
XAVIER VELLÓN LAHOZ

**TEATRALITAT I POESIA EN
VICENT ANDRÉS ESTELLÉS:
VARIACIONS ESCÈNIQUES
SOBRE L'ESPILL**

0.– INTRODUCCIÓ

La relació entre poesia i teatre és molt més que un simple diàleg entre discursos que troben un espai comú en l'estratègia artística d'un director amb inquietuds culturalistes. Els testimonis de figures destacades pel seu instint escènic privilegiat, tot i que no han aconseguit mai intèrprets adients entre els historiadors del fet teatral, reflecteixen l'existència de concomitàncies que ultrapassen la mera translació de canals expressius, afectant les condicions bàsiques de la comunicació estètica.

En aquest sentit, cal citar autors com ara Pier Paolo Pasolini qui, en el seu *Manifesto per un nuovo teatro* (publicat a la revista *Nuovi Argumenti*, gener-març de 1968), per a defensar el teatre com a ritu cultural (l'única possibilitat admesa pel controvertit intel·lectual italià), parla de textos dramàtics fonamentats exclusivament en la força estètica i ideològica de la paraula i –afegeix– «una paraula que pot ser poètica». Federico García Lorca també va argumentar a favor de l'esmentada implicació, però des d'una concepció sobre la qual tornarem al llarg del present article, en parlar d'una poesia –l'estellesiana– que pel seu poder evocatiu esdevé humana, es fa carn: «El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana [...]. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre [...]» (entrevista amb Felipe Morales de l'any 1936).

Més intens en les seues manifestacions fou Antonin Artaud (*Le théâtre et son double*), qui, en la seua reivindicació del component sagrat de l'espectacle teatral, adverteix sobre «les conseqüències poètiques extremes de les possibilitats de realitzar el teatre» per a fer «metafísica», donant pas així a un art de l'espai i del temps. A les mateixes conclusions va arribar Peter Brook (*The empty space*) en referir-se al «teatre sagrat»: la poesia i el teatre són les formes artístiques que incideixen en les forces invisibles que governen la vida humana, i permeten de superar les limitacions existencials aportades per l'ètica burgesa. Finalment, cal no oblidar la «poesia escènica» de Joan Brossa, un seriós intent per tal d'aplegar a la simbiosi entre *poiesis* (la imaginació, la creació) i l'experimentalisme, a partir de l'espai escènic.

1.-VICENT ANDRÉS ESTELLÉS: TEATRE I POESIA

La poesia d'Estellés ens acosta al llenguatge dramàtic en molts dels aspectes comentats suara. Deixant a banda les seues peces més eminentment teatrals, per la seua disposició com a textos dialogats, com és el cas de les *Èglogues* i dels *Oratoris*, la majoria dels estudiosos de la seua obra coincideixen a assenyalar una vocació escènica, una latència teatral, tot i que gairebé mai s'explica, a continuació, què significa exactament aquest component. Com veurem més tard, aquestes intuïcions interpretatives han estat desenvolupades pels professionals del món teatral, afavorint, alhora, una visió més oberta de les perspectives poètiques estellesianes.

Francesc Parcerisas (1975: 120-123), un dels clàssics teòrics de la trajectòria estellesiana, es refereix a la seua poesia qualificant-la com una «comunicació en potència», una necessitat de parla adreçada a un públic («un oient»), i quan observa la manera de presentar els personatges que poblen les seues pàgines, afirma que no hi ha cap mena de comentari sobre ells, només una presència que és «l'únic testimoni de llur existència», la qual cosa els identifica amb els grans caràcters del teatre de l'absurd (i, efectivament, la caracterització de l'actor Pau Esteve –un dels testimonis dels quals parlarem després– a l'hora de plantejar la seua presència escènica donant veu als poemes, recorda els personatges de Beckett: entre el clown i l'escepticisme tràgic).

Jaume Pérez Montaner (1984: 263), en parlar de la poètica estellesiana a partir de les *Èglogues*, ressalta que «la ciutat és el *decorat*» (la cursiva és meua) de la seua voluntat creativa. Seguint aquest motiu d'origen clarament teatral, Vicent Salvador (2000: 69) comenta «el tarannà més metonímic que metafòric d'aquesta», que explicaria la vessant més aviat narrativa i l'actitud antiformalista dels poemes (un dels factors que, com tractarem més tard, afavoreix la seua conversió en poema escènic i no en el simple recitat davant d'un decorat teatral). Josep Ballester (1991: 37), en la seua anàlisi de *La nit*, és taxatiu quan diu que «la seua poesia conta més que mostra» (malgrat que, com destacarem en altra part de l'estudi, algunes de les imatges tenen una gran força

escènica), i destaca com, fins i tot la presentació d'un personatge abstracte com la Mort, es fa des d'una òptica teatral, amb acotacions i el grafisme propi d'un guió teatral.

Això ens condueix vers un tret il·lustratiu de la seua obra, també d'arrel teatral: «la sensació d'espontaneïtat i de naturalitat», com indica Mariola Aparicio (1997: 131 n. 6), que acosta l'expressió textual al món de l'experiència, de l'entorn del lector-públic, i en la qual és decisiu l'ús de diferents registres lingüístics en el marc de la modelització estètica (heterogeneïtat de la qual parlarem quan ens endinsem en l'activitat dels autors teatrals consultats, i que Joan Fuster comenta en la seua dimensió històrica (1982: 21 i ss)). Es tracta d'una aproximació referencial que assoleix la plena vigència en les sensacions corporals trameses per la seua verbalitat, que, més enllà del seu poder evocador, esdevenen figuracions, representacions visuals. No és estrany, doncs, que Vicent Salvador utilitze la imatge del cos per tal de crear el seu discurs interpretatiu al voltant de l'eròtica estellesiana (2000: 69 i ss): «l'amor sol corporeïtzar-se», «l'amor s'encarna», etc. Xavier Fàbregas (1978: 8) encara és més explícit en citar McLuhan per a parlar de la seua «lectura tàctil».

Vivència de la corporalitat com a índex metonímic de percepcions humanes i socials d'abast temporal; la diversitat lingüística com a índex de palpit existencial; narracions d'històries en les quals s'implica l'oient-lector i una col·lectivitat; presentació de personatges que responen al desig d'afirmació vital d'un *deus ex machina* més o menys ocult; etc. És tot un seguit d'implicacions plenament integrades en un procés creador del qual no és alié el component dramàtic.

2.— TESTIMONIS TEATRALS: DESCRIPCIÓ DEL CORPUS

A diferència de l'hermenèutica tradicional, aquest article no es basa, com a criteri d'autoritat, en textos escrits clàssics —a banda dels esmentats fins ara, a manera d'introducció—, ja siguen articles o llibres, ja que el seu objectiu és analitzar la poesia d'Estellés des de la seua traducció escènica, incorporant al discurs teòric sobre la seua lírica les aportacions interpretatives fetes pel col·lectiu teatral, i obrint noves perspectives metodològiques que compatibilitzen la reflexió abstracta amb l'empirisme de la representació.

Per aquesta raó he elegit el testimoni —oral o per escrit— de quatre figures representatives de l'àmbit professional del teatre, que, alhora, han estat —o encara estan— molt implicades en el treball sobre la poesia d'Estellés, i que he considerat simptomàtiques pels següents motius:

— La qualitat dels espectacles, centrats no en un simple recitat de poesia, sinó en una escenificació dels poemes mitjançant una lectura teatral i no estrictament lírica.

— De les seues paraules hom pot deduir la profunditat dels seus coneixements de l'obra estellesiana, reflectits en les magnífiques intuïcions, molt esclaridores, que complementen i, de vegades, s'enfronten a les conclusions establides pel discurs acadèmic.

— En tercer lloc, i com a motivació afegida, cal observar que es tracta de muntatges fets pertot arreu del domini lingüístic (dos són de valencians, un fet a Catalunya, tot i que el testimoni és d'una actriu valenciana, i un d'autors i actors mallorquins). L'absoluta identificació de tots ells amb la poètica de l'escriptor valencià confirma la vocació eminentment universalitzant d'una obra, amb aparença localista, com indica Dominic Keown, en el seu treball específic sobre Estellés (2000), tesi que ja havia aplicat a altres autors (Jaume Pérez Montaner, Teresa Pascual, Marc Granell), i que simbolitza la seua resistència davant el discurs oficial «per la seua consciència històrica i la saludable desconfiança en l'instint monopolitzador de les posicions establertes» (1996: 92).*

El primer dels testimonis –seguint un ordre cronològic– fou el del professor universitari i director teatral Antoni Tordera, que a l'any 1987 va estrenar l'espectacle *Estel·les* a la Facultat de Filologia de la Universitat de València, i que va recórrer, amb prou èxit, un circuit format bàsicament per centres d'educació, fins i tot de comunitats castellanoparlants com ara la murciana.

Es tractava d'una proposta escènica treballada a partir de supòsits avantguardistes, sobretot seguint la metodologia grotowskiana al voltant del taller d'expressió corporal com a procés de creació teatral basat en improvisacions, a partir de situacions escèniques proposades als actors per part del director.

Aquesta primera aproximació té, a més, un valor afegit: des d'actituds de ruptura amb els plantejaments de caire naturalista –temptació inicial de qualsevol acostament superficial a uns textos amb components realistes molt explícits–, l'obra va ser representada per un grup d'actors joves, no professionals, del món universitari (enllaçant amb una tradició ben present en aquesta institució). L'eix de la funció era el moviment, la gestualitat, la corporalitat i el ritme dels silencis, evitant així un dels defectes típics d'aquesta mena d'acostaments als textos poètics: l'excessiu domini de la paraula sobre els codis més pròpiament teatrals.

El segon referent va correspondre a l'excel·lent muntatge *Espill romput*, estrenat el 27 de novembre de 1989 al Teatre Lliure de Barcelona. En aquest cas, la col·laboració va ser de l'actriu valenciana –tot i que ha desenvolupat gran part de la seua activitat amb el Lliure– Isabel Rocatti.

Segons em va referir l'actriu, les converses mantingudes pels protagonistes de l'espectacle amb el poeta de Burjassot mentre varen durar els assajos resultaren decisives a l'hora de conformar l'espai escènic i d'establir el motiu generador de situacions dramàtiques: el poeta, enfrontat al mirall del seu món, dels seus somnis, assisteix al naixement teatral d'un seguit de personatges que determinen el seu univers vivencial.

(*) M'agradaria afegir una curiositat amb una finalitat informativa però també sentimental: a l'any 1983, al Col·legi Universitari de Castelló, en el marc d'un recital poètic –amb la participació de Vicent Salvador i Pep Cortés, entre d'altres– un grup de joves actors va escenificar alguns poemes, entre d'altres d'Estellés, sobretot l'especificació del poema XXI de *L'Hotel París* i la d'«Els amants» del *Llibre de Meravelles*. Va ser la presentació pública del grup *Xarxa Teatre*.

El tercer espectacle seleccionat fou *Papers mullats*, amb la direcció de David Marín i la interpretació, entre d'altres, del conegut actor mallorquí Pep Tosar (que va ser el meu interlocutor). Fou estrenat a l'any 1993 a la Fira teatral de Tàrraga.

La gènesi d'aquest muntatge té semblances amb l'anterior, ja que l'origen va ser una entrevista amb el poeta, a l'any 1979, enregistrada per David Marín i que, ocasionalment, es va fer servir en la representació, incloent-hi la narració d'anècdotes, històries, succeïts, per part de l'autor en algunes escenes.

L'escenari adoptava l'aparença d'un túnel del temps, amb projeccions d'imatges fílmiques rodades en 16 mil·límetres, en blanc i negre, reproduint situacions quotidianes, com ara xiques esperant l'autobús, un home vell desdentat rient-se de tot, uns jòvens jugant al futbolí, etc. A l'ambientació també contribuïa l'acordió d'Eugeni Gil, instrument que es repetirà a la proposta següent i que, per tant, sembla ser l'adiant per a interpretar una certa atmosfera escènica de les seues composicions; la reproducció d'una sessió de cinema sobre una tovallola s'afegia al disseny de l'espai escènic. Sobre tot aquest decorat perceptiu, el recitat de la paraula, amb el seu ritme i d'altres efectes sonors, s'arrossegava al llarg de l'escenari d'una manera contextualitzada, amb naturalitat i retrobant-s'hi amb tota la seua virtualitat de suggestió.

Finalment, el tercer testimoni correspongué al grup teatral valencià *Teatre de l'horabaixa*, en el qual destaquen les figures del director, Manuel Molins, molt conegut no sols per la seua tasca sobre l'escenari sinó també per la seua vessant com a dramaturg, i la de l'actor Pau Esteve (a qui pertanyen els testimonis que apareixeran al present article).

A més de la qualitat i originalitat de la seua proposta, la seua opinió em va merèixer un respecte especial per la seua dilatada experiència en el treball teatral sobre textos poètics: en 1996 estrenaren *Paraules en carn viva* a partir de fragments en prosa i poemes de Joan Fuster; un any després l'espectacle *La carn invicta*, ja sobre l'obra d'Estellés, amb dues versions: una amb una ballarina que compartia el protagonisme amb l'esmentat Pau Esteve, i l'altra amb una acordeonista; a l'any 2000 fou Martí i Pol l'autor sobre el qual es va desenvolupar el nou espectacle, *El messies de Tergal* (basat en *La fàbrica*); a l'any 2001 el grup estava treballant en la preparació d'un nou espectacle amb textos de Fuster i d'Estellés de nou (*Una nit amb Fuster i Estellés*).

U

3.- UNA SELECCIÓ DE POEMES: POESIA SOBRE L'ESCENARI

La primera anàlisi dels quatre muntatges citats ha d'avaluar el criteri de selecció de poemes entre les múltiples possibilitats oferides per la vastíssima producció estellesiana: quines motivacions teatrals poden deduir-se del repertori confeccionat pels directors?; hi ha cap poema que per la seua presència repetida en tots ells pogués informar sobre

les línies teatrals que recorren la seua poètica?; es poden extraure unes primers conclusions sobre el tema tractat?

El principal problema a què em vaig enfrontar fou l'allunyament temporal d'alguns dels espectacles, la qual cosa feia impossible ser exhaustiu en el recompte de textos. Nogensmenys, gràcies a la constància dels interlocutors –i la seua voluntat de col·laborar, que mereix tot el meu agraïment-, així com al seu afany documentalista, vaig poder reconstruir una antologia aproximativa. En les pàgines que vénen a continuació parlarem sobre aquest conjunt de versos, tot i que prescindirem dels més explícitament teatrals, com és el cas de les composicions dialogades de *Les Èglogues* i, sobretot, dels *Ora-toris*, per a centrar l'interés interpretatiu en la virtualitat dramàtica de les peces líriques.

La primera constatació ben evident és que la selecció per part dels directors va afectar tota la trajectòria de la poesia estellesiana. Això demostra que en la seua obra sempre hi ha hagut una potencialitat de dimensions escèniques, i no es tracta d'una tendència circumstancial: està fortament arrelada en la seua competència creativa. Així, encara que només siga a efectes informatius, el poemari més citat fou, amb diferència, el *Llibre de meravelles*, seguit d'*El gran foc dels garbons*, *Coral romput*, i ja a una certa distància –pel nombre de poemes triats– *Les horacianes*, *Llibre d'exilis*, *La nit*, *L'Hotel París*, etc. Com s'hi pot comprovar, una elecció que inclou tots els títols més representatius d'Estellés, així com una gran diversitat de temes i formes.

Ara bé, després de la lectura del poemes referits, hom pot adonar-se de les coincidències entre els quatre espectacles, i així deduir-ne l'atractiu de l'escriptura estellesiana per als professionals del teatre amb un indiscutible instint escènic; la qual cosa també afavoreix una millor comprensió dels mecanismes del seu discurs i la transcendència en el tractament de certs temes i actituds humanes.

Prenguem com a orientació d'un primer acostament analític un dels poemes més repetit en les quatre representacions, concretament «Em posareu entre les mans la creu», el darrer poema d'*El gran foc dels garbons*. A partir d'ell podrem comentar altres composicions també seleccionades:

Em posareu entre les mans la creu
o aquell rosari humil, suat, gastat,
d'aquelles hores de tristesa i por,
i ja ninguna amenitat. Després

tancareu el taüt. No vull que em vegen.
A l'hora justa vull que a Burjassot,
a la parròquia on em batejaren,
toquen a mort. M'agradaria, encara,

que alguna dona del meu poble isqués
al carrer inquirint: «¿Que qui s'ha mort?»
I que li donen una breu notícia:

«És el fill del forner, que feia versos.»
Més cultament encara: «El nét major
de Nadalet.» Poseu-me les ulleres.

— En primer lloc cal destacar el valor performatiu dels textos, de tal manera que en nombroses ocasions el poema esdevé una anotació indicial (pràcticament una acotació) que indica no només les accions i moviments (fixem-nos en l'inici del poema), sinó també la presència significativa dels objectes que, aleshores, esdevenen signes escènics que complementen la resta de codis teatrals. Precisament, aquesta heterogeneïtat de codis proposats des del mateix text poètic n'afavoreix la lectura dramàtica, com succeeix amb «Bon dia, grapat d'aigua» (de les *Horacianes*, XVII) —una de les composicions més il·lustratives de les treballades per Pau Esteve— o amb «L'acordió, el vaixell...» (del *Llibre d'exilis*), on es desenvolupa una acotació plena d'informació sobre una possible conformació de l'espai escènic.

— La construcció del poema, l'organització del ritme il·locutiü, les pauses i els silen-cis (tal com ens ho mostra en les afirmacions rotundes que trenquen el desenrotllament melòdic dels darrers versos de cada estrofa) afavoreixen la creació de diversos plans d'interés, diferents escenes marcades per una certa distància espacial i temporal. D'aquesta manera es produeix una dramatització del text, convertit en un decorat verbal sobre el qual es desenvolupen històries al voltant del subjecte poètic. Tal és el cas de molts dels poemes elegits: «La dona que ven coses» (de *L'Hotel París*), «Crònica especial» (del *Llibre de Meravelles*), o el conegut «De pares pobres» (del *Cant de Vicent*), que per les seues peculiaritats ens permet de passar a un tercer aspecte del comentari.

— Efectivament, Estellés, seguint la tradició primitivista de les avantguardes (el retorn a la simplicitat, a l'origen: la tradició oral, el món dels infants, les formes bàsiques de l'irracionalisme), va crear poemes al voltant del valor expressiu del joc sobre la sonoritat dels recursos lírics (la rima, l'onomatopeia, la simfonia vocàlica, al·literacions desenvolupades, etc.). Així el llenguatge assoleix dimensió escènica en la seua musicalitat, en la seua melodia tonal, permetent la coordinació entre la veu, els elements paralingüístics i cinèsics (cal observar, en el poema de referència, la cohesió afavorida per la isotopia fònica al voltant del fonema /o/). En aquest sentit es podria entendre l'elecció de dos poemes de *La nit* («Ara, després, en fi» i «És així, si us plau»), i el començament de «La mort invicta» (del *Llibre de meravelles*). A l'espectacle *Papers mullats*, David Marín projectava sobre una pantalla imatges suggerides pels poemes de *L'Hotel París*, inventant, alhora, tot un repertori de sorolls onomatopeics como si fos la banda sonora de la composició: la «consciència de la sonoritat» de la qual parlava Isabel Rocatti.

— Al poema comentat irrompen les veus del poble, obrint-hi un espai costumista incrustat dins del cercle tràgic de la mort. Aqueix sentit dialògic, que pot promoure una síntesi artística de registres, veus, caràcters lingüístics, atorga una dimensió coral

d'indubtable transcendència escènica. En alguns casos, la tensió dialèctica es redueix a la confrontació jo/tu («La mort contada al nen del veïnat», de *La nit*); en d'altres adopta un aspecte més metafòric i introspectiu, amb les possibilitats teatrals i estètiques de presentar a l'ésser davant de l'espill («Demanareu inútilment ajut», d'*Els amants*). Com veurem després, tot aquest desplegament verbal exigeix un gran esforç a l'actor, sobretot per tal de treballar les diferents personalitats en el marc comunicatiu de l'univers poètic (més tard tornarem sobre el mateix tema).

— La part final del poema trenca la continuïtat de les veus anònimes per a introduir-hi, de sobte, una afirmació de caire irònic. Aquest recurs és un altre dels trets identificatius de la seua lírica, a més, amb moltes possibilitats per a la traducció escènica, sobretot, per la manera de manifestar-se en la linealitat de l'exposició verbal (per aquest tema és molt interessant el recent estudi de Mariola Aparicio (2001)).

De vegades, com en aquest cas, la ironia hi apareix d'una manera abrupta i inesperada, alterant el ritme de la peça, amb una formulació dítica que fa canviar el sentit de l'especulació imaginativa fent-la retornar a l'origen enunciatiu. Aquesta impressió de final d'un procés, de tancament d'un trajecte, provocant, alhora, la complicitat del receptor, amb un gest humorístic (gairebé tragicòmic, amb terminologia teatral), posseeix un gran valor escènic, com ho demostren els nombrosos poemes seleccionats construïts sobre l'esmentat recurs. A més, la irrupció de l'humor sovint ve acompanyada per senyals performatives, en les quals la dixi personal apunta vers la pròpia presència del cos com a referent immediat de la textualitat (o de la comunicació escènica); tal és el cas, per exemple, de poemes com el I de *Les acaballes de Catul*, que finalitza d'aquesta manera: «[...]Sense tu no sé viure/ni sé què fer amb aquest tros de carn/a l'engonal que de sobte se'm dreça/iradament, imperativament».

En altres ocasions, la ironia es presenta com la motivació que aporta coherència al contingut líric, una ironia que gradualment s'apodera de l'expressió, concloent com a experiència lúdica, fins i tot com a rialla. Entre d'altres, cal destacar «La cançó de l'home parat al cantó» (de *Taula parada*), en què la figura de l'actor es transforma, des del seu inicial estatisme, mentre el seu voltant es mostra com un moviment continu. Pep Tosar, després de repassar els temes estellesians que més li interessaven com a director va citar el seu biografisme, el tractament del poble, la visió de la seua personalitat maltosa, no ho dubtava: el que va destacar com a més important va ser «el sentit de l'humor».

4.— L'ACTOR I L'EXPERIÈNCIA DEL COS: LA CONSTRUCCIÓ D'UNA IDENTITAT

Els testimonis dels actors i directors esmentats, intentant d'explicar quina és la raó per la qual la poesia d'Estellés suscitava tant d'interés entre els professionals del teatre, coincidien a assenyalar que, més enllà de la materialitat de les paraules, s'hi pot intuir una energia que només es manifesta plenament en la seua traducció escènica. Isabel

Rocatti la qualificava com a «força vital», «visceralitat», mentres que Pep Tosar preferia parlar de «força incommensurable».

La clau d'aquesta admiració pels textos estellesians pot deduir-se de l'experiència en el procés de creació de l'espectacle *Estel·les*. El títol no és un simple joc de paraules, sinó que la idea era proposar tot un seguit de llampecs, de fognades escèniques, recurrent al poderós efecte de crear imatges de la poètica estellesiana. I tot això partint d'un treball previ –als assajos– centrat en la recerca de les possibilitats del cos, com a marc per a l'expressió teatral.

El cos i l'experiència actoral sobre la pròpia identitat física, amb la seua virtualitat semiòtica, assoleix, així, un primer pla com a font de la teatralitat (Pau Esteve comentava, en aquest sentit, la importància determinant de la gestualitat en el tractament dramaturgic de la poesia estellesiana). Cal recordar, amb Jaume Melendres (2000: 107), que un dels principis de la tècnica dels actors és el de «la paraula terminal», segons el qual «la paraula [...] només apareix quan el cos, en la seua total organicitat [...] ja ha sintetitzat allò que pretén comunicar».

Aquesta característica de les semiòtiques de la representació («un hacer que precede al decir», en paraules de Gianfranco Bettetini (1987: 17)), troba en les composicions del poeta de Burjassot un canal comunicatiu adient, ja que com assenyalava Isabel Rocatti: «com a actriu és meravellós encarnar textos [...] expressivament vius, presents, carnals, quotidians».

Sembla evident que la presència constant del cos com a referent poètic transcendeix els marges del text literari i esdevé un motiu adreçat a la construcció d'una identitat humana i de relació amb el món, la qual cosa té el seu correlat escènic en el domini de l'actor i els seus codis expressius, per una banda, i, per l'altra, en la interacció entre l'espai escènic i l'horitzó d'expectatives de l'auditori. Cal afegir-hi que en Estellés la fisicitat no és una simple especulació estètica, sinó que la presència dels sentits com a factor de coherència significativa passa a ser un criteri de verisme (com ara, «Aquella olor que tenia el teu cos» de *Les acaballes de Catul*, inclòs a l'espectacle *La carn invicta*). La presència de les parts anatòmiques actuen com a metonímia d'una globalitat semàntica, de manera semblant a la capacitat evocativa del físic actoral («M'has dit que vols saber la meua edat», del mateix llibre, i també seleccionat per *L'horabaixa*).

També cal no oblidar la figuració del cos com a espai humà de recerca, com a misteri ple de possibilitats vitals, que reproduceix, metafòricament, el procés de l'actor cap a l'autoconeixement i, després, el desenvolupament de les seues virtualitats per a revelar estats de consciència. És el cas dels poemes de *L'amant* inclosos a *Espill romput*, com ara «Calle, no escric [...]», o «Et vas tombar».

Aleshores, des d'aquesta perspectiva tenen transcendència dues dimensions clarament teatrals:

— Per una banda, la sensació d'immediatesa, de present absolut que apunta vers al mateix instant de l'enunciació, es vincularia amb la peculiar dialèctica comunicativa

del llenguatge dramàtic. L'omnipresència de les diverses formes de la dixi, determinant les esferes espaciotemporals, condicionen no només la configuració estructural de la representació (il·luminació, moviments, decoracions, dinamisme de l'escenografia), sinó, a més, tot el que afecta l'actor –materialització dramàtica del *jo*–, eix al voltant del qual gira el conjunt de la representació.

Aquesta referència absorbent és la causa de dos moviments d'indubtable potencialitat escènica: un vers el món exterior (el carrer, el prostíbul, l'escala, etc.); l'altre vers la introspecció, vers un intimisme que projecta el desdoblament poeta/persona, que, a la fi, és el joc amb la màscara, i que explicaria l'interés demostrat a *Espill romput* per poemes com «I bé» (de *La clau que obri tots els panys*) o la selecció de fragments del poemari-confessió *Coral romput*.

— Aquestes observacions condueixen cap a un altre aspecte de la dramaticitat de la poètica estellesiana: la constant producció de situacions humanes l'epicentre de les quals és o bé un personatge, o bé el *jo* a partir de diverses manifestacions, és a dir, amb una varietat de papers assignats des de l'arbitrarietat de l'autor com a *deus ex machina* (metàfora explícitament teatral). Antoni Tordera, en el seu plantejament d'*Estel·les*, ja ho observava amb nitidesa: Estellés, amb la seua poesia, s'autoconstrueix com a figuració (encarnat en tota la varietat de personatges), a partir d'un Estellés de ficció imaginat per l'Estellés real. Coincideix en aquesta idea Isabel Rocatti en comentar que, malgrat la seua relació personal amb el poeta (els actors van tindre tres o quatre encontres amb ell mentre assajaven l'espectacle), va ser després de treballar exhaustivament els textos sobre l'escenari quan «va emergir el poeta».

L'obra poètica estellesiana proposa un joc d'identitats (teatre, aleshores), oscil·lant-hi entre el ser històric, quotidià, localista, feble i malaltís (en les seues darreres obres) i, per l'altre costat, un personatge titànic, poderós, cosmopolita, en diàleg amb el món i amb la tradició poètica (amb Garcilaso, Ausiàs, Horaci, Riba, Machado, etc.). No és casual, per tant, que, a *La carn invicta*, Pau Esteve apareguera caracteritzat amb la màscara i maquillatge de *clown*, amb boina, ni que el segon text de la representació fóra «De pares pobres» (del *Cant de Vicent*), on, després de referir-se al seu passat –recurs habitual de la seua obra–, i a les seues vivències d'infantesa, es pregunta: «D'aquest monòleg/ traurà un psicòleg/[...]/ recòndits tics?»

5.— OBJECTES I SIGNES: LA PROPOSTA ESCENOGRÀFICA

Pep Tosar, en fer una valoració final sobre la seua experiència personal amb la representació de la poesia estellesiana, afirmava que, com en el cas de Blai Bonet, Estellés «va crear un món, un univers [...] Si t'agrada, has de saber jugar». Un joc que en l'aspecte visual i escenogràfic té un codi dictat, aparentment, per la pròpia paraula poètica.

En efecte, l'abundància d'imatges, signes, objectes, majoritàriament concrets, físics, característics de la seua lírica, converteix el text en un referent indicial totalment teatralitzat. La temptació de crear un tipus d'espectacle al voltant d'una estètica naturalista, si més no directament costumista, sembla una conseqüència lògica, si atenem a aquest punt de vista. Nogensmenys, les propostes dramaturgiques de cadascun dels muntatges esmentats ens permet de pensar que aquesta conclusió seria més aviat reduccionista i, fins i tot, podria desvirtuar el codi intern del *joc* plantejat des de l'univers estellesià.

Papers mullats tenia un decorat constituït per un terrat amb roba estesa (llençols, tovalloles, calces, mitjons, etc.), i amb un predomini de tonalitats en blanc i negre; al fons, sobre una pantalla (com un llençol blanc), es projectaven escenes de la vida quotidiana, també en blanc i negre (com havíem avançat pàgines enrere); com a recurs de so, la veu del poeta relatant anècdotes i la música de l'acordió tocant peces populars. Sobre aquest decorat sensorial, s'anava arrossegant el ritme verbal dels poemes de *L'Hotel París, Hamburg*, fragments del *Coral romput*, etc.

Es tractava, així, d'una proposta de caire bàsicament metafòric: la perspectiva de la recepció es dirigia cap a les escenes d'una immediatesa quotidiana a partir de les quals es feia un recorregut temporal que trencava el mateix entorn físic de l'escenografia. Era la manera de tractar dramàticament aqueixa vessant de la seua poètica (en colors del passat, com als cinemes de la postguerra), que sobre una experiència de realitat que ultrapassa els límits de la ficció literària transmet tot un seguit de situacions, records, vivències, experiències sensitives, etc., que esdevenen imatges enquadrades artificialment, com una reproducció fotogràfica o com els marges delimitats per un escenari.

Estel·les i *La carn invicta* opten per una interpretació més metonímica, a partir de la capacitat evocativa dels objectes com a signes autònoms sobre l'escenari. En ambdós casos es tractava d'una escenografia d'allò que s'hi coneix com a *teatre pobre*, és a dir, sense gaires elements decoratius, i reduïda a la caracterització de l'entorn de l'actor, convertit així en focus de l'interès teatral i espai escènic privilegiat. L'atenció s'adreçava vers la presència d'una maleta (en el cas d'*Estel·les*, quatre, una per a cada actor) de la qual anaven sorgint sorpresivament tota mena d'objectes, que, a més, tenia una funcionalitat com a recurs estructural per a marcar els canvis de situació dramàtica; finalment, els objectes tornaven a l'interior de la maleta i l'escenari restava, de nou, nu.

Aquestes dues traduccions escèniques concebien l'espai poètic estellesià des de dues perspectives actuant en sincretisme:

— Per una banda, el minimalisme, reduint-hi la realitat a signes molt concrets, presentats fragmentàriament, i que esdevenen índexs metonímics amb suficient poder comunicatiu per a omplir l'escenari d'històries humanes i personals (teles, canyes, sabates, sorra, etc.). Es tracta d'una tècnica deconstructivista ben present al llenguatge teatral característic de les tendències teatrals dels 90, com ens ho recorda Josep Lluís Sirera (1993: 40 i ss.).

– Per l'altra, l'espai escènic es presenta com un «fer-se», com una acció, fins i tot sorpresiva, immediata, en el seu procés de conversió en significativa (des del punt de vista semiòtic), i, a continuació, completant el valor tridimensional del signe, convertint-s'hi en una estampa d'impactant capacitat visual sobre l'auditori, sotmesa a la urgència temporal d'allò que només té una presència instantània.

Aquestes dues condicions teatrals enllacen amb la singularitat del llenguatge poètic estellesià, molt procliu a la recreació d'atmosferes que, com en el cas comentat abans sobre els personatges, mostren una ambivalència de caire teatral: la proximitat, el localisme, l'escena de carrer, de barri, de poble, però tot transfigurada, convertit en matèria elaborada i estilitzada estèticament (el joc d'identitats que va tenir un perfecte tractament a *Papers mullats*, quan els poemes de *L'Hotel París* eren recitats amb l'auxili de la projecció d'imatges fetes amb tinta), la qual cosa ens remet, de nou, a l'essència del signe teatral: l'escenari marca el límit entre la realitat de l'espectador i l'àmbit de la ficció. Així apareix evocat al següent poema de *Vida secreta*, treballat a *Espill romput*:

Com qui, entre fulles,
mira el món, per darrera
vegada –platja,
forest–, i deixa caure
lentament la cortina...

6.– EL DIÀLEG COM A CONSTRUCCIÓ IDEOLÒGICA

He deixat per al final l'aspecte més teatral de la poesia estellesiana, i un dels trets més il·lustratius de la seua competència creativa: el sentit dialògic, motiu generador del marc estructural en moltes de les seues composicions. No m'estic referint ara –és clara les seues peces explícitament construïdes com a conversa de personatges (*Les Èglogues*), sinó a nombrosos poemes, de qualsevol temàtica, que hi apareixen al llarg de tota la seua producció.

Des del punt de vista dramaturgic, aquesta tendència constructiva va possibilitar dues solucions, com ho podem comprovar a les quatre propostes comentades:

– Per una part la introducció de veus com a interlocutors ficticis («No, no: s'ha equivocat. És el deu-vuit-cinquanta./No, no. Deu-vuit-cinquanta. Això mateix. De res», de *Coral romput*, fragment de l'espectacle *Espill romput*), o bé com a veus anònimes («El meu va a l'Institut», «La meua té la pallola» de *Crònica especial –Llibre de meravelles–* poema escenificat a *La carn invicta*). Aquest recurs permet de dinamitzar teatralment els textos fins a donar-los una aparença coral. D'aquesta manera, l'intimisme propi del gènere poètic s'obri al món, i el text es fa permeable a l'empenta d'una realitat que lluita per ocupar el seu lloc en l'espai d'un text (convertit en signe que sembla desplaçat pel seu referent).

— Per l'altra, i potser és el més interessant, molts poemes d'Estellés (del repertori seleccionat pels autors citats) s'adrecen a un interlocutor, a un *tu* que s'acosta i s'allunya, consecutivament, del subjecte, amb un ritme marcat pels elements d'íctics i verbals. Un *tu* que, a més, adopta diverses personalitats, sotmeses, de vegades, al transcurs temporal, i que, des del punt de vista dramàtic, possibilita treballar la composició com un monòleg i, més encara, seguir la tècnica del *diàleg escindit* o *evadit*, un dels mecanismes més interessants de la nova escriptura teatral i que comporta notables repercussions per a l'espai escènic. Es tracta d'un diàleg amb algú que no vol, o no pot contestar, o, simplement, és una creació mental del personatge, la qual cosa permet d'establir una relació comunicativa molt especial –i participativa– amb el públic (com a exemple il·lustratiu d'aquest procediment cal citar dramaturgs com ara Joe Orton –en algunes escenes de *The ruffian of the stair*– i, entre nosaltres, peces de Sergi Belbel –*Elsa Schneider*, per exemple–, diverses obres de Lluís-Anton Baulenas o la interessant peça de Pasqual Alapont *Tres tristos traumes*).

La poesia de Vicent Andrés Estellés té l'estructura dialògica del soliloqui poètic que, des de la privacitat, des del més profund intimisme, elabora una conversa amb *l'altre*, ja siga una dona, un país, la història literària, amb el seu cos (l'eròtic, però també amb el cansat, malaltís, envellit). És un diàleg que representa una voluntat de ser, de totalitat des de la consciència de la limitació i que pretén de construir, a través de la mirada sobre successives imatges i situacions humanes, una identitat individual i col·lectiva, la màxima manifestació de les quals és el text, l'obra en si mateixa (la idea de *Mural*), i la producció d'un llenguatge poètic adient.

Per això, alguns dels poemes més repetits en les diverses propostes teatrals són els que giren al voltant d'un procés de síntesi metafòrica, en què l'interlocutor concret, humà, carnal, individual es transforma en una comunicació amb la idea de la pàtria, un cant compromés pel qual el codi amorós esdevé reivindicació d'identitat col·lectiva. Només des d'aquesta fusió conceptual –i, alhora, ideològica– aplegarà la consumació de l'ésser (tal és el cas de certs poemes triats del *Llibre d'exilis*, com el que conclou de la següent manera: «És el desig [...] de ser i ser del tot, plenament: tenir pàtria»).

Aquest joc de màscares, diverses i complementàries a la vegada, remet invariablement a una singularitat humana, en constant procés de recerca, i assoleix la seua màxima significació en una imatge clau de la poesia estellesiana: l'espill. No és estrany que el Teatre Lliure titulara el seu espectacle *Espill romput*, seguint així el darrer vers del poema d'*Els amants* («¿Com torna a ser el que ha deixat de ser?/ Intentareu refer l'espill romput»).

Màscares i personatges, el pas del temps i les visions del passat, l'home i el poeta. La seua és una poesia de la mirada escrutadora que persegueix revelacions sobre la condició humana, no com a abstracció especulativa, sinó en el seu estar en el món, escenari d'una intensa i constant representació. Aleshores, és ben palesa la raó per què amb les seues paraules els protagonistes del fet teatral transmeten una estima per Vicent Andrés Estellés que va més enllà de la simple admiració per l'autor del text dramàtic.

7.– CONCLUSIÓ: LA POÈTICA DE LA SUGGESTIÓ

En la conclusió d'aquest treball sobre la dimensió escènica de l'obra d'Estellés, m'acudeix el record dels poemes-cançons de Bertold Brecht-Kurt Weill, universos en miniatura en què la música, la paraula poètica i la dramatització actuen en un perfecte sincretisme artístic. A més de per Ute Lemperer i Hanna Schygula, la imatge dels dos autors ve acompanyada per Núria Espert, qui va definir Brecht com «el poeta de la realitat». El paral·lelisme amb el poeta de Burjassot em sembla ben notable, més encara quan en aquesta relació entren les magnífiques versions musicals propiciades per les seues composicions: Ovidi Montllor (sobretot, del *Coral romput*), les de Maria del Mar Bonet (*Antibes*), de Celdoni Fonoll (la *Crònica especial*), de Carme Torrelles, Paco Muñoz, *Els Pavesos*, la magnífica peça coral *Estellesianes* de Mariona Vila...

El dramaturg Joan Casas (1999: 51), citant Jean-Pierre Sarrazac, parla de l'escriptura teatral de l'actualitat i la defineix com a procés de «rapsodització» Quines són les característiques d'aquest nou llenguatge teatral? Les resumeix de la següent manera:

- Un «teatre despullat», amb l'escenografia mínima.
- El centre del procés comunicatiu i estètic és l'actor, amb el seu físic i, sobretot, la seua veu, «aquesta veu que, al seu torn, ha de construir la resta de materials de la dramaturgia».
- El punt d'arrencada són certes imatges, situacions, objectes, espais «en la mesura que poden encarnar-se en paraula».
- La finalitat última és crear un conjunt –fins i tot fragmentari– de suggeriments.
- Els models d'aquest paradigma creatiu serien noms com ara Heiner Müller, Margarite Duras, Peter Handke, i el mateix Pasolini, amb paraules del qual he començat aquest article.

Es tracta, en conclusió, d'un teatre que no explica ni raona, ni vol construir cap tesi, ni mimetiza la realitat per a transformar-la, sacralitzar-la o paradodiar-la. L'interés recau en el propi trajecte de la comunicació amb el públic, creant-hi una xarxa de conivències, una «aliança» –diu Casas– a partir de l'experiència amb el poder evocador de la paraula sobre l'escenari. Un discurs personal, generat per l'escriptura, que obri noves expectatives allunyades de convencionalismes, regles o imposicions de la tradició, i que vol aconseguir la complicitat de l'espectador. Sembla plenament adient l'expressió amb què Isabel Rocatti tancava les seues impressions sobre la figura d'Estellés després d'haver treballat amb els seus textos: «crec que és rabiosament modern».

XAVIER VELLÓN LAHOZ
Universitat Jaume I

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- APARICIO, M. (1997) «Sonata de Isabel de Vicent Andrés Estellés: entre dues expressions poètiques», *Caplletra* 22, pp.129-139.
- (2001) «Ironia i humor a Vicent Andrés Estellés», a Carme Gregori i altres (editors), *Quaderns de Filologia VI. Literatura i humor*, Universitat de València, pp. 1-17.
- BALLESTER, J. (1991) «La nit: sobre algunes constants de Vicent Andrés Estellés», *Caplletra* 10, pp. 29-40.
- BETTETINI, G. (1987) «Drama y puesta en escena», *Discurso*, 1, pp.3-25.
- CASAS, J. (1999) «La creació del text dramàtic: crònica d'un trajecte», a Jordi Sala (ed.), *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*, Universitat de Girona, pp. 45-52.
- FÀBREGAS, X. (1978) Introducció a *Oratori del nostre temps*, València, Tres i Quatre.
- FUSTER, J. (1982) Introducció a *Recomane tenebres. Vicent Andrés Estellés. Obra completa*, vol. 1, València, Eliseu Climent.
- KEOWN, D. (1996) *Sobre la poesia catalana contemporània*, València, Tres i Quatre.
- (2000) *Polifonia de la subversió*, València, Tàndem.
- MELENDRES, J. (2000) *La direcció del actors*, Barcelona, Institut del Teatre.
- PARCERISAS, F. (1975) «Funcions i figures de Vicent Andrés Estellés», *Els Marges* 5, pp. 118-129.
- PÉREZ MONTANER, J. (1984) «Paròdia i dicció en les Èglogues d'Estellés», *Quaderns de Filologia. Miscel·lània Sanchis Guarner I*. Universitat de València, pp. 261-265.
- SALVADOR, V. (2000) «Eros i retòrica d'Estellés» a *Poesia, ciutat oberta. Incursions en el discurs poètic contemporani*, València, Tàndem, pp. 65-76 (originalment a *L'Aiguadolç*, 8, 1989).
- SIRERA, J. L. (1993) «Una escriptura dramàtica per als noranta (Notes de lectura)», *Caplletra* 14, pp. 31-48.

Z,