

INTERACCIONS AUTORIALS EN “CORAL ROMPUT”^{*} (1957)^{**} DE VICENT ANDRÉS ESTELLÉS

Amador Calvo i Ramon
Universidad Paris XII

Aquest estudi pretén aportar una visió de conjunt sobre les interaccions autorials que es produeixen en la ficció poètica d'Estellés “Coral romput” a partir dels intertextos aliens i propis, de la inflació referencial del recull, i tractant de tenir compte també de la transversalitat que es produeix de vegades entre text i imatge.

Hi ha hagut diferents treballs i teories¹ al voltant de les sis² citacions en francès presents en “Coral romput”. El meu treball deixà clar que Alfred de Musset era l'autor de tres de les sis citacions. L'autoritat de les altres dues citacions continuava sent desconeguda. Així doncs, com afirmava Joan Fuster en el seu cèlebre pròleg a l'*Obra Completa I* de Vicent Andrés Estellés³, l'única hipòtesi que semblava possible era que es tractava d'una superxeria textual⁴: el poeta valencià s'havia autocitat traduïnt expressament en francès dos versos seus volent-los fer passar per aliens. D'aquesta manera, portant la marca intertextual del francès, Estellés podia fer caure el lector ingenu, amb la punteta de malícia que li coneguem, en un parany textual. Car, d'un costat teníem l'epígraf preliminar al text de la primera secció, que correspon als versos 17 i

* Utilitzaré sempre les cometes, diferenciades de les citacions, perquè considere que “Coral romput” no és un recull sinó un llibre de *La clau que obri tots els panys* (1981 [1971]).

** Em recolze en la datació de Ferran Carbó (2009: 57).

¹ Ballart, 1996: 39-74; Calvo, 2007: 408-451; Carbó, 2009: 127-182.

² En realitat cinc alexandrins i un sisè vers que no és sinó un dels hemistiquis del primer alexandri citat.

³ “Si en la poesia de Vicent Andrés Estellés discernim o ens sembla discernir el rastre de tal o de tal altra ‘influència’, sovint només hi ha un tic de superxeria dòcil, que fa l’ullet i demana complicitat” (Fuster, 1978 [1972]: 13-36).

⁴ Tanmateix, sembla una mica desconcertant aquesta hipòtesi perquè no he trobat encara en Estellés cap de citació fantasista.

18 del poema CI d'Ausiàs March (Archer 1997: 440)⁵, amb aquest “prou bé” i els punts suspensius finals, que ja semblaven introduir-nos dintre d'un espai, el textual, on no se sap massa bé on es va. S'hi afegia la dedicatòria inicial a Salvador Espriu en “Coral romput” que ens situava emblemàticament no gaire lluny de la noció de laberint textual, i com diu Ferran Carbó en “un llibre de llibres” (Carbó 2004: 103). Amb tota aquesta juxtaposició de referències i citacions intertextuals semblava coherent la teoria d'una pseudocitació aliena, que era precisament la que proposava Pere Ballart (1996: 71) en l'article que va escriure sobre “Coral romput”:

Hi ha, encara, altres fragments d'una equívoca presentació tipogràfica, en especial els versos 648-653, que apareixen entre cometes⁶. Una nova autocita? El manlleu d'un altre poeta? En aquest sentit el cas extrem és el d'uns enigmàtics intertextos en francès repartits per les dues primeres seccions del poema [...] Em complau que Barthes digui allò que rarament s'aconsegueix filiar totes les citacions, perquè el cert és que totes les meves recerques han estat infructuoses, fins a fer-me pensar aquest sospitós “Isabelle” que som en realitat davant dels versos del mateix Estellés, que hauria confegit en francès⁷.

La possibilitat de retrobar-nos doncs davant d'una autocitació era encara més pertinent vista la inflació autocitacional present en el poema –amb autocites tretes sovint de *Llibre de meravelles* o de *Llibre de les èglogues*: dos reculls d'escriptura paral·lela a la de “Coral romput”– i pel fet mateix que el poeta reivindicava obertament la paternitat autorial d'aquest llibre: “unes ganes amargues de tornar tenaçment/al meu Coral romput” (“C. R.”, I, vv. 98-99)⁸.

⁵ “Si com l'infant que sap pel carrer seu/prou bé anar...”

⁶ Pere Ballart (1996: 71) assenyala la presència de cometes en els versos 648-653 i evoca la possibilitat de que siga una autocita. I clar, hi ha ecos de motius presents en altres reculls com explique després. És evident que per una raó o una altra Estellés volia distingir aquesta pretesa citació dels versos que anava desgranant en el present estricte de l'escriptura de “Coral Romput”. No és el cas de les citacions franceses, que no tenen cap de signe distintiu a nivell tipogràfic. En el segon cas, en el de l'absència de cometes enmarcant la citació en la llengua aliena, em sembla que Estellés no fa més que uniformitzar dos materials poètics –les citacions franceses i el propi text català– en un sol discurs i una sola tipografia, per tal de declarar implícitament que pel fet d'utilitzar-les (les citacions) ja se les apropiava i esdevenien doncs part íntegra del seu discurs, cosa que d'escriure és propi a la intertextualitat. A més, aquesta tècnica permet que dos textos i dos autors s'encontrin i intercanvien semànticament i simbòlica l'u i l'altre.

⁷ En nota a baix de pàgina explica Ballart que aquest procediment no és “gaire habitual en el nostre autor, però que escriu això després d'haver recorregut sense èxit –potser haurà estat sense encert– la pràctica totalitat de la poesia francesa en alexandrins” sense trobar aquestes citacions (Ballart, 1998: 71).

⁸ D'ara endavant abreujaré en sigles el títol de “Coral Romput” i escriuré el número del capítol en cursiva (*I, 2 o 3*) acompanyat dels versos compabilitzats independentment en cada capítol.

Una altra pista que portava a confusió a l’hora d’atribuir una paternitat a les preteses autocitacions⁹ era que el primer alexandri en francès present a la primera secció de “Coral romput” venia immediatament acompanyat d’una referència onomàstica al patrònim “Dominique”, que també trobem al recull *Antibes* (Calvo, 2003: 71-88), a més a més associat explícitament al de Paul Éluard” (1986a), “per paul éluard per dominic” (*Antibes, I*, v. 74):

Dans l’ombre, dans les yeux, dans
[l’incendie du bois.
Recorde Dominique. I recorde la
[molsa
que creix entre les lloses del pati
[de Sant Roc.
 (“C. R”, *I*, vv. 91-93)

La recerca d’aquesta citació en l’obra poètica completa d’Éluard va ésser vana. Però perquè jo havia buscat una citació exacta. La lectura que faig avui és la de l’assimilació per part d’Estellés de la poètica del poeta francès, que comporta doncs la transformació de la font inicial. Després de la meua anàlisi el resultat sembla clar. Nombrosos poemes d’Éluard comencen per la preposició “dans”, com un tic d’escriptura¹⁰, i en posició inicial de vers, cosa que crea, a banda, un efecte de fluctuació amb el vers precedent, una mena d’incoherència si no sintàctica, almenys lògica: trencament que trobem en aquest fragment d’Estellés, accentuat a més per la puntuació. S’ha de dir que les ocurrencies dels substantius “yeux”, “ombre” i “bois”, per la seua freqüència, són incalculables en l’obra d’Éluard. A nivell d’actancialitats, la incidència de la mirada externa/interna (entre l’amada i el jo poètic) ocorre en el moment crepuscular en el qual els contorns es difuminen i el joc/xoc de colors foscos i vermells poden ésser anàlegs als d’un incendi. Allò que és més curiós –ja que Estellés sembla haver eludit la citació exacta– és que cadascun dels elements citats es pot localitzar explícitament o implícitament en una mateixa unitat de sentit a partir de la qual Estellés ha pogut recrear el vers d’Éluard, aquest vers de *L’amour la poésie*:

Les yeux brûlés du bois.
(*IX*, p. 247, v. 1)

⁹ I en això també he coincidit inicialment amb Pere Ballart.

¹⁰ És exactament el mateix principi que aplica Estellés quan vol fer al·lusió amb aquell “així com cell!” a Ausiàs March, en reculls com *Hamburg*, o d’altres del cicle del poeta clàssic valencià.

Parlem de l'univers de la mirada, implícitament reduït a cendres després d'un "incendie", paraula eludida car queda sobreentesa en l'adjectiu "brûlés", és a dir, foc apagat esdevingut "ombre". Hi trobem també la mateixa ambigüitat entre l'univers interior que sorgeix de la mirada i de l'univers exterior, "bois" que s'atribueix la capacitat humana de mirar, com una hipà.lage recíproca entre els dos elements citats. Cal dir, que el recull d'on surt aquesta síntesi de l'univers poètic d'Éluard, *L'amour la poésie*, segons Marcelle Dumas i Lucien Scheler (Éluard 1968: 1398), formava part en un primer moment d'un altre recull més antic que té un títol ben suggestiu, *Defense de savoir* (1928). Essent com és "Coral romput" un dels llibres del recull, com en el cas del llibre d'Éluard, i tenint al mateix temps una característica ben clara d'ocultació per la recurrència de figures metonímiques, allò que en francès s'anomena el *non-dit*, podríem emetre la hipòtesi que darrere de la citació inicial en l'escriptura d'Estellés s'amaga una idèntica voluntat de combat poèticopolític. Aquest referencial múltiple designa com vegem intertextos implícits. No hauria estat el mateix si s'haguessen publicat les proves d'impremta suprimides de l'original de "Coral romput" a les quals es refereix Ferran Carbó (2009: 141) que podien haver aclarit tal vegada qui és aquest jo autoritat que regeix de manera metapoètica aquesta seqüència de caire autobiogràfic:

Un dia escriuré un llibre sota un
 [nom: Isabelle.
 [...]
 M'entren ganes de escriure lents
 [versos en francès.
 "Dans l'ombre, dans les yeux, dans
 [l'incendie du bois".

També cita Ferran Carbó la relació semàntica d'aquest vers francès amb un vers d'Estellés del poema "Els dies, el carrer, totes les coses" en *La nit*: "mai no podem incendiar el bosc" (1978a [1972]). Tot sembla reunit perquè Ferran Carbó pugui afirmar que es tracta d'una autocitació, i que l'autoritat és Estellés. Jo, per contra, emetria alguns interrogants que tal vegada ens permeten d'anar més a dintre en la reflexió autorial. Primerament, Estellés només evoca el desig d'escriure el vers sense afirmar-hi l'autoria, al contrari de quan es declara explícitament l'autor de "Coral romput". Si bé Estellés escriurà *Sonata d'Isabel* (1990), que correspon des d'un punt de vista aspectual a la realitat de realització del futur d'Indicatiu, l'avantdarrer vers citat sembla tenir un caràcter hipotètic. De fet, Estellés no manté la simetria en la puntuació: el llibre que escriurà realment –que es concentra en el referent

nominal “Isabelle”–, està precedit de dos punts, signe que assimila el referent del futur títol al jo poètic que assumeix el paper d’autor. Mentre que la citació en francès està aïllada de l’actància d’escriure, exposada en el vers precedent, creant una escisió completa entre els dos versos. Aquests versos són, doncs, unitats de sentit que s’exclouen una a l’altra fins i tot per la diferència entre llengües utilitzades. En la ficció poètica, vull creure que el jo no escriu el vers francès sinó que posposa l’escriptura, com ho fa en el poema “Cant de Vicent” de *Llibre de meravelles*, “Més avant escriuràs el teu cant a València” (1997 [1971]). És a dir, que Estellés no ha acabat de materialitzar les seues “ganes d’escriure” aquest lent vers “en francès”. Altrament dit, és un cant que encara que en la pràctica real de l’escriptura haja sigut escrit en l’espai textual del poema, en la ficció poètica és virtual, i el lector ho ha d’acceptar així¹¹. Em sembla que és com si Estellés hagués volgut fer-nos entendre que ell podria escriure així perquè ho admira en altres poetes, com en Carles Riba, però no pot, perquè trairia la seua poesia. De fet, després d’aquesta citació en francès Estellés desenvolupa amb una punta d’ironia, el tema de l’escriptura (“C.R.”, *I*, vv. 104-105, i v. 109): “De vegades voldria ser com altres poetes/i haver escrit uns versos honestament rimats/[...] com el vers que no he escrit però que vull escriure.” Motiu que es repetirà després en la tercera seqüència (“C. R.” 3, v. 455, i vv. 460-462): “De vegades voldria fer versos nobilíssims [...] ...tot això que m’agrada/ Llegir en certs poetes, [...] però no puc. No sé”. Crec que darrera d’aquesta citació s’amaga un principi imitatiu, *un entre tants*, dintre del programa plural d’Estellés. Com si el poeta volgués dir-nos que per ell citar no és *escriure com*, sinó una manera d’exorcisar una influència que podia ser devastadora de vegades contra la identitat del jo poeta.

I com en la poètica d’Estellés no hi ha res que siga simple –malgrat l’aparent simplicitat o lleugeresa que s’ha volgut trobar en la seua poesia–, uns versos després retrobem una variant de l’al·lusió¹² anterior al vers que jo atribuesc a Paul Éluard (“C. R.”, *I*, vv. 114-119), però ara truncada en un hemistiqui exacte:

No és això exactament. Dans
 [l’ombre, dans les yeux.
 Un genoll. Ara veig, ara pense un
 [genoll.
 Un genoll com d’una xica com una

¹¹ Pel pacte, ni més ni menys, que signa el lector amb l’autor des del moment mateix que accepta la lectura d’una ficció.

¹² Utilitze el terme d’al·lusió per tractar-se precisament d’una reescriptura del text original si no incompleta, inexacta i per això mateix deficient.

[primavera.
 En algun lloc he dit: sorgeix la
 [primavera
 com un genoll de noia.
 [Possiblement pensava
 aleshores en un genoll bastant
 [concret.

Després d'aquest vers amputat ve una autocitació molt aproximativa d'*El primer llibre de les èglogues* (1953-1958). Recordem que les dates d'escriptura d'aquest recull són coetànies a "Coral romput" (1978b [1972]):

Per tu sé què és
 [l'amor. Abans era distint.
 Deixa'm el teu genoll. El teu
 [genoll... S'imposa
 el record del teu genoll sempre que
 [faig memòria
 d'aquells dies que no puc ni vull
 [oblidar...
 (Ègloga V, vv. 92-95)

Les analogies entre els dos fragments d'Estellés citats tenen una base referencial comuna: a) el motiu poètic dels genolls, molt recurrent en *El primer llibre de les èglogues*; b) una xica, la noia polimòrfica i única d'aquest recull; c) la Primavera, personatge garcilasià i per tant emblema genèric de l'ègloga. Tenim doncs un mateix principi al·lusiu a una obra pròpia en aquest cas, que Estellés posa virtualment en contacte amb l'obra aliena d'Éluard. Fins i tot el primer hemistiqui del fragment sembla contribuir a avisar el lector, indirectament o secreta, que es refie d'un text que no és la reproducció exacta de l'original: "no és això exactament". Subratllem doncs la funció metapoètica d'aquesta advertència que denuncia esbiaixadament des del *non-dit* —puix que comparteix la mateixa unitat de sentit que l'hemistiqui en francès— una de les impostures pròpies de la manipulació textual dintre d'un context sociopolític dictatorial.

Resseguint aquesta mateixa orientació en la manipulació de textos se'ns presenta una segona citació en francès ben problemàtica que també es trobava en la mateixa seqüència del text suprimit de la versió original:

Isabelle ennuyeux, quand les pins, quand le soir.
 ("C. R.", I, v. 296)

Era evident que si la primera citació corresponia a un text d'Éluard, la segona podia pertànyer igualment a aquest poeta francès¹³. Tanmateix, després d'una recerca atenta, ni tan sols el principi intertextual basat en la transformació del text original no semblava funcionar, o almenys he de dir que no havia trobat una base textual suficientment clara en tota l'obra poètica de Paul Éluard per a poder-li atribuir l'autoria d'aquest vers. Per contra, teníem una altra vegada el nom d'un personatge femení, el d'*Isabelle*. “Isabelle” en primer lloc sembla clarament l'afrancesament del nom de la dona d'Estellés –un de tants aspectes biogràfics del llibre–, però també és simultàniament un element referencial prolèptic que prepararà simbòlicament la citació de la segona secció de “Coral romput” treta d'una obra de Bernat Fenollar¹⁴ dedicada, en l'original d'aquest autor, a Sor Isabel de Villena, i en tercer lloc –com també diu Ferran Carbó (2009: 158)– podria fins i tot assenyalar la interlocutora literària que el jo poètic anomena “amiga” en la citada secció. En la tercera secció el poeta afirma explícitament que el seu discurs poètic és voluntàriament autobiogràfic perquè es troba arrelat dintre de l'univers real de la seua quotidianitat: “M'he proposat no escriure res que no siga cert” (“C. R.”, 3, v. 226). D'altra banda, Estellés sembla utilitzar el nom francès de l'amada real com si resseguís la voluntat d'integrar-lo –com els noms dels amants per antonomàsia– en la poesia universal¹⁵. Però ací ja no és la “Dominique”¹⁶ d'Éluard, ni la “Beatriu” de Dant referenciada en aquesta mateixa secció (“C. R.”, 1, v. 195), és una “Isabelle” transmutada en amant francesa, com si el nominalisme fos suficient a fer-nos partícips d'una mena de viatge literari de caire utòpic¹⁷. És un viatge fet a través de les virtualitats de l'escriptura a una Itàlia on el jo poètic no anirà mai (“C. R.”, 3, v. 422), i que recorre les tres seccions del poema. O com diu Roland Barthes (1953: 128) glossant a Proust:

[...] il est possible de dire que toute la *Recherche* est sortie de quelques mots [...] Aux yeux de Proust, qui ne fait que théoriser l'art général du romancier, le nom

¹³ No és la teoria de Ferran Carbó que els considera “atribuïbles a Estellés” (Carbó, 2009: 154).

¹⁴ Es tracta de *Lo passi en cobles* (1493), obra co-escrita amb Pere Martineç.

¹⁵ Cosa que ha fet en nombrosos reculls però que encara és més patent en fer-lo figurar com a títol en *Sonata d'Isabel*.

¹⁶ Recordaré que dintre d'aquesta multiplicació de dedicatòries s'ha de citar –un paral·lelisme més i no insignificant–, la que fa Éluard, de manera preliminar al text, a Gala, en el recull que hem citat, *L'amour la poésie*.

¹⁷ Em recolzaré en l'utilització referencial que fa Proust del Nom com a símbol del viatge a través de la pròpia ficció, i com generador de sentits implícits. Llegiu la teoria nominal que l'escriptor francès desenvolupa en el capítol “Noms de pays : le nom” en *Du côté de chez Swann* i que hom ha sintetitzat amb la referència a la “magdalena” de tan gran poder evocador.

propre est une simulation ou, comme disait Platon (il est vrai avec défiance), une “fantasmagorie”.

Per Ferran Carbó no hi ha cap de dubte que aquestos dos versos pertanyen a Estellés. Però jo no hi trobe les característiques pròpies de l'escriptura del poeta de Burjassot. Tant el primer com el segon vers produeixen un trencament tan violent que es troben individualitzats i aïllats enmig de la fluïdesa d'un discurs, que es podria confondre amb l'oralitat, produint l'efecte contrari al de la recerca de musicalitat del poeta valencià. Ambdós versos tenen en comú l'il·logisme i un mateix caràcter asintàctic infreqüents en la poesia d'Estellés. Si estudiem aquest darrer vers podem veure que està constituït de quatre segments carregats de sentits extremadament oberts: “Isabelle/ennuyeux,/ quand les pins,/ quand le soir”. Veiem que el cognom femení i l'adjectiu masculí entren en conflicte i que es troben desconnectats¹⁸, l'adjectiu sembla que remitesca a un element extratextual que hauria precedit a la citació, és a dir, a un text absent. Els dos darrers segments són simètrics i coincideixen en un lloc on el desig de l'encontre home/dona sembla evocar un passat amatori. Continueu pensant que aquest vers té més característiques pròpies de l'escriptura d'Éluard que d'Estellés. Tal vegada s'hauria d'estudiar més detingudament la poesia d'aquest poeta francès car en aquest cas crec que Estellés ha maquillat els intertextos, fraccionant-los, molt més que en d'altres ocasions, però incorporant, això sí, el referent íntim d'Isabel(le).

Passaré ara a l'anàlisi de les citacions que he identificat com pertanyents a Alfred de Musset¹⁹. Cal remarcar primerament que en “Coral romput” no hi ha cap referència al poeta francès. Però el simple fet que apareguen en francès és com si funcionalment existís el marcatge intertextual de la citació que passa per la convenció de les cometes. La primera és: “Je suis un citoyen pâle au milieu des morts”²⁰. En realitat es tracta d'una citació més que problemàtica car no és, cal dir-ho, matemàticament exacta. Almenys Estellés no ens la presenta tal com la llegim enmig dels versos de Musset. Són dos hemistiquis inicials de dos versos desparellats, això sí, d'una mateixa composició, “Les vœux stériles” del recull *Premières poésies* (Musset: 115, v. 3 i v. 23). El primer hemistiqui

¹⁸ Descarte radicalment que Estellés haja comés un error gramatical en francès pel coneixement que tenia d'aquesta llengua.

¹⁹ Qui hagués recercat aquesta citació en un romàntic? Posseïa en la meua biblioteca l'obra poètica de Musset que vaig fulletjar no sense escepticisme. És cert que des del segle dinou –però ja des del XVI– amb la instauració dels drets d'autor i la propietat intel·lectual, dita avui copyright, s'havia abominat la imitació amb l'anatema del plagiat. En realitat a França hi havia dues escoles en el segle dinou, la de Schlegel, Sismondi i el Víctor Hugo de la primera etapa, que odiava la imitació, i la dels partidaris de la imitació entre els quals tenim a Stendhal i a Musset (Chelebourg, 2001: 34-36).

²⁰ (“C. R.”, 2, v. 84).

surt del tercer vers d'aquesta composició poètica: “Je suis un citoyen de tes siècles antiques”. En aquesta seqüència poètica Musset està cantant a Grècia com si fos la seua pàtria, considerant-la bressol de totes les arts. Reivindica l'herència d'aquesta cultura antiga i la llengua de Fídiēs²¹ que va caient en l'oblit. Però encara va més lluny car el romàntic se n'atribueix anacrònicament la ciutadania, el dret de ciutat. Allò que resulta més sorprenent en el poeta francès és la manera d'apropiar-se de la cultura hel·lènica i d'arrelar-se en aquest espai geogràfic i identitari²². El segon hemistiqui, separat per vint versos del primer, ha estat tret d'una seqüència que el poeta dedica als creadors italians, després d'haver sobrevolat les arts des del món llatí fins al Renaixement. ¿Cal recordar que precisament aquestes són les èpoques en que la imitació ha estat la condició indispensable a la creació i en les quals era impensable escriure sense recolzar-se en una autoritat²³ precursora reconeguda? (Compagnon 1988: 218-221) Citaré la seqüència que Musset dedica a Miquel Àngel, on es situa el segon hemistiqui que ha extirpat Estellés de la geografia textual original (Musset: 115, vv. 22-27):

Là, c'était Michel-Ange, affaibli
 [par les veilles,
Pâle au milieu des morts, un
 [scalpel à la main,
 Cherchant la vie au fond de ce
 [néant humain,
 Levant de temps en temps la tête
 [apésantie,
 Pour jeter un regard de colère et
 [d'envie
 Sur ces palais de Rome [...]

En aquest passatge, Musset presenta l'artista italià amb un escalpel a la mà com si fos un cirurgià, tractant de recercar el sentit de la vida enmig dels palaus del Vaticà, espai que nega tot valor a l'existència terrena. Implícitament

²¹ Que a banda d'èsser el grec és el llenguatge artístic que expressa la seua escultura.

²² La problemàtica identitària, dintre de la qual està la llengua –i no sols la de Fídiēs...– ha estat utilitzada clarament per Estellés en *Horacianes*. També recordareu amb quina orientació l'ha volguda utilitzar.

²³ Antoine Compagnon estudia l'evolució del terme *auctoritas* des del món greco-llatí fins a l'absorció que en feu l'església catòlica. Així tenim un discurs que “habilita” o “legítima” l'autor (A2) que en emprar un Text original a l'autor inicial (A1), ja troba suficient garantia o aval perquè el seu text siga reconegut i acceptat com cert. No deixem de costat tampoc una noció indissociable a la d'autoritat, “el fet que remitesca a la tradició”.

el poeta francès s'identifica amb l'artista italià que, aixecant la mirada, només pot veure l'horrorosa visió del *Judici final* que ell mateixa està representant en el fresc de la Capella Sixtina. Em sembla que també Miquel Àngel –que manté una relació més que problemàtica amb la religió– s'identifica amb els condemnats, que ocupen la meitat esquerra del fresc, a mà esquerra, clar, del Crist. En aquest fresc Jesucrist amb gest imperiós i comminatori empeny els pecadors quasi físicament, amb tota la seua omnipotència, vers la punició eterna. La brutalitat amb la qual els àngels precipiten vers l'abisme final un dels condemnats –part superior–, amb una columna!, és desconcertant. O la de Caront –en la part inferior– que desembarca violentament a cops de rem, sense cap pietat, els condemnatats a l'altra riva de l'Estix. El paral·lelisme del moviment de Caront amb el de Jesús sembla evident. Es pot veure també, a nivell actancial, un gest que significa *vade retro* i que xoca textualment amb els evangelis quan pensem que el pintor representa el déu de l'amor i del perdó. Però no hi ha visió més terrible que la de l'home segut a sota del peu esquerre de Crist, que sosté en una mà una pell d'home escorxat buidat del seu cos. Aquest detall pictòric, correspon a una citació transversal que esdevé textual en Musset i que es concentra en la paraula “escalpel”. Aquest símbol comprèn dos significats extraordinaris: representa primerament el final traumàtic que proposa l'església a Miquel Àngel, un més enllà buit d'humanitat on l'existència, allò que donava sentit material a la vida, encarna ara tot el contrari, el no res. El segon significat és que amb l'escalpel Musset al·ludeix a la visió que proposa l'artista italià basant-se en un motiu pictòric tradicional, el del judici final, on introdueix transformacions revolucionàries que troben com a motiu originalíssim i culminant el de la pell d'escorxat²⁴, que és en realitat un autoretrat de Miquel Àngel. Es pot pensar que per a un pagà com Musset aquests palaus erigits a la fe, representen el renunciament a tots els plaers terrestres, en perfecta contradicció amb la seua concepció hedonista de la vida.

Estellés ha retallat amb unes tisores invisibles dos hemistiquis de sis síl·labes cadascun per a constituir, mitjançant la tècnica del *collage*, un alexandrí. ¿S'Hauria de considerar gratuït aquest principi intertextual? Ni molt menys. Es tracta d'una recreació perquè no és una imitació que respecte l'original. A més a més la interacció entre els dos hemistiquis que Estellés posa en contacte en un mateix vers produeix una alteració significativa del sentit inicial. Si reprenem els mots d'Antoine Compagnon²⁵, quan Estellés ampra dos textos amputats de meitat, està manipulant i transgredint expressament els principis

²⁴ No oblidem que encara que parlem de pintura, estem dintre dels principis intertextuals.

²⁵ Vegeu la nota 57.

tradicionals de la imitació. Però fins a un cert punt, car perquè una citació pugui ser considerada “citació” cal deixar algun signe o element textual que la delate per tal que puguem definir-la com a tal. Sense aquesta codificació prealable la comunicabilitat del discurs no està garantida. Estellés ha mantingut el francès alertant el lector del manlleu –açò no és meu!– i fins i tot ha conservat el mateix metre de la composició per a mantenir una certa fidelitat al text original. ¿Però quina finalitat resseguia procedint d’aquesta manera?: és molt probable que haja volgut emmarcar el passatge on el lector haurà de trobar el missatge ocultat deixant que l’Autor 1 (Musset) diga allò que l’Autor 2 (Estellés) no podia dir: l’escultor que fa autoritat (Miquel Àngel) i que lluita per la vida (com la poesia d’Estellés), assenyala acusatòriament l’altre escultor que la desfigura, manipula i la fa malbé²⁶, fins a representar-la amb els trets de la mort (Franco). Però encara no ens podem aturar a aquest únic nivell de lectura. Estellés agafa una meitat de vers que ha tret del context de Grècia, completant-la amb una altra que acaba simbòlicament en el Renaixement italià. Com tot aquest discurs gira al voltant de la imitació ¿com no entendre que Estellés està traçant implícitament una línia genealògica que travessa, amb Musset, tots aquests períodes literaris i corrents artístics influïts per la concepció humanista de la creació? D’altra banda hem pogut comprovar que tant Miquel Àngel com Musset tiren a terra els tabics que separen les arts entre elles: Miquel Àngel utilitzant de manera transversal un episodi de la *Divina comèdia* de Dant²⁷, o Musset citant a Miquel Àngel.

A nivell d’interaccions entre textos, Estellés ha situat la citació/recreació “Jo sóc un ciutadà pàl·lid enmig dels morts” –que jo tradueix i ja traesc– davant d’un vers que parla de la commemoració –contemporània a l’escriptura de “Coral romput”– feta a Ovidi²⁸ en Itàlia (“C. R.”, 2, v. 85): el referent Itàlia retorna constantment. Ovidi que és, recorde’m-ho, amb la icona²⁹ del poeta exiliat, el del text prohibit per la censura d’August, *Ars amatoria*. Estellés continua tot seguit amb dos versos ben eloqüents: “No he trobat en cap lloc una traducció/honesta de l’Horaci.” Centrant-se en l’obra traduïda/traïda d’Horaci, Estellés subratlla imperceptiblement la seua solidaritat amb el poeta llatí,

²⁶ Faig al·lusió al “violent escultor” que “oprimeix” i destrueix la seua creació: “Coral romput” (“C. R.”, 2, vv. 120-121).

²⁷ I Dant influït per l’*Eneida* de Virgili.

²⁸ No és necessari un estudi profund d’*Exili d’Ovidi*, per a justificar que el poeta llatí és una icona en aquest recull, ja marcat pel referencial del títol, de l’exili. En “Coral romput” encara es poden trobar alguns trets simbòlics que remeten a l’exili com ho ha remarcat perfectament Ferran Carbó. Es tracta ni més ni menys de la línia programàtica que manté Estellés en aquest recull del qual feia part el *Llibre dels exilis*. Vegeu Carbó (2004: 93-107).

²⁹ No parle d’una imatge religiosa sinó d’un símbol que representa un missatge codificat.

mitjançant un tractament familiar, amb la utilització del determinant davant del patrònim, (l'Horaci). Es tracta d'una manera vetlada de dir-nos que ell (Estellés) no traïx, encara que reproduesca amb una discutible fidelitat el text del francès: el seu propòsit no és copiar sinó utilitzar un material poètic pre-existent que aprecia i que comporta una càrrega metaliterària que esdevé, reactualitzada des del *non-dit*, immediatament ideològica i contextualment corrosiva.

Resseguint el text, Estellés s'afirma novament a la primera persona com sent l'autoritat del recull car amb l'ús del referencial retorna l'autocitació ("C. R.", 2, vv. 97-98):

(Transcriuria l'Epístola tarragonina. O bé
l'Ègloga a Catalunya i pocs versos més.)

Assenyalaré que la primera autoreferència és exacta i designa una composició poètica de l'autor, però la segona, que succeeix en el recull *La nit* a la primera, no ho és. Hi apareix amb el títol "Isabel a Catalunya" i amb el subtítol "Ègloga nova" (1978 [1972]: 83-84 i 85-87). Vicent Andrés Estellés ha recompost –aplicant-ho ara a la seua obra– dues referències titulars diferenciades, com si foren les dues meitats o hemistiquis de dos versos diferents. D'aquesta manera troba implícitament una síntesi referencial que correspon perfectament al tema del poema, un cant amorós a Catalunya assimilada a la dona amada (Isabel): un referencial identitari al qual s'identifica, com Musset a Grècia. La voluntat d'afirmar-se com autor arriba a l'extrem en la pàgina següent de "Coral romput" en la qual Estellés fa referència al seu primer volum d'*Obra completa* definint-lo metapoèticament com "el salt definitiu" ("C. R.", 2, v. 148). I és precisament en l'espai intermediari entre aquestes referències a l'obra pròpia on es situarà la segona citació de Musset. Caldria doncs preguntar-se si hi ha funcionalment algun paral·lelisme suplementari amb l'escriptura de Musset. Tal vegada se'n pugua trobar un en les seues *Poésies nouvelles* (Musset: 273-465). Alfred de Musset ha fet imitacions de Bocaccio, de Goethe i d'Horaci, explicitades referencialment. D'Horaci imita l'oda *Ad Lydiam*, intitulada per Musset "A Lydie", què és exactament la mateixa que Estellés ha imitat en *Horacianes* (XXXVI)³⁰. El poeta de Burjassot imita el tema, els motius, el recurs als patrònims i les tècniques estilístiques de permutacions en la interacció dels personatges de l'oda per tal d'expressar com Horaci la inconstància en les passions amoroses. Així doncs, tenim implícitament un altre lligam genealògic

³⁰ Vegeu el comentari que he fet sobre els paral·lelismes i dissimilituds entre els dos poetes (Calvo, 2007: 78-84).

–basat en la concepció imitativa d’Horaci– que uneix Alfred de Musset a Estellés, i que es relaciona també per escriure amb el Renaixement de Boccaccio i el Romanticisme de Goethe.

En aquesta seqüència de “Coral romput” que estem tractant, i a un altre nivell, la temàtica de l’exili literari, identitari, existencial, està sotmesa a les fluctuacions anímiques d’un poeta que recerca una plenitud, constantment frustrada per la immobilitat dramàtica de la realitat en la que viu. En el text d’Estellés, la segona citació de Musset està precedida d’una al·lusió a un context històric no desitjat després d’un viatge virtual al lloc ideal: “He tornat altra volta. Oh vella, oh trista Europa!” En un mateix vers cadascun dels hemistiquis sembla apuntar cap a una direcció diferent, com una cruïlla que revela un conflicte existencial irresoluble (“C. R.”, 2, vv. 108-110):

He tornat altra volta. Oh vella, oh
[trista Europa!
Et je vis devant moi au fond d’un
[carrefour.
Mentre escric, mentre tracte de no
[morir del tot.

Aquesta nova citació pertany a la composició poètica d’Alfred de Musset anomenada “Portia”:

Tout mon bien qui tenait dans le
[creux de ma main.
Las de marcher bientôt, je m’assis,
[triste et morne.
Au fond d’un carrefour, sur le
[coin d’une borne.
J’avais vu par hasard, auprès d’un
[mauvais lieu
De la place Saint-Marc, une
[maison de jeu...
[...] **et je vis**
[devant moi
Pièce à pièce tomber la fortune
[d’un roi.
Ainsi je demeurai, songeant au
[fond de l’âme,
Chaque fois qu’en criant tournait
[la roue infâme,

Que la mer était proche, et qu'à me
 [recevoir
 Serait toujours tout prêt ce lit
 [profond et noir.

Com podem comprovar novament, Estellés torna a utilitzar dos hemistiquis allunyats textualment per tal de recompondre, per retallament i *collage*, un vers nou que d'aquesta manera porta ja el segell del poeta valencià. La manipulació, de fet, va més enllà en aquesta ocasió: organitzant els hemistiquis a l'inrevés de com apareixen textualment. És a dir, en la primera meitat del vers situa el segon hemistiqui del vers 41, i ocupant la segona meitat el primer hemistiqui del vers 36. Una altra vegada apareixen dos mollons textuals que delimiten un passatge literari doblement implícit per mancar de referencial autorial. ¿Quina funcionalitat recercaria aquesta manipulació textual? ¿Cal llegir el text de Musset també a l'inrevés? Probablement. El jo poètic del poema, Zoppiéri, per tal de conquerir Portia, dona casada amb Onorio, no tan sols s'ha fet passar per un home ric (Dalti), sinó que ha matat el marit en duel. Llavors no té més remei que confessar a Portia el seu veritable nom i el seu origen social (pescador). En confesar-li la veritat perd la seua amada i pensa en suïcidar-se en la llacuna de Venècia. La posició d'Estellés ressegueix l'itinerari oposat: en arribar a la bifurcació de camins (carrers) separats per un guardacantó, quan ha d'elegir entre desistir (mort) i persistir (escriure), ellegeix la darrera solució. També quedarà posada la qüestió nominal identitària, Estellés s'amaga, com Zoppiéri, darrere del patrónim autorial de Musset, o viceversa, car l'autoritat no és ni molt menys explícita. A més, sota un text francès que es situa per més *inri* en Itàlia, s'oculta una lectura extremadament diferent del text de l'imitador condicionada pel text original del poeta francès. Totes aquestes interaccions textuals es resumeixen tal vegada en la *mise en scène* d'un emmascarament textual i autorial, que ens parla d'un exili què reuneix tots els exilis, àdhuc el del dolorós esquinçament entre el text que s'ha donat a llegir i el que es desitjava escriure realment.

Més tard el jo poètic parla amb tonalitat íntima, d'uns caps ibèrics (busts) i d'un fang eròtic, amb una segona persona del singular que implícitament representa la transcendència literària de Isabel. Però textualment es presenta un problema de comunicabilitat, que s'ha de situar a nivell de la censura, car apareix un vers interromput, desarticulat, ple de silencis, i que des de la seua vacuïtat ho diu tot amb un "Calle" final: "Bé. Sí, naturalment. Però, no obstant... Bé. Calle." ("C. R.", 2, v. 129). Discurs frustrat que aquell que parla intueix incomunicable. Malgrat tot, el desig roman –el desig és allò que fomenta la vida– partir, ésser conductor de camió i recórrer França, Castella i Lleó fins a trobar el lloc utòpic que es recerca. Entre mig d'aquest viatge –que arribaria a

un poble ben simbòlic si utilitzàrem els noms propis del topònim com si foren noms comuns, Villa Libre de la Jurisdicción (afegiríem franquista)– apareix la tercera citació de Musset (“C. R.”, 2, v. 138):

Tout est mort en Europe –oui, tout–
[même l’amour.

Aquesta vegada es tracta d’un vers íntegrament respectat per Estellés a l’excepció de l’adverbi “même”, car en el text original Musset utilitza “jusqu’à”. Aquests termes semblen sinònims i per tant el d’Estellés es traduiria per *àdhuc* mentre que en l’original de Musset “jusqu’à” s’hauria de traduir per *fins i tot*, que retrau més la noció que s’ha atès el límit més enllà del qual no es pot anar (Musset: 115, vv. 40-42, i p. 116, vv. 1-2):

L’artiste est un marchand, et l’art un
[métier.
Un pâle simulacre, une vile copie,
Naissent sous le soleil ardent de l’Italie
[...]
Nos œuvres ont un an, nos gloires ont un
[jour ;
Tout est mort en Europe – oui, tout –,
[jusqu’à l’amour.

La diatriba de Musset contra la vanitat de l’artista i els *marxants* de l’art no pot ésser més clara. La recerca d’immortalitat per part de l’escriptor a través de la seua obra li sembla una quimera. Car si l’escriptor no aconsegueix reflectir la realitat de la seua època –el seu arrelament a la vida–, allò que escriu esdevindrà una pàl·lida *còpia*, un pàlid simulacre. Aquesta geografia textual apunta novament de manera metafòrica i metonímica a Itàlia, com qui parla d’un model que en ésser copiat per l’artista esdevé una mala representació, o representació fantasmagòrica de la realitat. Parlant de la *mimesis* en el Llibre X de la República de Plató, Antoine Compagnon (1979: 114) comenta aquesta deformació que sofreix la realitat:

Dans la chaîne qui va de l’idée (*eidos*) a la copie (*eidolon*) et à la copie de copie (*phantasma*), et tandis qu’on s’écarte de la vérité, la ressemblance ou la fidélité au modèle se pervertit : la copie de la copie est une copie dégradée. Autrement dit, il n’y a pas, entre la copie et la copie de la copie, une différence de *nature* mais seulement de *degré*: une différence mesurable par le degré d’éloignement de la vérité.

Altrament dit, ja que girem al voltant d'un dels eixos principals de "Coral romput", la noció d'imitació, s'ha de repetir a un altre nivell la pregunta imitar per què? Ni Musset ni Estellés no descarten la imitació de la seua obra, si aquesta no es limita a ésser un simple exercici d'estil deslligat de la consciència d'existir. La imitació i l'autocitació, que és una altra mena d'utilització intertextual, són tal vegada l'única manera d'escriure. La síntesi que fa Musset de les seues idees pròpies en el fragment precedent és la mateixa que havia fet Estellés reunint els dos hemistiquis d'un fragment del poeta francès³¹: "pâle au milieu des morts". Aquestes dues citacions amprades diversament des d'un punt de vista funcional per Estellés ens condueixen al dilema del paper social de l'escriptor: el conflicte entre teoria i acció, essent la teoria una còpia d'allò que l'acció, arrelada en la vida, fa esdevenir realitat. I és que Musset no ha sigut, o no ha volgut ésser, com sabem, un teòric, ha seguit de molt a prop el pensament i l'acció de Byron (Musset: 116, vv. 11-17 i 23-26):

Heureux, trois fois heureux, l'homme
 [dont la pensée
 Peut s'écrire au tranchant du sabre ou de
 [l'épée !
 Ah ! qu'il doit mépriser ces rêveurs
 [insensés
 Qui, lorsqu'ils ont pétri d'une fange sans
 [vie
 Un vil fantôme, un songe, une froide
 [effigie,
 S'arrêtent pleins d'orgueil, et disent :
 [c'est assez !
 Qu'est-ce la pensée, hélas ! quand l'action
 [commence ?
 [...]
 Meurs Weber ! meurs courbé sur ta harpe
 [muette ;
 Mozart t'attend - Et toi, misérable poète,
 Qui que tu sois, enfant, homme, si ton
 [cœur bat,
 Agis ! jette ta lyre ; au combat, au
 [combat !

³¹ I que Estellés aplica constantment en "Coral romput" autocitant-se, assumint-se declaradament com autor de la seua obra i dintre de tot el treball d'apropiació, o rebuig, intertextual que fa de l'obra dels altres autors citats. La imitació esdevé així un instrument més de l'escriptura indissociable de l'acte d'escriure i de l'escriptura com a acció i com a afirmació del jo.

Com podem comprovar aquest text és una invitació a l’acció compartida –si afegim “Coral romput”– per tres poetes –Byron, Musset i Estellés– i al mateix temps una acusació contra l’artista que basteix la seua obra sobre la concepció vàcua de l’art per l’art. Remarcarem encara la referència present també en aquest text al fang *sense vida* i a la fantasmagoria de l’obra d’art com a “mala còpia” que apareixen en les diferents referències interdisciplinàries, i que Estellés citant, autocitant-se i avançant progressivament en el discurs poètic de “Coral romput” no ha cessat d’espargir amb la finalitat de crear la isotopia de l’obra gratuïta i absurda arrelada en la mort.

Aquesta secció s’acabarà textualment amb l’exili, amb la fi del temps adàmic al·ludit amb el vers “a tot el que es va perdre/ quan allò d’Adam i Eva” (“C. R.”, 2, vv. 164-165), designant la geografia existencial del cos del jo poètic assimilada a la d’un vaixell anomenat Itàlia perdut pel mar i més tard perdut en la nit. Es tracta de l’exili d’un *tu* que representa l’ú mateix escindit de la realitat pel franquisme i condemnat a la no comunicació, a la no veritat, a esdevenir una pàl·lida còpia de la identitat pròpia. El jo poètic ateny ara una altra consciència, la de cantar “la suor” i les “fustes greixoses” tan carregades d’humanitat i de misèria en aquesta època: un discurs expressionista amb el qual es pot transmetre tota la lírica de la resistència humana contra la dictadura.

Si bé Musset només està present en les dues primeres seccions de “Coral romput”, estructuralment el poeta francès es situa emblemàticament en el centre d’aquest tríptic, una segona secció que s’acaba com la línia que tanca un cercle amb el leitmotiv “Oh vella, oh trista Europa”: viatge immòbil per una geografia literària utòpica que troba el termini on ha començat.

Cal pensar que hi ha encara algun altre aspecte ideològic pel qual Estellés ha volgut integrar Musset en “Coral romput”. Es tracta, sense cap dubte, d’una perspectiva que no hi apareix explícitament, però que sembla estructurar el seu projecte d’escriptura. L’obertura extraordinària i insospitada que Musset aporta al principi imitatiu (Musset: *IX*):

Rien n’appartient à rien, tout
[appartient à tous.³²

Sí, sembla quasi ben bé un vers escrit en francès per Estellés. Aquesta mateixa posició de cara a l’autoritat literària, si cal recordar-ho, la explicitarà clarament el poeta valencià en “Quadern de moralitats” (1986b):

³² Caldria saber si hi ha entre els seus coetanis algun altre escriptor o artista que haja pronunciat de manera tan radical la seua concepció de la imitació.

Bullirà el mar com la cassola al
 [forn.
 Això no és de Porcar. És d'Ausiàs
 [March.
 És de tots. Bé conforme. Castelló.

Aquests versos desenvolupen ben palesament la noció de text original vist com a patrimoni literari universal, o visió col·lectivista de l'obra d'art, que desqualifica de passada la propietat intel·lectual de caire individual, "És de tots". Aquesta consideració poètica és tractada com a herència poèticoartística donada al col·lectiu catalanoparlant, com una estratificació diacrònica –la poesia d'Ausiàs– que ha contribuït a edificar el català actual dintre de l'àmbit pròpiament poètic, car és, per suposat, material lingüístic. Per això en la citació anterior hi trobem la referència a l'establiment de les bases de normalització del català de València conegut per *Les normes de Castelló* (1932).

Tot i que Estellés i Musset accepten la imitació de precursors o contemporanis, quan la posen en pràctica no l'apliquen indiscriminadament, car només la consideren com a un ingredient enmig de tants d'altres que poden intervenir en la creació, o que escauen pertinentment dintre del programa poètic que ressegueixen. Estellés s'identifica amb Alfred de Musset perquè mai s'ha deixat tancar en ningun moviment, però sí ha sabut integrar-se en la continuïtat de una genealogia d'artistes que situen l'ésser humà al centre de totes les seues preocupacions. Aquell a través de qui parla Estellés és el creador que tot i que comparteix l'emoció poètica en la recreació del clàssic o del contemporani, conserva suficient independència artística per a afirmar l'originalitat de la seua obra. Per això tant Estellés com Musset fomenten un discurs polifònic i interdisciplinari amb els poetes i artistes universals que amen. Estellés és una caixa de ressonància on s'escolten les veus múltiples d'un coral que existeix perquè el poeta el fa viure dintre de la seua pell d'*escorxat*. Des del silenci d'uns segles el cant reneix simbòlicament a través d'intertextos i de referències sàviament utilitzades, que són l'expressió d'un desig, com Itàlia, de viatjar en la ficció a l'escriptura de l'altre i viure-la. Però aquest discurs acaba amb una sola veu: ací la veu resolta i decididament insubmissa d'Estellés que utilitza la veu de Musset per a parlar-nos en francès de manera autobiogràfica d'ell mateix, i d'una afirmació identitària –textual, cultural i existencial– a partir d'un text poètic que marca amb la seua autoritat (Musset: 155, vv. 11-16):

On m'a dit l'an
 [passé que j'imitais Byron :
 Vous qui me connaissez, vous

[savez bien que non.
 Je hais comme la mort l'état de
 [plagiaire ;
 Mon verre n'est pas grand mais je
 [bois dans mon verre.
 C'est bien peu, je le sais, que
 [d'être homme de bien,
 Mais toujours est-il vrai que je
 [n'exhume rien.

BIBLIOGRAFIA

- Andrés Estellés, V. (1971): “Coral romput” a *La clau que obri tots els panys*. València: Diputació provincial de València.
- Andrés Estellés, V. (1974): “Horacianes” a *Les pedres de l'àmfora*. In: *Obra completa 2*, València: Ed. 3 i 4.
- Andrés Estellés, V. (1978a [1972]): “La nit” a *Recomane tenebres*. In: *Obra completa 1*. València: Ed. 3 i 4.
- Andrés Estellés, V. (1978b [1972]): *El primer llibre de les èglogues a Les homilies d'Organyà*. In: *Obra completa 6*. València: Ed. 3 i 4.
- Andrés Estellés, V. (1981) “Coral romput” a *Les homilies d'Organyà*. In: *Obra completa 6*. València: Ed. 3 i 4.
- Andrés Estellés, V. (1986a): *Antibes*. In: *Obra completa 9*. València: Ed. 3 i 4.
- Andrés Estellés, V. (1986b): *L'ofici de demà*. In: *Obra completa 9*. València: Ed. 3 i 4.
- Andrés Estellés, V. (1990): *Sonata d'Isabel*. In: *Obra completa 10*. València: Ed. 3 i 4.
- Ballart, P. (1996): “Poesia i modernitat: Una lectura de *Coral romput*”. *Els marges* 56: 39-74.
- Barthes, R. (1953): “Proust et les noms”. *Le degré zéro de l'écriture*. París: Seuil.
- Calvo i Ramon, A. (2007): “Alfred de Musset : un intrus dans l'œuvre poétique d'Estellés ?”. In: *Le référentiel et l'intertextualité dans l'œuvre poétique de Vicent Andrés Estellés*. París: Universitat de Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis. <http://www.bu.univ-paris8.fr/web/collections/theses_paris8_en_ligne.php>.
- Calvo i Ramon, A. (2003): “Antibes de Vicent Andrés Estellés: les traces discontinues d'un périple poétique”. In: *D'une rive... l'autre, Approches transversières* (4), *Traverses* 22. París: Université Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis, 71-88.

- Carbó, F. (2009): *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*. València/Barcelona: Institut Universitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Carbó, F. (2004): "Els exilis de Vicent Andrés Estellés". *Caplletra* 36: 93-116.
- Compagnon, A. (1988): *La seconde main ou le travail de la citation*. París: Ed. du Seuil, col·l. "Poétique".
- Chelebourg, Ch. (2001): *Le romantisme*. Nathan, col·l. París: "Université".
- Éluard, P. (1968): *L'amour la poésie*, Dumas, M. & Scheler, L. (eds.), Ed. Gallimard, col·l. "La Pléiade", París.
- Fellonar, B., Martineç, P. (1991): *Lo passí en cobles*. València: Librerías París-Valencia.
- Ferrer, V. (1932): *Sermons*, vol. 1. Barcelona: Ed. Barcino.
- Fuster, J. (1978 [1972]): *In: V. Andrés Estellés, Recomane tenebres. Obra completa* 1. València: Ed. 3 i 4, 13-36.
- Horaci (1929): *Odes i èpodes*. FBM, 1.^a edició de Joan Vergès, Barcelona.
- March, A. (1997): *Obra completa*. *In: Robert Archer* (ed.), Barcelona: Barcanova.
- Musset, A. (1957): *Poésies complètes*, Gallimard, col·l. "La Pléiade", París.
- Platon (1950): *La république* VII. *In: Oeuvres complètes*, vol. 1. París: Gallimard, col·l. "La Pléiade".
- Proust, M. (1954): "Noms de pays : le nom". *In: Du côté de chez Swann*. París: Gallimard.