

L'Hotel París i la mirada poètica a l'obsenitat

[*L'Hotel París* and the poetic look at obscenity]

IRENE MIRA-NAVARRO

Universitat d'Alacant / Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana
irene.mira@ua.es / ORCID: 0000-0003-3096-1366

RESUM: Aquest article analitza el poemari *L'Hotel París*, de Vicent Andrés Estellés per la singularitat que té dins del conjunt de la poesia catalana de postguerra. En primer lloc, el treball defensa la idea que el poemari és una creació única perquè representa literàriament un seguit d'elements poc habituals en la poesia dels anys cinquanta: la sexualitat, el cos, la mort i altres elements de la vida quotidiana. I, en segon lloc, s'hi estudia quins mecanismes emprava el poeta per a construir un univers de significat tan peculiar. Entre aquests mecanismes, s'hi analitza quin és el paper de la mirada poètica en el poemari i com aquesta condiciona el discurs del jo poètic. En concret, s'explica com es desplega la funció d'observador del jo poètic en l'obra i quina és la funció de la representació d'imatges marcades per l'abjecció i l'obsenitat.

PARAULES CLAU: poesia catalana contemporània, Vicent Andrés Estellés, mirada poètica, abjecció, obsenitat, *L'Hotel París*.

ABSTRACT: This article analyses the poetry book *L'Hotel París*, by Vicent Andrés Estellés, for its singularity within the repertoire of Catalan post-war poetry. In the first place, this work defends the idea that the book is a unique piece because it represents in literary terms a series of unusual elements in the 50s poetry: sexuality, the human body, death, and other everyday life elements. And, secondly, it studies the mechanisms the poet uses to build a universe of such peculiar meaning. Of all these mechanisms, the article focuses on the role of the gaze in the book and how this look influences the discourse of the poetic voice. Specifically, the article explains how the function of observer of the poetic voice is deployed in the work and what is the function of the representation of images marked by abjection and obscenity.

KEYWORDS: contemporary Catalan poetry, Vicent Andrés Estellés, gaze, abjection, obscenity, *L'Hotel París*

Recepció: 15/01/2024. Acceptació: 21/01/2024. Publicació: 01/06/2024

1. Introducció

Parlar de la poesia de Vicent Andrés Estellés és convocar en el discurs les dues grans preocupacions humanes: la mort i l'amor o, dit d'una altra manera, la destrucció i la creació com dues forces complementàries, i alhora contràries. És per aquest motiu que en atendre el poemari *L'Hotel París* no es pot sinó assajar una lectura que intente explorar com opera el discurs literari sobre la creació i la destrucció a través de l'acte d'observar.

Així, doncs, oferiré una interpretació del poemari amb l'objectiu d'analitzar la veu del jo poètic en qualitat d'observador que decideix situar en primera pla del discurs literari un món sovint ocult. A més, tractaré de formular una lectura dels usos de l'obsenitat i l'abjecció en relació amb la representació de la sexualitat i la privacitat observades com a exemples concrets de la reorientació de la mirada del jo poètic.

2. Un poemari diferent en el context de postguerra

Cronològicament, *L'Hotel París* és un poemari afectat pel decalatge temporal que marca bona part de la poesia estellesiana de la dècada dels cinquanta. Es tracta d'un text escrit a les darreries de 1956, segurament propiciat per una estada del poeta a Barcelona per a recollir el premi Cantonigròs (Carbó 2014: 43), però que no va ser publicat fins a l'any 1973. Aquest fet, sumat a d'altres raons relacionades amb el contingut i la forma del llibre, el converteix en una obra singular. El poema-llibre que es considera aquest aplec unitari de vint-i-dues composicions conjuga certa naturalesa dialogada, en la qual el jo poètic es dirigeix constantment a Françoise, amb una intenció narrativa en què s'elabora una crònica de circumstàncies de l'època emmarcada en l'espai d'un hotel. Com explica Ferran Carbó a propòsit de l'edició revisada de la poesia de postguerra de l'autor, *L'Hotel París* és una composició d'una naturalesa poc habitual en el món poètic posterior a la guerra per diversos motius:

HP presenta, a partir de la interlocució amb Françoise, la realitat caòtica que llavors envoltava l'autor, amb el tractament temàtic de la mort, l'amor i el sexe, i el record de la infantesa i del poble. Per la quotidianitat de l'univers desolat poetitzat, per la irrupció del registre col·loquial i per les estratègies conversacionals de l'enunciació, és sense cap mena de dubte un llibre diferent en la poesia catalana dels cinquanta. (2014: 43)

De les qüestions apuntades anteriorment, el tractament que l'autor fa de les imatges del cos, de la força creadora del sexe i de la potència destructora de la mort configuren aquest poemari com un artefacte estètic trencador que s'escapa dels codis garcilacistes i classicitzants de la poesia de l'època. El conjunt de situacions que el poemari recull és, segons la veu de l'autor, un exercici necessari per al seu projecte literari a causa del caràcter de què gaudeixen les escenes, tal com afirma el poema IV:

Jo dec seguir, encara, escrivint lentament,
no sé quantes vegades, unes úniques coses.
La tebior d'una aigua, els gargalls de l'esperma. (Andrés Estellés 2014: 229)

L'enunciació exemplar de «La tebior d'una aigua, els gargalls de l'esperma» com elements que han de ser situats en el primer pla del discurs literari són un símptoma inequívoc del plantejament estètic de l'autor. L'atenció a la quotidianitat viva i, de vegades, obscena de la poesia estellesiana, es desplega en aquest poemari a través dels diferents usos discursius de l'observació de la realitat més immediata, especialment pel que fa al cos i a la sexualitat. La mirada al món que ofereix *L'Hotel París* confronta estèticament amb la doctrina poètica del moment, la qual impossibilitava que la literatura atenguera qüestions com les que interessaven el poeta de Burjassot. Aquesta doctrina es trobava realment allunyada de la realitat social i era l'encarregada de confeccionar uns discursos poètics prenyats de classicisme i moralitat burgesa. En canvi, però, el poemari subverteix aquests plantejaments i confecciona un discurs inaudit i incòmode per als cànons morals dels anys cinquanta, com s'observa en el poema 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, les culleres, els vàters,
els cadàvers que hi ha desfent-se en la bodega.
[...] (Andrés Estellés 2014: 234)

3. Entre el món públic i el món privat

La incorporació d'elements com els suara citats no és un exercici exclusiu de *L'Hotel París*, sinó que es reitera en poemaris com *El primer llibre de les èglogues* (1953-1958)¹, *Llibre meravelles* (1956-1958), *Testimoni d'Horaci* (1954-1957), *El gran foc dels garbons* (1958-1967) o els posteriors *Gentil burgesa* (SD) i *Àvida dama* (SD), entre d'altres. Bona part dels trets comuns dels poemaris recauen en la construcció de protagonistes femenines —Corinna, Françoise, la Cordovesa, etc.— que ocupen una xarxa de llocs del desig —pensions, hotels, ravals, habitacions, cinemes, etc.— on es desenvolupen pràctiques, moltes de les quals carregades de violència, com ara la prostitució, la pèrdua de virginitat, els adulteris o les violacions. La connexió, per tant, entre els espais on tenen lloc aquestes situacions i les pràctiques sexuals i les escenes que s'hi recreen es constitueix d'una manera profunda en l'univers de Vicent Andrés Estellés. Aquest fet porta a considerar la literatura, si més no l'estellesiana, com un mecanisme capaç de donar una dimensió pública a allò privat i de convertir en espectacle la domesticitat (Preciado 2010: 12).

Com he apuntat en altres treballs (Mira-Navarro 2022), l'entramat literari que el poeta dissenya en els poemaris esmentats es pot llegir a la llum del concepte de pornotopia plantejat per Paul B. Preciado (2010), que reformula la

1 Les dates anotades entre parèntesis fan referència als anys d'escriptura indicats en els diferents volums de l'obra completa revisada.

consideració dels espais diferents, com els hotels, que advertí Michel Foucault en la dècada dels seixanta (Foucault 2010). Aquests indrets es defineixen per la capacitat que tenen de sostenir en el seu interior unes relacions peculiars entre espai, sexe i poder i alhora són ubicacions propícies a l'alteració de les convencions sexuals, segons Preciado (2010: 120).

Vicent Andrés Estellés recrea l'hotel de *L'Hotel París* com un d'aquests indrets pornotòpics en què se subverteixen algunes convencions socials i sexuals perquè és un espai de pas que no permet un arrelament identitari. L'hotel, com a signe de modernitat, es presenta en el poemari d'una manera ambivalent: com un lloc cosmopolita on ressonen els ecos de la capital francesa que li dona nom i alhora com un punt on es desplega la vida que, aparentment, no ha de ser vista. Tradicionalment, els hotels es llegeixen com llocs interiors i, per tant, no pertanyents a l'àmbit públic de la ciutat, però tanmateix, tampoc es poden encabir en la dimensió íntima dels llocs interiors com és la llar. Això fa pensar que la posició intermèdia entre allò públic i allò íntim de l'hotel en condiciona la naturalesa, que el defineix com un lloc intersticial, de frontera entre allò que es pot veure en l'esfera pública i allò que no. Des del punt de vista de Robert Davidson, l'especificitat d'aquest lloc de pas és perquè «the hotel is place of make-believe that can serve as a backdrop to interpretations of space, desire, and the simple act of being in the world [...]» (2018: 13). Per tant, la consideració dels hotels com espais de fantasia o fabulació els perfila com espais diferents que propicien el trencament dels marcs espacials i temporals dels subjectes, també en el camp poètic. A més, aquests espais de trànsit representen una fissura en la linealitat del temps perquè, en el seu interior, la temporalitat es desplega de manera paral·lela al curs quotidià: vacances, viatges de negocis o trobades sexuals. La transitorietat de les estades fa dels hotels indrets on no sedimenten les identitats i on s'esdevé el canvi amb rapidesa, ja que els hostes encarnen el moviment constant d'anada i tornada. Aquesta qualitat d'espai sexual és compartida amb els prostíbuls i altres localitzacions, com és el cas del raval d'*El gran focs dels garbons* i, en efecte, l'habitació i el llit de *L'Hotel París*, per on circulen personatges diversos que són retratats per un jo poètic observador que converteix el text poètic en un espai diferent on s'alteren les fronteres del món privat.

4. La reorientació de la mirada. Dispositius d'estil

No perdem de vista que la creació de personatges i llocs provinents dels marges funciona en Estellés com un mecanisme literari per a fer aflorar el substrat subaltern de la societat i alhora per a alliberar-se de l'omnipresència de la repressió moral, social i estètica dels anys del franquisme. El poeta dissenya tot un univers temàtic que no acata el «règim d'obscenes realitats amables», sinó que posa en circulació tota una xarxa de significats de foscor, brutalitat i animalitat reprimides en un petit món controlat per les passions, la mort i l'enyor del passat dins dels límits d'un hotel on el jo poètic es dirigeix a una de les ocupants, Françoise.

Vicent Andrés Estellés aprofita el marc contextual de l'hotel com un agent que permet revelar l'obsenitat a través de la mirada del jo poètic. Encara que aquest també és protagonista d'algunes de les composicions, la posició d'observador és la més rellevant en el conjunt del poemari per la manera com es confecciona el discurs. La mirada externa del jo poètic pren forma amb l'ús de verbs actius com «mirar» però també amb verbs perceptius com «veure», ambdós molt presents en els poemes. La intencionalitat d'aquesta acció és, doncs, la base per a entendre que l'acte enunciatiu en Estellés és producte d'una decisió i, per tant, respon a un objectiu. Tal com afirmen alguns estudis recents, la mirada fa visible allò que és objecte de la seua atenció: «l'acte de mirar implica una intenció. Contràriament al procés perceptiu de veure, que pot ser neutral o indiferent, la mirada és una acció generadora d'esdeveniments, en el sentit inaugural que Alain Badiou (2009, 191) atorga al terme» (Marcer et al 2023: 3).

Tal com s'apuntava anteriorment, la singularitat de *L'Hotel París* recau en els elements que el poeta convoca i presenta en el text com a material literari. Si bé el poemari és un catàleg d'estupres, ho és perquè el poeta ha orientat la mirada cap a una secció del món que fins llavors havia quedat fora del camp de visió de la literatura catalana. En conseqüència, si els discursos artístics s'han mantingut cecs davant de determinats mons és perquè no els han volgut mirar i, en conseqüència, conèixer. Segons Maria Isern i Marta Pascua (2022:

5), la relació entre visió i coneixement és resultat d'una posició epistemològica concreta: veiem allò que coneixem, allò que tenim present i, en contrapartida, també coneixem allò que som capaços de revelar amb la pròpia mirada. Per tant, la mirada, i en conseqüència, el relat producte d'aquesta mirada, és fruit de la posició del subjecte en unes coordenades socials determinades.

En el cas de Vicent Andrés Estellés, la tendència quasi fotogràfica, en què la força de la imatge i de l'acte de mirar és cabdal, es manifesta en molts poemaris, alguns dels quals marcats per la presència de la sexualitat i la representació de cossos femenins. L'ull del jo poètic es dirigeix al món com una màquina de retratar, com afirma Vicent Salvador:

El discurs estellesià captura objectes, personatges, situacions, i els dota d'un poder connotatiu que n'emergeix com un significant coral. Hi són convocades sensacions de tota mena que, amb el seu caràcter fragmentari, configuren en conjunt un halo d'evocació poètica. (1989: 39)

Complementàriament, Enric Bou afirmà en un article de l'any 2011 que Estellés, sense haver llegit Georges Perec, havia desenvolupat una atenció al món que excel·lia per «incorporar com a material poètic alternatiu allò més ínfim, l'infraordinari [...]. Això es relaciona, a més, amb la voluntat, explícita o no, del poeta de convertir-se en testimoni i cronista d'un món que lentament desapareix» (2011:133).

L'orientació, doncs, de la mirada del poeta cap a la no-espectacularitat tracta de construir una antropologia pròpia que, a través de la superposició de fragments, elabora una imatge complexa de la societat en què viu el jo poètic. En l'atenció a l'infraordinari Perec postulà que per a parlar de la quotidianitat, d'aquells elements que passen desapercebuts perquè no són grans esdeveniments, ni personatges famosos, ni llocs monumentals, cal habilitar una mena de mètode que permeta pensar «Cómo hablar de esas “cosas comunes”, más bien cómo acorralarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas del caparazón al que permanecen pegadas, cómo darles un sentido, un idioma: que hablen por fin de lo que existe, de lo que somos» (2008: 12).

La tesi que defensa aquest article és que en *L'Hotel París* el poeta decideix quins són els objectes de representació i de reflexió poètica que se situen en primer pla del discurs literari. És per això que la configuració de les imatges poètiques i les diferents formes d'enunciació d'aquestes estan marcades per un acte conscient emmarcat en l'acció de mirar. Com es configura la mirada en la poesia de Vicent Andrés Estellés és, en aquest sentit, una pregunta del tot adient perquè tracta d'explorar quina és la posició del jo poètic i quina relació estableix amb els objectes de representació que decideix incorporar.

Així doncs, de la diversitat de formes d'enunciar el món que el poeta té al seu abast en el poemari geocentrat a l'hotel predominen dos dispositius d'estil en funció del grau de subjectivitat i d'implicació de la veu poètica en la construcció de la imatge resultant. En primer lloc, l'ús de la construcció verbal «hi ha», de caràcter existencial, que justament indica l'existència dels diferents agents convocats en el poema. I, en segon lloc, l'ús dels verbs «veure» i «mirar» com a verbs de percepció i percepció voluntària, respectivament.

Tant en el primer cas, com en el segon, l'ús d'aquests verbs dona com a resultat la confecció d'un univers compost per objectes i subjectes poètics que l'autor ha decidit fer visibles en el discurs. En el moment que el poeta reconeix l'existència del pecat, del dolor i de la violència en els versos els dota d'entitat ontològica com a parts constitutives del seu univers poètic, però també de la literatura. Versos com aquest, del segon poema del recull, «Hi ha pecats, hi ha desgràcies, hi ha el dubte, la bandera» (Andrés Estellés 2014: 227) constaten la presència d'elements que podrien ser considerats antilírics però que en l'univers estellesià se situen de manera conscient en la palestra, com també ocorre amb la representació d'una corporalitat, principalment femenina, brutal i obscena moltes vegades dedicada al gaudi masculí.

La literatura estellesiana, en un sentit ample, recull el guant de Perec i habilita una mirada que veu el que existeix i permet que parle a través del discurs poètic. Una de les fórmules escollides en *L'Hotel París* és l'ús de la fórmula «Hi ha» com a element de constatació del món en què ressona l'estil de la cançó «Il y a», que Jacques Brel va publicar l'any 1953:

Il y a tant de brouillard dans les ports, au matin
Qu'il n'y a de filles dans le cœur des marins
Il y a tant de nuages qui voyagent là-haut
Qu'il n'y a d'oiseaux. (1953)

Aquest verb de caràcter existencial és usat de manera destacada en gran part de les vint-i-dues composicions per a construir versos de caràcter acumulatiu que creen una corrua d'imatges a mode de fotogrames. A tall d'exemple, el text que obri el recull s'inicia amb aquesta construcció que es reitera anafòricament, com ocorre en la cançó de Brel:

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.
(Andrés Estellés 2014: 226)

En relació amb altres poemaris de l'autor de Burjassot, l'ús d'aquesta entitat verbal funciona gairebé com una mena de tret d'estil recurrent. Versos com els del poema «1956-1959», de *L'inventari clement*, connectats temporalment amb l'escriptura de *L'Hotel París*, remetent a aquesta marca:

Malgrat els edictes,
hi ha pobles, hi ha llits,
paraules invictes.
A les nits **hi ha llits**
—**hi ha taules, hi ha cuines**—,
hi ha coits i hi ha llits.
Malgrat els edictes
faig el meu camí. (Andrés Estellés 2015: 129)

Una presència que es reitera en versificacions de «Teoria i pràctica de la flor natural», de *Llibre de meravelles*, també coincident en el temps de creació dels poemaris anteriors, i que recorda a l'univers temàtic del poemari estudiat:

Hi ha la fam, la precarietat,
com **hi ha** els sermons i **hi ha** el pecat
i les notes de societat. (Andrés Estellés 2015: 232)

Així, doncs, la simple construcció «hi ha» es converteix en un tret d'estil característic que podria ser estudiat abastament per a copsar tots els matisos que afegeix al llenguatge poètic estellesià. Si bé és evident que és una marca que despulla el text de simbolisme i lirisme i l'acosta a una dicció transparent, en paraules de Salvador i Monferrer, també és un llenguatge amb «més dosi de mimesi i diegesi que de lirisme pur» (2011: 7) que reforça el ritme dels alexandrins en *L'Hotel París*, com ocorre en l'última de les peces del poemari:

Com **hi ha** el fill sense els pares i els pares sense el fill
i xiques, 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 tramviaris 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
(Andrés Estellés 2014: 247)

D'aquesta manera, el vers llarg atorga capacitat narrativa al text més enllà del caràcter descriptiu que les imatges traspuen. En aquest sentit, cal tenir present que aquesta versificació d'art major alimenta el «to discursiu d'una poesia que s'impregna de narrativitat, de descriptivisme o de to conversacional, sovint al servei d'una autoreflexió íntima» (Salvador i Monferrer 2011: 7).

La naturalesa existencial del verb «haver-hi», doncs, fa visible en el poema aquells elements sobre els quals actua, els revela dins del text i, en conseqüència, esdevenen reals com a matèria literària. La mort, les imatges del cos i de les seues necessitats fisiològiques, el sexe i la violència en l'entorn groguenc i humit de l'hotel se situen al centre del poema i ofereixen una visió del món

llòbrega i poc amable. La decisió de situar aquests i no uns altres elements en el poema respon a la necessitat de construir un discurs propi que confronta amb la realitat de què beu, en mostra la seua cara més cruenta i alhora apel·la a la intimitat més amagada. La tria efectuada per l'autor, l'assumpció de la posició d'observador de la cara oculta de la societat i dels individus, i de la posterior revelació d'aquesta és objecte de reflexió en multitud de composicions. No obstant això, aquests versos d'*El monòleg*, il·lustren amb claredat la intencionalitat de *L'Hotel París* perquè, juntament amb *Testimoni d'Horaci*, conformen una tríada d'obres que des de la reflexió metapoètica escenifiquen el canvi de tendència en l'autor:

El text d'un testimoni possiblement advers,
i tot segons que es mire — triant, breument, les dades,
fins que arriba un moment que no es pot fer la tria,
perquè hi ha moltes dades i hi ha una vigilància,
sobretot, que fa que no sigues parcial, (Andrés Estellés 2014: 253)

La consciència de l'acte d'escollir quina matèria conforma el poema en determina l'escriptura i la funció del text, així com la certesa que la possibilitat de triar pot quedar rescindida per l'omnipresència d'una mena de censura —política, moral— que coarta la creació. No obstant això, l'agència del poeta en la configuració del seu programa estètic i ètic gaudeix d'una força que marca bona part de la producció de la dècada dels cinquanta. La incorporació de tot un estol de referents i personatges provinents del que fins llavors es considerava la perifèria social i estètica és, segons Jaume Pérez Montaner (2011: 151), la constatació que la poesia és la plasmació «d'un món torturat tan personal i tan nostre al mateix temps, tan de la seua època, i de la nostra, potser ja sense remei».

Cal advertir, però, que la unicitat de *L'Hotel París* en el conjunt de la poesia catalana de l'època també inaugura una nova tendència dins dels límits de l'univers literari de Vicent Andrés Estellés. Aquesta reconfiguració del projecte va aparellada d'una transformació de l'ethos estellesià que repensa el compor-

tament de l'autor en tant que poeta. Per a Pérez Montaner, aquesta canvi és fruit d'una crisi d'elecció que s'identifica en l'obra de l'autor entre 1949 i 1958, període en què té lloc l'escriptura de *L'Hotel París*. Aquesta fractura redefineix la naturalesa de la pròpia poesia i esdevé «l'acte total i final d'una presa de posició poètica en relació amb l'anterioritat en tot allò que es refereix a la poesia i al llenguatge poètic» (Pérez Montaner 2011: 153). En el cas d'Estellés aquest replantejament metalèptic que esmenta Pérez Montaner, que té origen en les tesis de Harold Bloom, és el germen a partir del qual l'autor dissenya el conjunt d'aspectes estètics i morals que defineixen la seua poètica, ja que incorpora nous models i abandona el classicisme garcilasista. Vicent Salvador (1989: 36) coincideix amb aquesta consideració del canvi i afirma que «Així, deconstrueix l'ègloga garcilasiana i la converteix en textos plens de potencialitats dramàtiques, teatrals, on la pastoral, sense perdre el lirisme, es fa carn de postguerra i on una nimfa d'avui pot exclamar: “Nemorós, Nemorós, no m'esgarres les bragues, que m'han costat vint duros”». Així doncs, la incorporació de l'hotel com un espai sexualitzat forma part d'aquest trencament doble, en tant que s'enceta una nova estètica en català i es fa mitjançant la literaturització d'un emplaçament prototípicament complex de la contemporaneïtat que habilita un nou registre literari i moral. El convenciment en l'acte d'escriure es constata així en versos com aquests del poema «IX»:

Però jo dec escriure, en el llibre més gran
i amb la lletra més clara, petita i incisiva,
mentre una pobra jove mossega un cobertor,
mentre una pobra vídua s'ho renta en un bidet,
mentre el pobre poeta escriu versos indignes,
mentre al pobre home ric li ve un dolor d'estómac,
mentre les pobres gents van fent les pobres coses
i el captaire es pessiga tendrament les lladelles,
humils, d'una color de mel delicadíssima,
i amablement les deixa en la seua mà oberta.
(Andrés Estellés 2014: 234)

Un dels símptomes més clars del canvi de l'ethos estellesià en aquest sentit metalèptic, és a dir, de transformació total de l'herència d'alguns dels seus predecessors literaris —especialment dels principis promoguts des de la revista *Garcilaso*— és la revelació de la privacitat d'un conjunt d'escenes en què el cos té un protagonisme central. Conseqüentment, la presa de posicionament i l'elecció que s'adverteix en la poesia estellesiana a partir de la segona meitat dels anys cinquanta, a banda de contemplar l'adhesió total a la llengua catalana, a excepció de *Primera soledad*, es focalitza, tal com s'ha apuntat adés, en l'orientació de la mirada cap a paisatges que llavors no tenien cabuda en el discurs artístic. L'atenció a la quotidianitat més prosaica present en *L'Hotel París* incorpora a la poesia una sèrie d'imatges fruit d'observar en primera persona la mort, el sexe i el comportament humà.

Dels dispositius estilístics apuntats a l'inici d'aquest apartat, l'emergència del jo poètic com a agent observador del món propicia l'ús de diversos verbs de percepció i percepció voluntària, com és el cas de «veure» i «mirar». El fet que el verb «mirar» continga en el seu interior una voluntat explícita de reconeixement materialitza l'elecció conscient de reorientar el discurs poètic cap a les zones fosques que han estat tradicionalment desateses, aquests versos de «Llibre d'exilis» en són una bona mostra perquè el jo poètic reclama que els desposseïts siguin vistos, siguin presents: «Parle per tots. Mireu-los. Homes, dones, infants. / I coses. Coses de cada dia, gastades, /suoses» (Andrés Estellés 2014: 361).

Versos com aquests insten a modificar el règim escòpic, això és, a problematitzar la qüestió de la representació per a alterar-la i posar en qüestió qui o què té dret a ser representat. Per a Fernando Ramón Contreras i Alba Marín Carrillo (2022: 94):

los regímenes escópicos son esas franjas temporales y materiales que permiten que algo que no es una obra de arte, y que normalmente no está considerado como tal, en un determinado momento alcancemos a verla como si lo fuera. La actitud del espectador puede cambiar significativamente la idea de obra de arte bajo los dictados que impone el régimen

hegemónico. Para ello, la comunicación entre la vida y el arte es decisiva en la creación de un orden visual imperante.

En conseqüència, Estellés posa en dubte el règim hegemònic de representació en cedir un espai a diversos personatges com ocorre en el poema «VII», poblat per:

La dona que ven coses, a la nit, a la porta
del bar, del cabaret; la dona que vigila
el wàter de les dones; la dona que ha deixat
la vaixella escurada i els tres fills en el llit
i va a fer certes coses, a la nit, vora el riu; (Andrés Estellés 2014: 232)

Si s'amplia l'espai de representació en el discurs literari és perquè l'autor amplia el camp de visió per a veure allò de què ja avisa *La clau que obri tots els panys*: «Veig fracàs, veig silenci. Veig, sobretot, espera» (Andrés Estellés 2014: 376).

5. Revelar l'obsenitat, publicar la privacitat

La incorporació de la vida infraordinària com a part central del discurs poètic estellesià respon a la presa de posició de la veu poètica que dota d'entitat ontològica aquesta part del món perquè pugui ser coneguda, és a dir, vista. Aquest mode d'observació, però, es porta al límit quan el jo poètic esdevé un *voyeur*, un observador que veu i revela la privacitat en enunciar-la. L'ús de l'hotel per a aquesta finalitat es podria entendre com una mena de justificació, ja que aquest espai es troba fortament condicionat per valoracions que li confereixen un tel poètic d'estranyesa i perversió. Les raons que abonen aquesta visió arrelen en la idea que els llocs de pas com pensions, albergs o hotels no són llocs antropològics, en el sentit d'Augé (1995), i per tant, no són susceptibles de ser habitats, sinó ocupats (Davidson 2018). La negació de l'habitabilitat d'aquests espais els despersonalitza i, en conseqüència, objectualitza els seus

ocupants. Aquests no són habitants, que estableixen relacions i condicionen la seua identitat al lloc viscut, sinó ocupants de la dimensió física i, a causa d'això, absents d'identitat. Arran d'aquesta configuració de la imatge de l'hotel, aquest es converteix en un espai susceptible de ser vulnerat per un *voyeur*.

En paraules del psiquiatra Carlos Castilla del Pino (1996), l'escenari on es desenvolupen les actuacions de l'ésser humà es classifica en tres tipus: públic, privat i íntim. Les actuacions privades i els seus corresponents escenaris, són «necesariamente observables, porque, aunque se hagan a solas, son actuaciones exteriorizadas» (1996: 19), aquesta definició del món privat ajuda a entendre la posició d'enunciació geovisual del jo poètic en aquest poemari. Per al psiquiatra, els escenaris privats divergeixen dels íntims perquè aquests darrers es concentren en la ment del subjecte —és on tenen lloc els desitjos, els actes prohibits i coartats que no es poden expressar exteriorment. Mentre que els escenaris privats és on es despleguen les actuacions que transcendeixen la individualitat del subjecte perquè són expressades verbalment. En aquest punt és on se situa la posició del jo poètic en *L'Hotel París*, l'enunciador expressa verbalment —a través dels versos— les actuacions privades que cometen els subjectes. Així doncs, es tracta d'una transgressió del pacte de privacitat perquè «mira lo-que-no-debe-ser-visto» i «exhibe-lo-que-no-debe-ser-visto (u oído) por los demás» (Castilla del Pino, 1996: 21). El poema V revela la privacitat dels pensaments relligats a l'habitació de l'hotel i a la figura femenina de Françoise: «Pense unes cuixes tendres, Françoise, pense un cos d'aigua» (Andrés Estellés 2014: 230).

La verbalització dels escenaris de la privacitat és, al capdavant, un dels pilars de la poètica de *L'Hotel París*: la revelació dels llocs on es desplega la sexualitat i la mort. En aquest sentit, la poesia pública —fa públiques— escenes de l'àmbit privat de cada dia com a mecanisme de subversió moral i estètica, com ja hem apuntat. La tendència a l'exhibició verbal del poeta posa en la palestra escenes carregades de brutalitat pertanyents a l'esfera privada d'un espai no lligat a la identitat dels ocupants, com les lladelles del captaire o la dona que es renta en un bidet. Escenes que els personatges no han decidit desvelar ni exposar perquè, si ens hi fixem, l'única veu present al poemari és la del jo poètic que parla de les accions de tercers. Com adverteix Francesc Parcerisas, existeix

un intent constant d'establir diàleg amb Françoise, un dels objectes de desig del jo poètic, però aquesta no aconsegueix mai la paraula i el poemari és un «llarg monòleg descriptiu» (1975: 55), la qual cosa posa de manifest una clara relació de poder pel que fa a la possessió de la paraula. I, més concretament, trau a la llum allò que no ha de ser vist pel gran públic però que malgrat tot ocorre –violacions, adulteris, estupes, masturbacions, morts, etc.– en un exercici d'incomoditat estètica que «cerca la vergonya innombrable dels ideals, i la cerca en la vulgaritat trasmudada de la matèria» (Parcerisas, 1983: 47).

Un dels punts climàtics en aquest sentit és el lloc on es troben les energies de creació i destrucció que s'associen al sexe i a la mort en tant que accions contràries i complementàries. El llit, indret clau del poemari i lloc per excel·lència per a morir, però també per a les trobades sexuals, és un dels punts on es concentra la potència de les imatges i on s'expressa la lluita de contraris entre el pecat i l'exabrupte sexual. D'una banda, el llit de l'hotel és el lloc de la mort:

Hi ha l'hoste que s'ha mort i no se n'ha adonat,
i això que aquella mort, la seua, és personal
i, més, intransferible, segons els documents,
i que el trauen del llit i el duen al Dipòsit (Andrés Estellés 2014: 238)

I, en contrapartida, és també el lloc on veure el cos femení, que queda retrat com un objecte d'admiració:

En veure't escampada per sobre el llit, Françoise,
amb les mans enllaçades darrere el tos dolcíssim,
m'entra el desig, Françoise, d'ésser bo totalment (Andrés Estellés 2014: 239)

En síntesi, l'indret de la lluita de contraris és el lloc del pecat perquè funciona com el contenidor del cos, per a morir i per a reproduir-se:

Mire el llit, el meu llit, metàl·lic, a l'hotel.
Té, Françoise, l'estatura exacta del pecat.
Considere els llençols i el cobertor, vermell,

i les parets verdoses i l'espill i el bidet,
i lleve el cobertor amb certa lentitud; (Andrés Estellés 2014: 230)

La dicotomia entre la virtut i la màcula es figura en el tàlem com un objecte representatiu de la materialitat de l'inventari configurat per una nòmina de béns objectuals: bidet, sofa, llençols, etc. (Parcerisas, 1983: 56) destinats a atendre les necessitats fisiològiques. En el poemari, el jaç representa el vèrtex on es connecten la vida i la mort en la dimensió més corpòria: al llit es fa l'amor i es produeix la fecundació, hi pareixen les dones i és on descansen els cadàvers, com diu el poeta és el lloc on «hi ha els actes que moren ràpidament on naixen» (Andrés Estellés 2014: 241). Per tant, el llit és un lloc estratigràfic en relació al temps i els fets, ho veiem en el poema XV:

Potser ha mort algú en el llit on em gite,
potser aquests llençols varen embolcallar,
de moment, algun mort, un pobre mort incògnit,
[...]
Algun adolescent ha dedicat a Onan,
de genolls en el llit, el seu càntic febril.
[...]
Potser, alguna nit, ha parit una dona,
ha plorat un infant, ha cridat una verge,
s'ha perpetrat allò que en diuen adulteri.
Potser, en aquest llit, va morir un infant. (Andrés Estellés 2014: 240)

Parcerisas (1983: 55) apunta que la versió més carnal del sexe present en el poemari podria explicar el concepte de pecat, lligat a la imatge del llit, ja que, segons el crític, l'omnipresència del cos i la brutalitat impedeixen que el sexe siga vist en el poemari com un acte de comunicació fluid i profund per als subjectes. Açò últim quedaria reforçat si fem una panoràmica de la tipologia de relacions, moltes de les quals es troben marcades per una clara diferència de poder, com ara, la prostitució apuntada en aquests versos:

el desig pueril d'ésser infant i bo,
d'amar, completament, alguna puta anònima,
alguna puta efímera que no constarà en acta,
i ser amb ella tendre i obsequiós i noble,
i veure-la dubtar de tot el que ella pensa,
amb un llum instantani, d'estupor, en els ulls, (Andrés Estellés 2014: 236)

També s'enuncien altres actes violents de naturalesa vexatòria com una violació, la qual pel component explícit amb què es detalla recorda l'afusellament contra les parets dels cementeris:

L'amant feroç, que es venja en una amant atònita,
absurda, amb l'estupor en els ulls i en els llavis,
dreta, contra una tàpia; un amant venjatiu
de mai no se sabrà quina remota cosa,
l'enamorat discret que un dia, ancestralment,
necessita una víctima, una víctima estúpida,
i es venja obscurament, a grapats i trompades,
brutalment insistint, destrossant, miserable,
i amb la sang que així vessa entre unes cuixes té
un fulgor instantani de selva i dalt la lluna. (Andrés Estellés 2014: 242)

O bé, estupres que assalten un cos femení convertit en objecte:

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, (Andrés Estellés 2014: 226)

Sobre la materialitat d'aquestes escenes violentes sobrevola la idea fàl·lica de la penetració, també representada en l'al·lusió a Onan. Aquesta concepció de la sexualitat, afectada de violència en els exemples anteriors, implica la contrapartida de considerar els llocs on es desenvolupa com pornotopies (Preciado 2009) on es perceben amb claredat les relacions de poder entre els participants. El llit, doncs, és un dispositiu de control on es desplega l'eros amorós, com

ocorre en el poema XIV en què Françoise és observada estesa sobre el cobertor; que deriva en l'eros violent, com ja hem vist, i que desemboca en la consciència del pecat provinent de la materialitat del cos.

Metonímicament, el llit concentra una constel·lació de significats que és complementada amb l'acció de tãathos, que apareix com a contrapartida a l'eros: «entre el cruixir dels llits i el cruixir dels taüts» (Andrés Estellés 2014: 234). La mort, present en l'hoste anònim o en l'accident de tramvia, és l'expressió màxima de la destrucció i per tant, de la negació del cos que havia fundat el sexe i, en conseqüència, havia deixat lliure el pecat.

L'espai literari de l'hotel, doncs, representa un univers per on circula el pecat i es contradiu la moral de l'època. Malgrat, però, la intenció de situar en primer pla una actitud poètica contestatària que representa un trasbals per a la literatura de l'època, el poemari també recull la idea que el pecat és la constatació del fracàs, tal com indica aquest vers dirigit a Françoise: «car el pecat, Françoise, / hi ha certs moments que ajunta com no ajunta la sang. / El pecat, el fracàs, totes aquestes coses» (Andrés Estellés 2014: 239).

En certa manera, això és el que ocorre en la composició final *L'Hotel París*, una peça que Ballart (2011) considera un *tour de force* en forma de seqüència cinematogràfica que accelera el ritme del poemari per a acabar en un final climàtic representat en un incendi. La peça XXII és l'escenificació de la batalla de la moralitat contra la subversió de l'ordre que ha suposat el catàleg d'abusos, violacions i morts del text. Tot un seguit d'exemples que encarnen l'estranyament i perversió de l'abjecte que proposà Julia Kristeva, la qual afirma que allò que podem considerar abjecte no és l'absència d'higiene o de salut, «sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares» (2006: 11). Per aquest motiu, la solució final del poemari convoca un gran exercici de catarsi escenificat en el foc que purifica.

6. Conclusions

En síntesi, es podria afirmar que les interioritats de l'hotel de *L'Hotel París* són un espai literari propici per a la reflexió metapoètica, per a la introspecció sobre l'abast del pecat i per mostrar el posicionament estètic i polític del discurs artístic perquè, tal com afirma Julia Kristeva, la literatura contemporània, i els universos que aquesta constitueix, «realiza una travesía de las categorías dicotómicas de lo Puro y lo Impuro, de lo Interdicto y del Pecado, de la Moral y de lo Inmoral» (2006: 26). Estem al davant, doncs, d'un símptoma més de la radicalitat en la modernitat dels plantejaments poètics de Vicent Andrés Estellés, que juguen amb els límits de la moralitat i l'elaboració estètica fins al punt de construir un discurs coherent i trencador lligat a les formes literàries de la perversió i la desviació de la norma gràcies a l'acte d'orientar la mirada cap al costat ocult de l'ésser humà.

Bibliografia

- ANDRÉS ESTELLÉS, V. (2014), *Obra Completa Revisada*, València, 3i4, vol. 1.
———(2015), *Obra Completa Revisada*, València, 3i4, vol 2.
- AUGÉ, M. (1995), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BALLART, Pere (2011) «Entre l'èpica i la lírica: la narrativitat de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99, pp. 118-127.
- BOU, E. (2011), «Vicent Andrés Estellés, o l'atenció a l'infrordinari», *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99, pp. 128-148.
- CARBÓ, F. (2014), «La poesia de Vicent Andrés Estellés entre el 1952 i el 1958: de les homilies a les tenebres» dins Vicent Andrés Estellés, *Obra Completa Revisada* (1), València, 3i4, pp. 11-63.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1996), «Teoría de la intimidad», *Revista de Occidente*, 182-183, pp. 15-30.
- CONTRERAS, F. R. i Marín, A. (2022), «Arte y política en el sostenimiento de los regímenes escópicos», *Alpha*, 54, pp. 91-107. <https://doi.org/10.32735/S0718-22012022000541025>
- DAVIDSON, R. (2018), *The Hotel: Occupied Space*, Toronto, Toronto University Press. <https://doi.org/10.3138/9781442690028>

- FOUCAULT, M. (2010) *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- ISERN, M. i Pascua, M. (2022), «Poètiques i polítiques de la mirada: (re)visions contemporànies. Introducció al dossier», 452°F: *Revista de teoria de la literatura i literatura comparada*, 27, pp. 3-25. <https://doi.org/10.1344/452f.2022.27.1>
- KRISTEVA, J. (2006), *Poderes de la perversion. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Madrid, Siglo XXI.
- MARCECER, E., MIR, C., MIRA-NAVARRO, I. i PONS, M. (2023), «La mirada com a productora dels esdeveniments i els estudis afectius» dins Elisenda Marcer, Catalina Mir, Irene Mira-Navarro i Margalida Pons (ed.), *Mirades afectives sobre la cultura catalana*, Venècia, Ca'Foscari Edizioni, pp. 3-14. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-754-8/000>
- MIRA-NAVARRO, I. (202), «La felicitat d'alterar les normes: perifèria urbana i sexualitat proscriu en la poesia estellesiana» dins M. Àngels Francés i Irene Mira-Navarro (ed.), *Identitats culturals contemporànies: el cas català*, Kassel, Reichenberger, pp. 180-195.
- PARCERISAS, F. (1983), «Un aspecte de la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions. Revista de poesia*, 18, pp. 47-58.
- PEREC, G. (2014), *Lo infraordinario*, Impedimenta, Madrid.
- PÉREZ MONTANER, J. (2011), «De Garcilaso a Ausiàs Marc: sobre alguns dels primers poemes de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99, pp. 149-171.
- PRECIADO, P.B. (2010), *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*, Madrid, Anagrama.
- SALVADOR, V. (1989), «Eros i retòrica en la poesia d'Estellés», *L'Aiguadolç. Revista de Literatura*, 8, pp. 35-44.
- i MONFERRER, A. (2011), «Estilística dels adverbis en *-ment* en la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Journal of Catalan Studies*, 14, pp. 6-23.