

Les polifonies (im)possibles de *L'Hotel París*, de Vicent Andrés Estellés

Maria Àngels Francés Díez

Universitat d'Alacant, Espanya

Abstract Vicent Andrés Estellés's poetry is distinguished by its oral quality and interplay of voices and sounds. These features are central to his innovative contributions to twentieth-century Catalan literature. His originality lies in lyrically treating everyday life and incorporating popular registers and themes alongside formal classicism. This article examines the polyphony of *L'Hotel París* (1973) through Mikhail Bakhtin's concept of dialogism. The poetic self is not configured as a fixed identity but rather as the relationship between the self and the other. This relationship is explored through intertextual echoes, the bond with Françoise, and the frustrated voices of marginalized characters.

Keywords Vicent Andrés Estellés. L'hotel París. Polyphony. Dialogism. Catalan poetry. Polifonia. Dialogisme. Poesia catalana.

Índex 1 Introducció. – 2 Dialògic i carnavalesc. – 3. Les intertextualitats carnavalesques: el cas de Pablo Neruda. – 4 Françoise, els hostes i els diàlegs impossibles. – 5 Conclusions.



Edizioni
Ca' Foscari



Peer review

Submitted 2025-08-20

Accepted 2025-09-15

Published 2026-06-15

Open access

© 2026 Francés Díez | 4.0



Citation Francés Díez, M.À. (2026). "Les polifonies (im)possibles de *L'Hotel París*, de Vicent Andrés Estellés". *Rassegna iberistica*, 49(125), 41-56.

1 Introducció

Que la poesia de Vicent Andrés Estellés és de naturalesa eminentment oral, i que evoca en el lector una simfonia de veus i sons, són aspectes que distingeixen la seua literatura i que expliquen, en certa manera, la radical innovació que representa en les lletres de la segona meitat del segle XX: l'elevació de la quotidianitat a categoria lírica (Parcerisas 2004), el recurs als registres i els temes populars (del 'poble') en contrast, sovint, amb el classicisme formal dels seus versos. En aquest article ens proposem atendre la polifonia d'un poemari en concret, *L'Hotel París* (1973), en el sentit que va enunciar Bakhtin en *The Dialogic Imagination* (1981), és a dir, com un espai propici per a la definició dialògica del jo poètic, no com a entitat, sinó com a relació canviant entre el 'ser' i 'l'altre', com a diàleg entre perceptor i percebut, tant en un sentit ampli, que inclou les resonàncies intertextuals d'altres veus literàries internacionals en forma d'influència, homenatge o, simplement, reminiscències i familiaritats, com en un sentit més concret, palès en la relació entre el jo líric i la seua pretesa interlocutora, Françoise, i també en els intents d'altres personatges que, des dels marges de la societat, malden infructuosament per fer-se un lloc en la superfície enunciativa del text.

2 Dialògic i carnavalesc

Segons Julia Kristeva (1967), el text no és un producte acabat, sinó en procés, i té una relació redistributiva amb el llenguatge que el conforma (és a dir, destructiva i constructiva alhora). A més, tot text és plural, un espai intertextual on es conjuminen paraules pròpies i manllevades a altres textos, que s'intersequen i es neutralitzen recíprocament (Bengoechea, Sola 1997, 5-6).

Si el signe lingüístic no és un punt de significat fix, sinó un lloc travessat per xarxes i superfícies textuales diverses, el significat no està, sinó que s'elabora constantment. Kristeva es basa en Mikhail Bakhtin per formular aquesta noció: el seu concepte d'intertextualitat és una extensió del dialogisme definit pel teòric rus. Bakhtin parteix del pressupost kantianista que hi ha un abisme entre la ment humana i el món, i estudia la forma en què el ser humà tracta de salvar la distància entre el seu propi jo i el món exterior, entre el ser i l'altre. La relació dialògica, doncs, estaria formada per tres elements: el centre (un jo-en si mateix que, en l'àmbit literari, correspondria a l'autor), el no-centre (no-jo-en si mateix, el lector) i la relació entre tots dos, limitada per l'espai i el temps (el context).

La dialogia que proposa Bakhtin (1981) aborda l'anàlisi del llenguatge i de la psique individual, però no de l'individu en si, sinó

de l'individu en la seua dimensió social. Bakhtin rebutja l'oposició entre individu i societat (jo/altre) a favor de la relació mútua entre llenguatge individual i llenguatge social, insistint que la consciència reflexiva individual implica una situació social i viceversa, i que tots dos pols, l'individual i el social, es relacionen i limiten mútuament. Un tercer factor, l'ideològic, participa també en el que Bakhtin denomina heteroglòssia, la forma de concebre el món com una massa de llenguatges simultanis en efervescència, cadascun amb els seus propis distintius formals, que competeixen per manifestar-se individualment: així és com ressona la mena de poemari coral que és *L'Hotel París*. Per a Bakhtin, igual que per a Kristeva i Barthes, és important que els textos se citen mútuament, però també el fet que el subjecte, definit com a autor i/o lector, dona sentit a la seua experiència vital i construeix la seua vida en relació als textos.

Això implica que el jo, en termes bakhtinians, és sempre un producte del discurs d'un altre, i que la identitat mateixa té una natura dialògica. Segons Dale M. Bauer (1988, 162), «Reading is an activity that by definition takes place only when one confronts the unfamiliar, the strange, the other which requires deciphering or dialogization». De fet, aquesta estudiosa usa Bakhtin per interpretar diverses novel·les de Nathaniel Hawthorne, Henry James, Edith Wharton i Kate Chopin, on descriu com alguns personatges femenins d'aquestes novel·les aprenen a veure's i construir-se socialment a través del llenguatge dels altres. Són personatges alteritzats pel discurs social, que poden ser relacionats amb la figura del boig carnavalesc. Per als personatges femenins alienats i confosos per la societat, és crucial interpretar els discursos que els que ostenten el poder presenten com a monològics i inqüestionables; molts dels personatges femenins que poblen els poemaris estellesians acusen aquest procés d'alterització i categorització patriarcal, com en el cas de Françoise, que analitzarem més endavant.

Però tornem al concepte del carnavalesc:

Bakhtin's book on Rabelais [...] examines the manner in which ancient traditions of the carnival act as a centrifugal force promoting 'unofficial' dimensions of society and human life and does so through a profane language and drama of the 'lower bodily stratum': images of huge bodies, bloated stomachs, orifices, debauchery, drunkenness and promiscuity are all 'carnavalesque' images. Carnival, through such images, celebrates the unofficial ideology and discourse of religious and state power. (Allen 2011, 21)

No hi ha dubte que les imatges deliberadament objectes i aberrants que poblen *L'Hotel París* i altres obres d'Estellés responen a aquesta necessitat de subvertir el discurs ideològic i religiós dominant mitjançant conductes que el poder considera depravades, com ara

la promiscuïtat o l'alcoholisme: el darrer poema del recull sembla descriure una desfilada carnavalesca plena de cossos grotescos, mostrant l'estrat corporal inferior de què parlava Bakhtin i desafiant, flagrantment, els codis de conducta repressius establerts pel règim franquista, com veurem després.

Bakhtin considera la novel·la el gènere més evolucionat perquè és el més polifònic, el que millor dona cabuda a les innumbrables veus que competeixen per fer-se sentir en un moment de cohesió creativa:

In the polyphonic novel we find not an objective, authorial Voice presenting the relations and dialogues between characters but a world in which all characters, and even the narrator him- or herself, are possessed of their own discursive consciousness. The polyphonic novel presents a world in which no individual discourse can stand objectively above any other discourse; all discourses are interpretations of the world, responses to and calls to other discourses. (Allen 2011, 23)

Tanmateix, la poesia d'Estellés recrea, a grans trets, els paràmetres de la novel·la moderna, on la veu solitària de l'autor èpic és substituïda per la polifonia d'un subjecte col·lectiu, que parla amb la veu dels oprimits:

Like the tradition of the carnival, the polyphonic novel fights against any view of the world which would valorize one 'official' point-of-view, one ideological position, and thus one discourse, above all others. The novel, in this sense, presents to us a world which is literally dialogic. And yet it is important to note that dialogism does not concern simply the clash between different character-centred discourses; dialogism is also a central feature of each character's own individual discourse. (Allen 2011, 24)

Així, tant en *L'Hotel París* com en altres poemaris de l'època, Estellés desplega una deliberada polifonia on relativitza el discurs oficial atorgant veu als silenciats, als marginats desproveïts del dret a la paraula i, en última instància, a la vida i l'existència.

3 Les intertextualitats carnavalesques: el cas de Pablo Neruda

El poemari *L'Hotel París* és, segons Vicent Salvador i Adolf Piquer (2024, 52), un dels exponents més reeixits de la poesia existencial de Vicent Andrés Estellés i, també, «una singularíssima crònica de circumstàncies de l'època de postguerra nascuda d'una experiència biogràfica que funciona com a germen inicial de la fabulació que a la

casa d'hostes té lloc [...], on es conjura de manera antitètica la força creadora del sexe i la força destructora del pecat» (Mira-Navarro 2024b, 92).

En aquest marc conceptual, es dibuixen múltiples relacions intertextuals en el sentit que definien Kristeva i, també, Roland Barthes: «ce qui fonde le texte, ce n'est pas une structure interne, fermée, comptabilisable, mais le débouché du texte sur d'autres textes, d'autres codes, d'autres signes; ce qui fait le texte, c'est l'intertextuel» (Barthes 1985, 332).

És ben coneguda l'habilitat d'Estellés per teixir sòlides xarxes de referències intertextuals (Castellví 1998; Aparicio 2004; Carbó 2009; Calvo 2007; 2010; Piquer 2010). Dominic Keown ja ho va demostrar en el seu *Polifonia de la subversió. La veu col·lectiva de Vicent Andrés Estellés* (2000), un rizomàtic exemple de crítica literària on desplega una autèntica constel·lació de referències a la psicoanàlisi i a noms fonamentals de la teoria de la literatura (Freud, Lacan, Kristeva; Bloom, Deleuze, Guattari, Bakhtin, etc.), en combinació amb l'anàlisi d'autors fonamentals de la lírica catalana de tots els temps (March, Espriu, Salvat-Papasseit), per traure a la llum aspectes inèdits (o poc estudiats) de l'Estellés més reivindicatiu. Tanmateix, si hi ha un poeta amb què Estellés estableix lligams evidents en el poemari objecte d'aquest estudi, és Pablo Neruda (Salvador 2012). En efecte, tal com nota Javier Vellón (2013, 164), el «feísmo y el gigantismo» que Amado Alonso troba en *Residencia en la tierra* i *Odas*, de Neruda, són perfectament aplicables a *L'Hotel París*: «L'abstracció es corporitza en l'elemental, mitjançant referents banals, fins i tot antipoètics en el sentit clàssic: si Estellés parla de l'albergínia, del condó, del dit del peu, Neruda ho havia fet de la carxofa, la bicicleta i la llima» (Vellón 2013, 164; vegeu, també, Bou 2011). Igualment, ambdós poetes comparteixen el caràcter acumulatiu d'una sintaxi poc travada, «associat al cabal expressiu de la llengua oral, marca un ritme poètic mitjançant llargues tirades de versicles, amb associacions semàntiques encadenades pel connectors conjuntius» (Vellón 2013, 164).

Tot això es veu, tal com ja ens avançava Vicent Salvador (2012, 752), en el poema «Caballero solo», de Pablo Neruda, que té concomitàncies amb el que tanca, apoteòsic, *L'Hotel París*. Examinem primer, doncs, una part d'aquesta composició del poeta xilè:

[...]

El pequeño empleado, después de mucho,
después del tedio semanal, y las novelas leídas de noche, en
cama,
ha definitivamente seducido a su vecina,
y la lleva a los miserables cinematógrafos
donde los héroes son potros o príncipes apasionados,

y acaricia sus piernas llenas de dulce vello
con sus ardientes y húmedas manos que huelen a cigarrillo.
[...]
y las jóvenes estudiantes, y los sacerdotes se masturban,
y los animales fornican directamente,
y las abejas huelen a sangre, y las moscas zumban coléricas,
y los primos juegan extrañamente con sus primas,
y los médicos miran con furia al marido de la joven paciente,
[...]
seguramente, eternamente me rodea
este gran bosque respiratorio y enredado
con grandes flores como bocas y dentaduras
y negras raíces en forma de uñas y zapatos. (Neruda 2000,
86-7)

Com hem pogut comprovar, la proposta de Neruda és una estampa carnavalesca, plena de cossos fragmentats i abjectes, que per metonímia formen una mena de sorollosa jungla urbana, on l'animalitat de l'acte sexual agermana homes i fauna i els personatges subalterns que sobreviuen en la misèria d'un món ròneg i repressiu. Aquest marc s'assembla molt al que presenta Estellés en el poema «XXI»:

Com hi ha el fill sense els pares i els pares sense el fill,
i iques, al cinema, amb les cames obertes
i una mà entre les cuixes, i el rosari en família,
i hi ha el peó que es mata caent des d'un andami
i l'home que fa el pa i hi ha qui porta un metre
per saber el tamany escaient del taüt
i com hi ha els tramviaries que treballen la nit
de cap d'any i els forats de les piques i hi ha
l'ascensor amb un llum brut groguenc esperant
mentrestant la portera s'emborratxa de vi
i pixa per l'escala i la filla té por
i el marit està fent-ho amb la dona del metge
i els tramvies terribles amb l'enrenou dels ferros
i el metge que es dedica a trencar les anous
mentrestant la portera va pixant per l'escala
i trucant a les portes amb un colp de mamella
i el fill de la de l'arpa que s'ha mort fa tres dies
plora i plora i encén un ciri i posa el ciri
i l'ampolla de vi i contempla la Loren
i llavors la suïssa crida pel passadís
i el cosí la segueix brandant el canelobre
i la xica que es gita més aviat que mai
i un fred com una mà li puja per les cuixes

i hi ha un instant que pensa que té el cul més petit
i els veïns que s'han mort els dos intoxicats
l'altre dia i la mare i la filla no tenen
ganes de menjar res i ploren com les rates
i el cosí i la suïssa que dormen brutalment
i el canelobre encès i el cobertor encès
les cortines enceses i tot el pis encès
els nobles cavallers enterrats en els claustres
mentrestant la portera pixa pels escalons
i el marit no pot més i la dona del metge
se'n va i agafa el metge i li diu fill de puta
i se'l fica entre cames i tot es pega foc
i la nena que plora sola a la porteria
i les inscripcions obscenes dels comuns
i el crani rebotant per tots els escalons. (Andrés Estellés 1988,
51)

Tal com havíem avançat, l'estrat corporal inferior bakhtinià es manifesta en forma del pixum de la portera èbria i altres fluids corporals, com les llàgrimes que ploren morts i soledat i fam, mentre es descriu la trajectòria erràtica dels habitants de l'hotel-món-infern entre flames i escalons sempre en descens, com en una macabra posada en escena que representa els marges més ignorats de la societat. El recurs a aquesta baixa matèria no és gratuït, sinó profundament ideològic i revolucionari:

Les referències escatològiques són un marcador deslíríc de primer ordre en la poesia de Vicent Andrés Estellés. Però, a banda del seu valor contrastiu respecte als imaginaris tradicionals de la lírica, les al·lusions als excrements, l'orina i els residus corporals són també un element essencial per entendre la idea revolucionària de col·lectivitat que construeix Estellés. (Pons 2024, 137)

En aquest poema i en el de Neruda, «l'estructura paral·lelística contribueix a fixar les pautes rítmiques del versicle i a generar un univers figuratiu ple d'imatges que gradualment van guanyant intensitat emotiva» (Vellón 2013, 165), enllaçades per la polisíndeton anafòrica que reproduïx el ritme del discurs oral i col·loquial. De fet, segons Salvador (2012, 752), «las semejanzas en el tono o en la sintaxis, o en la práctica del collage compositivo, son bien patentes. Con la diferencia, eso sí, de que el surrealismo estellesiano respeta el metro, y toda esa enumeración desaforada y furiosa no se realiza en verso libre sino en pautados alejandrinos». En efecte, a banda de les semblances formals, hi ha concomitàncies temàtiques evidents, com ara el sexe clandestí als cinemes (llocs pornotòpics per excel·lència, tal com s'ha encarregat de demostrar Irene Mira-Navarro 2024a) i entre

adúlter, amb menció especial de metges i cosins, cedint a impulsos i desitjos prohibits. A més, les al·lusions als treballadors subalterns (*el pequeño empleado* vs. el peó, el forner, els tramviàries...) que sobreviuen o moren entre el desig i la pena, amb dones doblement marginades pel discurs oficial (la mare i la filla, la xiqueta sola, l'arpista, la xica jove...), que existeixen en el so i la materialitat de les llàgrimes, contribuint al cor desafinat que les envolta, demostren la intenció de Neruda i Estellés de desafiar el silenci imposat amb la presentació heteroglòssica d'una societat sumida en la misèria.

Un altre aspecte que tots dos poetes comparteixen és l'ús del verb impersonal (*hay* / hi ha) en posició anafòrica, on enumeren, a la manera dels pintors impressionistes, traços d'un paisatge desolador que funciona com a metàfora de tot un món. Com a mostra, citem a continuació el poema «Sólo la muerte», de *Residencia en la tierra*, i el primer de *L'Hotel París*:

Hay cementerios solos,
tumbas llenas de huesos sin sonido,
[...]

Hay cadáveres,
hay pies de pegajosa losa fría,
hay la muerte en los huesos,
como un sonido puro,
como un ladrido sin perro,
saliendo de ciertas campanas, de ciertas tumbas,
creciendo en la humedad como el llanto o la lluvia.

Yo veo sólo a veces,
[...]
ataúdes subiendo el río vertical de los muertos,
el río morado
hacia arriba, con las velas hinchadas por el sonido de la
muerte,
hinchadas por el sonido silencioso de la muerte.

A lo sonoro llega la muerte
como un zapato sin pie, con un traje sin hombre,
llega a golpear con un anillo sin piedra y sin dedo,
llega a gritar sin boca, sin lengua, sin garganta.

Sin embargo sus pasos suenan
y su vestido suena, callado, como un árbol.

Yo no sé, yo conozco poco, yo apenas veo,
pero creo que su canto tiene color de violetas húmedas,

de violetas acostumbradas a la tierra,
porque la cara de la muerte es verde,
y la mirada de la muerte es verde,
con la aguda humedad de una hoja de violeta
y su grave color de invierno exasperado.

[...]

La muerte está en los catres:
en los colchones lentos, en las frazadas negras
vive tendida, y de repente sopla:
sopla un sonido oscuro que hincha sábanas,
y hay camas navegando a un puerto
en donde está esperando, vestida de almirante. (Neruda 2000,
59-60)

Les comparacions continuades que insisteixen en antítesis on so i silenci s'amalgamen en una estranya polifonia, i els llits com les barques de Caront que condueixen els morts a l'inframón, són imatges recurrents i sinestèsiques que també Estellés desplega en els seus poemes; especialment, com havíem avançat, en el següent:

«I»

Hi ha l'aladre, groguenc, amb una grogor d'os,
i hi ha el crani de l'ase entre les brosses tendres
i hi ha una llunyania de llençols eixugant-se:
hi ha una barca en l'arena, hi ha altres coses, Françoise.
Hi ha petjades també, espaiades i greus,
hi ha el senyal d'unes natges alegres i petites,
i soledat, Françoise, més soledat encara.
Hi ha també el llit metàl·lic, hi ha l'habitació
per hores, hi ha la verge amb uns ulls grans pel pànic,
i nua, en un racó, mirant avançar l'home:
hi ha la virtut, Françoise, i la virginitat,
i l'hivern, a la platja, i hi ha els cristalls, tots bruts,
i hi ha els llençols greixosos, esgarrats amb les uncles,
i hi ha els vaixells, Françoise, amb noms prestigiosos,
en l'aigua lenta i trista i oliosa del port.
Hi ha dos vaixells danesos carregant mandarina. (Andrés
Estellés 1988, 11)

L'anàfora inventarial i enumerativa, en què els poetes deixen constància, diligentment, de la trista realitat que els envolta, com notaris de la misèria i la por i la fam, està amarada d'imatges cromàtiques associades a la natura (l'aladre groguenc, les violetes i la verdor), fosca, decadent, hivernal. Les al·lusions al port com a espai d'anada i vinguda, liminar, on, per a Neruda, espera la mort, dibuixen un espai brut, greixós, d'inexorable decadència. I són els llits, com

comentàvem adés, que també abunden en la resta del poemari d'Estellés, la mena de vaixell metafòric que condueix els tristos protagonistes al seu darrer destí. Igualment, en el poema de Neruda, la polifonia descrita, sovint resident en oxímorons impossibles (*el sonido silencioso de la muerte*), recrea els sons de vida i de la mort entrelaçats i indestriables, de la mateixa manera que Estellés ho feia en el poema «XXI» (el so del crani, dels cops de mamella contra les portes, l'espetec del foc, l'enrenou dels ferros del tramvia), com una orquestra estrident la melodia de la qual es va extingint a mesura que s'aproxima el final.

Moltes altres concomitàncies relacionen el poeta xilè i el valencià, com ara «l'ús de formes lèxiques àmplies —adverbis en -ment, superlatius, gerundis, paraules derivades— que contribueixen a fixar un estil demorat, rotund, fònicament suggestiu, amb transparència en la significació dels períodes verbals» (Vellón 2013, 165; vegeu també Salvador 2013). Tanmateix, la clau del nexa entre tots dos és l'afany de recategoritzar el concepte de bellesa, de presentar escenes abjectes i carnavalesques com a desafiament a l'orde imperant, per qüestionar el discurs monolític categoritzador de les classes subalternes; connecten, així, amb la famosa consigna de la modernitat verbalitzada per Baudelaire: «Le beau est toujours bizarre [...] c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau» (en Grasset 2013, 191). Efectivament, allò abjecte i estrany esdevé, en la poesia estellesiana i, especialment, en *L'Hotel París*, objecte d'anàlisi i exposició lírica, com hem pogut comprovar en els exemples anteriors. Igualment, en la seua poesia, com en la Baudelaire, «el passat esdevé un pes mort que cal transgredir, i la injúria —la violència que desplega la imaginació— ha de servir per a descobrir el misteri del món —allò desconegut—» (Grasset 2013, 192). La idea que la poesia serveix per a *poder dir-ho tot*, «resulta decisiva en les transformacions que ha patit durant el segle XX» (193), com també la juxtaposició de la cultura ortodoxa i la popular, que desafia l'encarcament de les convencions poètiques. De fet, en *L'Hotel París* es manifesta clarament «una distància entre la col·loquialitat associada a la temàtica i la severitat de l'alexandrí que utilitza —vers clàssic per excel·lència—» (185).

4 Françoise, els hostes i els diàlegs impossibles

Com hem pogut llegir en els poemes citats anteriorment, de *L'Hotel París* impressiona la bàrbara literaturització de la mort i el sexe, de la sordidesa i del fracàs, de la lletjor i la decrepitud urbanes en contrast amb la lluminositat dels records d'una infantesa rural i, sobretot, l'emergència del jo poètic enmig del caos com un diligent escriba, que n'esdevé testimoni -i, a estones, participi. El to, confessional,

és el propi d'un monòleg interior perquè, tot i que els vocatius que al·ludeixen a Françoise podrien induir a pensar en un diàleg, en realitat la veu d'aquest tu no ostenta cap lloc d'enunciació en tot el volum i, per tant, no és més que un pretext especular per al llarg soliloqui del jo poètic. En aquesta estratègia es manifesta la kristevana definició dialògica del jo, no com a entitat, sinó com a relació canviant entre el ser i l'altre, com a diàleg entre perceptor i percebut. El jo individual esdevé així, en la poesia d'Estellés, un fenomen múltiple i canviant, que va definint-se i desdefinint-se sota la mirada d'una interlocutora muda, Françoise, a qui contínuament invoca en una mascarada il·lusòria i falsa: «La fabulació eròtica que es desplega al llarg del recull té Françoise com a objecte de desig i alhora com a destinatària de les cabòries de la veu poètica» (Mira-Navarro 2024b, 92).

Tant Françoise com Hildegarde i altres dones observades¹ en el poemari són, doncs, una mena de mirall on la veu enunciativa projecta el seu monòleg, l'altra sobre la qual mesurar la pròpia imatge. No hi ha cap intent d'establir diàleg amb ella, sinó que funciona com a pretext literari per a l'U, per a la veu heteropatriarcal que la defineix i l'observa. A propòsit d'aquesta estratègia, Montserrat Roig (1991, 64) explicava que, en l'obra de Lawrence Durrell, «els seus personatges femenins són la projecció dels seus somnis i desigs. La seva part tenebrosa, fosca, demoníaca. Hi ha més d'una Lilith dins el cor d'un escriptor que no se sent a gust al món». Les Lilith temptadores de Vicent Andrés Estellés bé podrien ser, com en el cas de Durrell, una projecció dels anhels del jo poètic.

Això es manifesta en el poema «XIV»:

En veure't escampada per sobre el llit, Françoise,
amb els mans enllaçades darrer el tòs dolcíssim,
m'entra el desig, Françoise, d'ésser bo totalment,
i m'entren unes ganes terribles de plorar,
plorar entre els teus pits, Françoise, i els teus cabells,
i de dir-te germana, car el pecat, Françoise,
hi ha certs moments que ajunta com no ajunta la sang.
El pecat, el fracàs, totes aquestes coses. (Andrés Estellés 1988,
37)

El cos escampat de Françoise, la postura indolent com si d'un quadre d'una odalisca, o bé de la figura de Venus, es tractara, semblant a la protagonista del poema 26 del recull *El gran foc dels garbons* (Bordons 2024, 138), és un cos ofert, a disposició del jo poètic, que

1 Sobre el paper de les dones en la poesia d'Estellés, vegeu Aparicio 1997; Climent i Monferrer 2013; Bordons 2024, entre d'altres.

sent necessitat d'ajuntar-s'hi en la tendresa i pausar, per un moment, el desig sexual que sí que predomina en parlar, per exemple, de Hildegard (poema «VI», Andrés Estellés 1988, 21). Segons Irene Mira-Navarro, «La veu poètica arrossega la figura de Françoise a l'espai metafísic del pecat a pesar de la seua manca d'agència, la qual, juntament amb Cheryl, és la clara representació de la passivitat en tant que objecte de desig del món masculí» (2024b, 93). Pecat i fracàs, misèria de viure, agermanen el jo poètic i la destinatària del seu monòleg –que, reiterem, en cap moment té la intenció d'esdevenir-hi diàleg–, perquè tots dos són inscrits violentament en un món regit pel poder estructural que els margina, els aparta i els coarta qualsevol possibilitat de ser en plenitud. En qualsevol cas, la destinatària del soliloqui pateix d'una manera més virulenta el procés d'alterització i objectualització que l'enfonsa, un grau més que altres personatges igualment situats als marges de la societat, en el fang del silenci imposat, per la mirada repressiva del context i també pel jo poètic.

Així, no és Françoise l'única que no aconsegueix emergir en la superfície del poemari; d'altres personatges subalterns també emmudeixen sota la repressió i la por que impera en el món miserable de la postguerra, com en el poema «IX»:

[...]

Hi ha l'hoste que s'ha mort i no se sap d'on és,
i hi ha l'hoste que espera que arribe un telegrama,
com hi ha l'hoste que escolta el coit d'un matrimoni
i hi ha l'hoste, cortès, que no parla amb ningú.

[...] (Andrés Estellés 1988, 27)

Tots aquests hostes de l'hotel, autèntica metàfora de la vida alienada i solitària dels no-ningú silenciats pel règim, intenten infructuosament sobreviure i ser, fer-se un espai d'enunciació en l'entramat de sons que els envolten, però moren anònims, o bé esperen un missatge que no arriba mai, o bé escolten la vida dels altres, el sexe inabastable, o bé simplement romanen en silenci i passen inadvertits mentre, a fora, la vida passa.

El segon vers que havíem citat adés, «i hi ha l'hoste que espera que arribe un telegrama», està lligat temàticament al poema que acabem de comentar i al «XVIII» (Andrés Estellés 1988, 45):

Veig l'hoste, l'hoste aquell que tots els cap-al-tards
baixa, greu, per l'escala, amb un posat digníssim,
ben vestit, i s'acosta, lentament, al *comptoir*,
i pregunta, en un to falsament negligent
si li han telefonat aquell dia. Li diuen:
“No, senyor”. I murmura: “És estrany”. I se'n va,
però es gira i s'acosta novament, i encarrega:

“Si em telefonen, diga... No. Que em criden després”.
Un dia qualsevol dels que té el calendari
li telefonaran i ell estarà dormint
a l'habitació i se n'haurà d'anar
de qualsevol manera, embolcallat, potser,
només amb un llençol. Baixarà per l'escala,
els peus per endavant, sobre els múscles de quatre,
i no preguntarà si li han telefonat:
i, qui ho sap, el silenci funeral d'aleshores
potser —potser— el trenque el timbre del telèfon.

La veu de l'hoste indaga infructuosament en la possibilitat d'un diàleg desitjat, d'una informació per la qual resta en compàs d'espera, una espera tan eterna que condueix a la hipòtesi que la mort se l'enduga abans que arribe la trucada, mentre, amb un amarga i última crueltat, el seguici fúnebre marxarà al compàs del timbre telefònic.

La vida a destemps i el miratge d'existència que proporciona el decrepit hotel es veuen, de nou, reflectits en la mena d'acta notarial que, com en el poema «I», citat anteriorment, el poeta, diligentment, escriu cada nit:

«IX»

[...]

Vaig fent el trist catàleg, el meu nocturn catàleg
d'estupres, d'adulteris, de violacions,
entre el cruixir dels llits i el cruixir dels taüts,
l'enrenou de la ploma sobre el paper grossíssim,
i l'enrenou dels plats, de les culleres, dels vàters,
els cadàvers que hi ha desfent-se a la bodega.
[...] (Andrés Estellés 1988, 27)

El poeta escriu sonorament mentre al seu voltant creix l'enrenou de la quotidianitat, on llits i taüts (sexe i mort; son i mort) s'agermanen com cares de la mateixa moneda, simultàniament, fent emergir, carnavalescament, el sexe abjecte, la descomposició corporal i processos biològics com l'executat pel sistema digestiu. I ho fa de nit, de la mateixa manera que en el cèlebre poema «Propietats de la pena», de *Llibre de meravelles* (Andrés Estellés 1971), on es mostra disposat a assumir la veu del poble i vetlar tota la nit mentre la gent, aliena a la gravetat dels fets, dorm. De fet, el poema «II» hi connecta temàticament i estilística:

Hi ha encàrrecs, hi ha consignes, hi ha flames a trametre.
Ens cal dubtar, també, i tenir fam i fred
i aguardar, sense son, tota la nit així,
fins que el dubte s'acabe, fins que la nit s'acabe.

Hi ha pecats, hi ha desgràcies, hi ha el dubte, la bandera.
De tot açò, gemecs, les mans apegaloses,
el crit sense resposta, el silenci, la fúria. (Andrés Estellés 1988,
13)

La consciència alerta però emmudida, el so dels gemecs i els crits, la ràbia sorda que crema sota la superfície, vessen en el paper a través de les paraules escrites, que deixen testimoni de la repressió, de la incertesa, de la tasca del jo poètic com a marmessor de la memòria col·lectiva enmig del dubte i la nit sense fi.

En efecte, el jo poètic de *L'Hotel París*, i també el d'altres obres d'Estellés, és ben conscient del nexa entre poder, significat i discurs, i la responsabilitat que això implica en la tasca de subversió de la veu dominant. S'hi fa patent, a més, la presència constitutiva de l'alteritat dins i al voltant del jo líric, per a qui l'escriptura representa la destitució de visions unitàries del subjecte com a entitat autònoma, en l'exercici de tàctiques de resistència des d'un enfocament ètic, de deure moral i cívic: «Jo dec seguir, encara, escrivint lentament, / no sé quantes vegades, unes úniques coses.» (Andrés Estellés 1988, 17). En aquest sentit, Estellés amalgama, en el jo poètic de *L'Hotel París* i altres textos, la mirada dels personatges subalterns alienats i confosos per la societat, reinterpretant els discursos que els que ostenten el poder presenten com monològics i inqüestionables.

5 Conclusions

Al llarg d'aquest estudi hem pogut veure una mostra de la natura heteroglòssica del jo poètic de Vicent Andrés Estellés, tant en el sentit intertextual com en la polifonia del subjecte que enuncia el seu discurs. Així, Estellés acumula semblances temàtiques i estilístiques amb Pablo Neruda, ja que tots dos són sensibles a la presència abassegadora de la mort planejant sobre tota activitat quotidiana i descriuen mons rònecs i plens de misèria, embrutats pel greix dels desitjos no acomplerts i la dramàtica constatació de la subalternitat a què les classes obreres han quedat relegades. De la mateixa manera, connecten amb l'estètica de la lletjor i l'abjecció proclamada per Baudelaire i altres escriptors de la cultura francesa moderna. Els dos poetes observen la realitat com un espai d'efervescència de llenguatges i sons simultanis, de melodies desafinades que amenacen les veus dels oprimits amb el silenci imposat. Entre aquest cor de personatges subalterns, les dones (i, en concret, Françoise i Hildegarde), es veuen absolutament desposseïdes de cap espai d'enunciació, amb un paper especular on el jo poètic projecta els seus desitjos i les seues penes. Altres hostes, però, tot i que ocasionalment emergeixen a la superfície sonora del poema, també es veuen abocats

a una comunicació impossible i una espera que només desemboca, com en altres poemes, en el silenci etern de la mort, que conviu amb els sons dels estrats més baixos dels cossos que, a la manera del boig carnalesc, desafien els codis de conducta imposats pel poder imperant. Amb tot, i davant de la veu monològica del discurs oficial, el jo poètic s'erigeix com a testimoni i notari de la quotidianitat que observa, i assumeix, així, la «veu d'un poble», tal com el famós poema «Propietats de la pena», de *Llibre de meravelles* (1971), ja ens havia anunciat.

Bibliografia

- Allen, G. (2011). «Orígens». Allen, G. (ed.), *Intertextuality*. London: Routledge, 8-55.
- Andrés Estellés, V. (1988). *L'Hotel París*. Barcelona: Edicions 62.
- Aparicio Cortés, M. (1997). «Una aproximació a la imatge literària de la dona en la poesia de Vicent Andrés Estellés». *Quaderns de Filologia*, Estudis literaris III, 27-41.
- Aparicio Cortés, M. (2004). «Intertextualitat en l'obra de Vicent Andrés Estellés». Carbó, F.; Balaguer, E.; Meseguer, L. (eds), *Vicent Andrés Estellés*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 135-60.
- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil.
- Bauer, D.M. (1988). *Feminist Dialogics: A Theory of Failed Community*. Albany (NY): State University of New York Press.
- Bengoechea Bartolomé, M.; Sola Buil, R. (eds) (1997). *Intertextuality/Intertextualidad*. Alcalá: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- Bordons de Porrata-Doria, G. (2024). «*El gran foc dels garbons* (1958-1967) de Vicent Andrés Estellés: una mirada a les dones de la postguerra». Toledo Lorente, L. (coord.), *Estellés: mirades i records*. València: Institució Alfons el Magnànim, 126-51.
- Bou, E. (2011). «Vicent Andrés Estellés o l'atenció a l'infraordinari». *Reduccions*, 98-9, 128-48.
- Calvo Ramon, A. (2007). *Le référentiel et l'intertextualité dans l'œuvre poétique de Vicent Andrés Estellés* [theses de Doctorat]. Saint-Denis: Université Paris 8. Octaviana. <https://octaviana.fr/document/13551939X>.
- Calvo Ramon, A. (2010). «Jocs intertextuals i interdisciplinarietat en la poesia de Vicent Andrés Estellés». *Reduccions*, 98-9, 217-31.
- Carbó Aguilar, F. (2009). «Teodor Llorente i Carles Riba en la poesia de Vicent Andrés Estellés». Carbó Aguilar, F. i altres, *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 13-46.
- Carbó Aguilar, F. (2014). «La poesia de Vicent Andrés Estellés entre el 1952 i el 1958: de les homilies a les tenebres». Andrés Estellés, V.; *Obra Completa Revisada*, vol. 1. València: 3i4, 11-63.
- Castellví Piulachs, J.M. (1998). «Villón y Estellés: un posible diálogo entre dos poetas». Meseguer Pallarés, L.; Villanueva Alfonso, M. (eds), *Intertextualitat i recepció*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 79-89.
- Climent Raga, L.; Monferrer Palmer, A. (2013). «Cos femení, sexe i relacions filials en la poesia de Vicent Andrés Estellés: una comparació amb M. Mercè Marçal». Salvador

- Liern, V.; Pérez Saldanya, M. (eds), *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés: gèneres, tradicions poètiques i estil*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 589-613.
- Keown, D. (2000). *Polifonia de la subversió. La veu col·lectiva de Vicent Andrés Estellés*. València: Tàndem.
- Kristeva, J. (1967). «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman». *Critique*, 239.
- Grasset Morell, E. (2013). 'Poder dir-ho tot'. La tradició francesa dins l'obra de Vicent Andrés Estellés». Pérez Saldanya, M.; Salvador Liern, V. (eds), *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estil*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 177-98.
- Mira-Navarro, I. (2024a). «*L'Hotel París* i la mirada poètica a l'obsenitat». *Revista Valenciana de Filologia*, 8, 115-35.
- Mira-Navarro, Irene (2024b). «Les tensions de la figuració eròtica en *L'Hotel París*, *El gran foc dels garbons* i el cicle de Jackeley». Cano Mateu, J.À.; Carbó Aguilar, F. (eds), *Paraules per a tothom. Estudis sobre Vicent Andrés Estellés*. València: Publicacions de la Universitat de València, 85-103.
- Neruda, P. (2000). *Residencia en la tierra*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdb7z7>.
- Parcerisas, F. (2004). «La quotidianitat en la poesia de Vicent Andrés Estellés». Carbó Aguilar, F.; Balaguer Pascual, E.; Meseguer Pallarés, L. (eds), *Vicent Andrés Estellés*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 49-64.
- Piquer Vidal, A. (2010). «L'altra cultura estellesiana. Connexions europees i nord-americanes». *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 45-56.
- Pons Jaume, M. (2024). «Valors de l'escatologia en la poesia de Vicent Andrés Estellés». Cano Mateu, J.À.; Carbó Aguilar, F. (eds), *Paraules per a tothom. Estudis sobre Vicent Andrés Estellés*. València: Publicacions de la Universitat de València, 137-59.
- Roig Fransitorra, M. (1991). *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona: Edicions 62.
- Salvador Liern, V. (2012). «Relaciones literarias entre Valencia e Hispanoamérica: el modelo de Neruda en Vicent Andrés Estellés». Fernández Beltrán, F.; Casajús Blasi, L. (eds), *España y América en el bicentenario de las independencias. I Foro editorial de estudios hispánicos y americanistas*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 741-56.
- Salvador Liern, V. (2013). «La paraula poètica estellesiana». Pérez Saldanya, M.; Salvador Liern, V. (eds), *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estil*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 15-44.
- Salvador Liern, V.; Piquer Vidal, A. (2024). *Estellés, tal com raja. Una vetlada estellesiana a Benicarló*. Benicarló: Onada Edicions.
- Vellón Lahoz, J. (2013). «Vicent Andrés Estellés i la poesia en espanyol: de l'homenatge a la mimesi creativa». Pérez Saldanya, M.; Salvador Liern, V. (eds), *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estil*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 145-76.