

Els noms en la poesia valenciana

ADOLF PIQUER
UNIVERSITAT DE SALAMANCA

Quan algú et planteja el repte de portar endavant una xerrada amb el títol que ens precedeix no pots fer altra cosa que mostrar un esglai justificat per la immensa extensió dels dos camps que es toquen. L'Onomàstica, motiu central d'aquest acte que ens reuneix, i la poesia del País, així *grosso modo*, sense cap mena de retall cronològic, conflueixen al llarg de la història.

Precisament des d'aquesta observació volem acarar la nostra intervenció. Ens hem plantejat fins a quin punt els noms són indicatiu d'alguns trets característics de la poesia dels autors valencians, com influeix l'estètica predominant en cadascun dels moments de la història de la literatura i en quina mesura es manifesta a través de la presència de topònims i d'antroponims en els versos.

Si la poesia és, essencialment, el gènere més lligat amb la dimensió íntima de l'emissor, podem entendre que els noms que apareixen en un poema tenen una vessant que, en coherència amb la introspecció que se suposa a l'acte de creació poètica, resulta més críptica pel que fa a la seua funció dins del text.

Certes intimitats, certs records, certes efusions amoroses, solen amagar-se rere sobrenoms que difícilment arribarem a esbrinar si no és amb la revelació de l'autor o dels paratextos que oportunament ens posen sobre la pista. Conegut és el cas d'aquell Suetoni invocat per Vicent Andrés Estellés en les seues *Horacianes*, com també són conegudes d'altres al·lusions nominals que no fan d'aquest exercici quelcom inherent a la poesia. Posem per

exemple un dels nostres clàssics, el *Tirant lo Blanch*, i ens adonarem que la intenció d'ementar determinats coetanis també es trasllada a altres tipus de text.

Ara bé, el pudor és un factor addicional a l'hora de considerar l'acte d'escriptura en la seua dimensió pragmàtica. És a dir, quan l'autor pensa en un lector i interpreta que determinats noms és millor disfressar-los d'àlies.

Observat des d'aquest punt de vista, el treball sobre els noms en la poesia local ens portaria a obrir un debat de dimensions tan agosarades com inabastables i d'una malsana tafaneria en algun cas, tot i que recoberta d'un esperit convenientment tintat de científic.

Més enllà d'aquestes qüestions reservades per a uns quants privilegiats del coneixement en profunditat de poetes concrets, manifestem la intenció de fer una visita ràpida pel context valencià i relacionar els autors i els noms amb diversos aspectes que tenen molt a veure amb el temps viscuts pels autors.

Des dels condicionants estètics, passant per altres circumstàncies del context, ens aboquem a veure fins a quin punt els noms són reveladors d'allò que orientava i movia els escriptors.

1- Endreça i destinatari.

Parlar de noms, per tant, vol dir establir lligams entre el mot i el seu significat més enllà del component purament semàntic. Tant els trobadors, passant per Ausiàs March, inclosos els nostres contemporanis, han utilitzat el nom com a senyal, marcant el destinatari dels seus versos d'una manera críptica. Dels cicles ausiasmarquians sovint s'havia obert la incògnita de la persona que s'amagava rera *Plena de seny*, *Llir entre Cards* o *Mon darrer bé*. Aquesta substitució del nom per les referències perifràstiques, de la senyal amb voluntat d'amagar la identitat real d'algú que, potser resultaria poc convenient desvetllar el seu nom, s'ha mantingut al llarg de la història.

El nom del destinatari, emmascarat rere la senyal, porta els investigadors de la història de la literatura a fer pressuposicions i especulacions sobre la identitat de la personalitat amagada. És el poeta qui deixa anar sovint, amb intencions esbiaixades o no, les línies de recerca per descobrir el veritable caràcter d'aquell/-a a qui s'adreça. És clar que el filtre del temps posa impediments a aquestes qüestions, d'ací l'interès que pugui tenir cercar la identitat de les destinatàries dels versos de March.

Evidentment, els canvis en les convencions socials han provocat que alguns temors raonables dels poetes medievals no tinguin cap sentit des de la perspectiva contemporània. Sigui com sigui, s'ha sovintejat la presència del destinatari explícit —amb pseudònim o no— per fer públics odis i afectes.

El Suetoni estellesià, com hem dit, es converteix en l'objecte de les ires del poeta transmutat en Horaci. Des d'aquest punt de vista es construeix tota una al·legoria feta a mesura de la recreació de la Roma clàssica que representa la València dels anys cinquanta i seixanta. Les raons de la disfressa del nom autèntic del personatge són evidents si ens

acarem amb l'època, l'ofici i la relació entre aquell que suposem Suetoni (Ombuena) i el poeta. La discreció o la por mantenen la transformació del nom i ens acosten, des del simbolisme, a la representació de la Roma que va des de la República a August.

Si fa no fa, l'interés d'esbrinar el destinatari de carn i ossos neix per explicar el sentit del poema, els lligams entre la persona a la qual va dirigida i els motius que desemboquen en la composició poètica. Fet i fet, això justifica que, des de la poesia valenciana actual, alguns dels nostres escriptors usen d'aquest mètode críptic per embolicar el cos estimat. Quan Vicent Andrés Estellés cita el nom de Flèrida als versos de *Llibre de Meravelles*, o Françoise a *l'Hotel París*, ho fa sense la intenció de desvetllar una personalitat real, només per destacar els trets que s'amaguen rere un nom simbòlic; en el primer cas recordant una dona concreta en la València de la postguerra; pel que fa al segon, un nom aplicable a les prostitutes dels anys cinquanta i seixanta, potser alguna d'aquelles que freqüentaven el conegut local de la Rambla barcelonina, potser una actriu francesa invocada pel poeta.

Des d'aquesta perspectiva no ens podem estar d'assenyalar l'estreta relació entre el nom i la temàtica del poema. La càrrega eròtica que desprenen els versos estellesians en la segona obra està salpebrada pel nom de l'amant a la qual es dirigeix.

2- Els noms i el tema.

A banda de la constatació de destinataris explícits a la poesia valenciana, caldrà qüestionar-se fins a quin punt la seua utilització és un valor transcendental que ens ofereix una clau interpretativa de la totalitat del poema.

Revisant la producció de la Renaixença ens adonem que això es manifesta a través de la topicalització jocfloralista. Les màximes "Pàtria, fe i amor" tenen els seus corresponents en la utilització abundosa de noms que van lligats a aquests principis de la composició poètica del segle XIX. La pàtria s'evoca des de diverses vessants. Així ho fa Vicent Wenceslao Querol quan es remunta als orígens històrics en *Rimes catalanes* amb un poema titulat "Montserrat" en què es canta el passat, la fe en la verge, entre d'altres llocs comuns de la poesia d'aquest estil: "...o com vell monjo que plora//i, guaitant lo firmament,// los braços llevats, demana// per la nostra pàtria a Déu;//missatger de Catalunya,//... (*Rimes Catalanes*, p.59).

També ho fa tot recordant els poetes provençals: "Fill sóc de la que guaiten, com dos gegants, captiva, //d'un cap Penyagolosa, de l'altre cap Montgó; // de la que en l'aigua juga, de la que fón per bella // dues voltes desposada amb lo Cid de Castella // i amb Jaume d'Aragó." (" Als poetes provençals", *Rimes Catalanes*, p.68). L'evidència del patriotisme la posen, en aquest cas, les fites que assenyalen els límits valencians en la geografia i en la història.

El sentit romàntic d'aquesta temàtica s'aferma en la recerca de referents històrics que són evocats com a fites transcendents en la història. Lluís Cebrián Mezquita va publicar en 1893 uns versos titulats "Lo romancer del poble" en els quals es canta a la figura de Joan

Llorenç, el líder de la Germania valenciana, al qual presenta com a una víctima més de les iries populars desfermades en un temps tan convuls.

El patriotisme emergeix en tota la seua extensió en els versos de Cristòfor Pascual i Genís : “I tu, gentil València, de flors tot temps ornada, // pel Cid, Ferrer i en Jaume volguda en jorns llunyans” (“Lo crit de Déu”, *Antologia dels poetes valencians*, p154). La manifestació localista del patriotisme es fa palesa en les evocacions de la ciutat, cas del cant de Querol titulat “Cant de València”.

Si tenim en compte que aquesta vessant estètica es va generar a Occitània i al Principat, no podem negar un evident eco de les veus patriòtiques que s’havien aixecat en les altres terres catalanes. D’ací que Vicent Boix compongués un “Lo trobador del Túria”, imitació del del Llobregat; i un “Record dels poetes de Catalunya” de clara al·lusió als precedents del nord.

Tot i això, l’heterogeneïtat del referent pàtria se’n va més enllà de les fronteres estrictament valencianes i ultrapassa les fronteres regnícoles, tant pel nord com pel que fa a criteris nacionals lligats a la llengua. Fins i tot intuïm una noció de pàtria que transcendeix les fronteres peninsulars i s’identifica amb tota la tradició mediterrània. En aquest sentit, la importància dels noms recordats rau en la recuperació de la poètica clàssica i del bressol de la cultura. Així ho fa Llorente a els seu cant “A la mar Mediterrània”: “ Oh blava mar, hel·lènica i llatina, // que l’Argonauta etern solca triomfant, // en lo front los llorers de Salamina, // en la destra les palmes de Lepant! // Bressol de l’Art i de la Fe divina, // que unixes en la platja el gloriós cant // d’Homer a la llegenda peregrina // del dolç Virgili i la visió del Dant!” (p. 102 de *l’Antologia dels poetes valencians*).

La noció patriòtica durant la Renaixença és, com veiem, d’allò més variada, però utilitza els noms com a punt d’ancoratge per a l’evocació del passat. El concepte descansa en un sentit tradicional, històric i cultural remot en la cronologia, la qual cosa s’adiu estretament amb l’esperit romàntic. La particularitat valenciana no està vehiculada per la llengua com a símbol d’identitat nacional, ni tan sols com a vehicle normalitzador, com ha assenyalat Vicent Salvador en el seu estudi del llorentinisme (Salvador, 2000). És a dir, sota el tòpic literari no s’amaga una voluntat reivindicativa sinó més aviat una justificació que va del localisme, tocant també l’estatalisme (espanyol), fins arribar a una visió generalitzada que ultrapassa tota mena de fronteres.

Pel contrari, la Fe sí que està ben determinada per uns principis ideològics del moviment; és el rerafons que lliga els noms que apareixen a bona part dels poemes dels renaixentistes valencians. Els sants locals i les divinitats són invocats, sense oblidar les fites en què s’uneixen història i fe, com ho fa Querol quan dedica poemes a la Fe, a Sant Vicent Ferrer i als Papes. La nòmina de dedicatòries és abundosa, referim com a exemple els poemes marians de Pasqual Pérez i Rodríguez , “Cant a la Mare de Déu dels Desamparats”; i el de Jacint Labaila amb el seu “Prec a la Verge”. El nom de Déu és recurrent, com a màxima expressió dels components cristians: “Jo et veig en totes bandes, reveladora santa // d’un sol Déu en ses obres, que sa presència em diu // junt amb la mar moguda que amb son furor m’espanta; // junt a les manses aigües en què mormola el riu” (Querol: “A la fe”, *Rimes catalanes*, p.58).

El tercer dels tòpics, l'amor, tot i ser un dels components temàtics més arrelats en la tradició literària universal, durant l'època romàntica valenciana va seguir uns llocs comuns. Els noms ajuden a expressar aquesta mena de sentiment a través de recursos molt concrets. L'estima jocfloralasca es manifesta amb tota la seua castedat i pulcritud des d'unes perspectives que evoquen l'aparença angelical de les dones. Quan es fa patent amb antropònims reflecteix una vessant localista. D'aquesta manera apareixen les "vicentetes" de Llorente en les "Cartes de soldat", evocades amb l'amor en silenci i a distància: "Digau-me si Viçanteta, //ma cosina, es casà ja; // no tingau que dir-li, mare, //que per ella he preguntat." (*Antologia*, p. 82). Com no, cal afegir les idíl·liques llauradores i la Musa a la qual s'adrecen tants poetes de l'època amb aquest nom.

Destacarem que sobre el model tradicional, el replantejament temàtic i la subversió dels models, en la poesia valenciana es capgirarien alguns d'aquests tòpics a través de l'aparició de nous valors literaris que van voler canviar la fixació dels temes romàntics, cosa que ocorre ja amb els poetes modernistes i avantguardistes. El cas valencià, però, ens aboca a un buit important pel que fa a aquests dos corrents i no trobem una tendència que, a banda d'uns pocs escriptors amb inquietuds manifestades durant els anys vint i trenta, replantege els paràmetres d'aquesta poesia fins passada la postguerra.

Els topoi renaixentistes es veuen transformats des del moment en què el clixé literari és susceptible de subversió, de renovació estètica, en alterar-se les formes de la seua presentació. Un indicatiu d'aquest canvi dràstic ens el propicia la voluntat paròdica del poema estellesià que expressa "vora el barranc de Carraixet" tota la tragèdia servida per la guerra enfront del to idíl·lic que Llorente havia ofert al seu "Vora el barranc dels Algadins". Resulta evident que els valors positius i les connotacions que obria el poema del patriarca renaixentista troben el seu contrapunt en l'evocació del lloc tràgic on es consumaven les execucions de la postguerra.

Noms de lloc, per tant, que contrasten amb una voluntat explícita d'Estellés per mostrar una visió de la terra ben allunyada del bucolisme romàntic. Aquest esperit que ja havia trobat el seu contrast entre les barraques de Llorente i Vicente Blasco Ibáñez, segueix un *modus operandi* més fidel a la forma en el cas estellesià: es tracta d'un poema que, a més, presenta les mateixes cadències versals pel que fa al ritme. En definitiva, es tracta d'un contrast buscat.

Vora el barranc del Carraixet
hi ha un taronger d'amargues branques:
penja una collita de màrtirs
d'una mort amarada i pobra.

Vora el barranc del Carraixet
enterraments de caritat,
la funesta llum foradada
i les rebentades pupil·les...

Vora el barranc dels Algadins
hi ha uns tarongers de tan dolç flaire
que per a omplir d'aroma l'aire,
no té lo món millors jardins.

Allí hi ha un mas, i el mas té dins
volguts records de ma infantesa;
per ells jo tinc l'ànima presa
vora el barranc dels Algadins...

A banda de la paròdia també hi ha components irònics en l'ús dels noms. De fet, l'hegemonia del romanticisme líric s'havia construït contra un model més populista

plantejat per altres sectors renaixentistes. Això, malgrat la separació del que hom entendria com a poesia culta, incidia en una poesia de tradició burlesca local que juga, per exemple, amb els malnoms populars. Aquest component perviu en alguns poetes del segle XX. En el cas dels versos següents ens trobem amb un de Bernat Artola que retrata alguns personatges:

“Tenoriet”

Totes se moren per ell...

i ell se mor...de soledat! (*O.C.I, Lledons, ironies i sàtires* 316):

L'antonomàsia ha estat emprada, en aquest cas, amb una voluntat de parodiar un “tenorio” local. En un altre poema del mateix llibre d'Artola ens trobem de nou amb l'antonomàsia per retratar un personatge:

“Judes”

Tu, que saps el simbolisme

de les amors vertaderes:

l'ombra de Judes deleres,

si tot el teu patriotisme

se paga...venent senyeres! (*O.C.I, Lledons, ironies i sàtires: 359*)

La sàtira del poeta se centra també en la descripció dels personatges locals a través dels seus malnoms o de les al·lusions directes a activitats poc edificants realitzades per la destinatària:

“Fum de falla”

Borumballa li han posat

perquè s'encén...i no dura.

Fuster de geni cremat,

quan parla tot ho assegura. (*OC...328*)

“Tafanera”

Sempre al mig! Mira que és cosa!

Mai no s'ho pot remeiar!

Serà que, per dir-li Rosa,

té per ofici...olorar? (330)

En tots aquests casos el nom ha jugat un paper important a l'hora de definir el tema: l'antonomàsia perquè des del nom s'identifiquen uns trets sense necessitat de desglossar els components semàntics que això comporta. En el cas dels malnoms perquè tenen a veure amb l'activitat descrita. En el darrer dels exemples perquè proposa un joc amb la semàntica, fent un desplaçament de l'antropònim cap al nom de la flor.

3- La connotació dels noms

Més enllà de la presència del nom de destinataris dels poemes, hi ha un tret poètic evident en aquells que funcionen per connotació. És a dir, són els antropònims i topònims que suggereixen, que porten implícits un seguit de components semàntics que no es palesen al

text, sinó que fan referència al coneixement enciclopèdic o les suggestions al lector.

El nom, a través de la càrrega semàntica, troba tota la seua transcendència quan els poetes construeixen el seu imaginari particular. De nou ens remetem a Estellés com un dels autors que empren l'antropònim i el desubiquen del seu context habitual. Si les *Horacianes* ho fan des de la temàtica, també ho fan des d'aquesta perspectiva en la qual el contrast entre atropònim i topònim ens ofereix la dimensió valenciana d'uns personatges que no s'adiuen amb l'espai en què es localitzen. Així tenim les Hildegarde, Cheryl, Ofèlia, Constance que passen per Russafa, pel carrer de Ribera, rememoren els dubtes del príncep de Dinamarca a la vora del món que coneix el poeta. Es tracta d'un context marcat per la cronologia on Laurence Olivier interpretava el príncep de Dinamarca als cinemes valencians i que Estellés coneixia amb detall per haver de fer la ressenya de la pel·lícula a la seua secció, "Carnet del Domingo" per al diari *Las Provincias* (Piquer, 2004).

Del mateix motiu tenim l'aparició de Hildegarde Kneff, l'actriu rossa que intervingué a *Les neus del Kilimaharo* dels anys cinquanta amb el nom de Gilda Christian. Tingué molta anomenada perquè va ser la primera actriu que va fer un nu íntegre en una pel·lícula de distribució regular.

Cheryl, és la filla de Lana Turner, famosa per haver apunyalat l'amant de la mare, el mafiós nordamericà Johnny Stompanato. El procés consegüent va escandalitzar Nordamèrica i les notícies van crear l'Atlàntic.

Com veiem, no es tracta d'un destinatari explícit, sinó de la utilització del nom com a síntesi de significats. El jo poètic estalvia sovint en explicacions perquè aquests noms funcionen per connotació. Es tracta de fer conèixer al lector un seguit de significats que s'amaguen darrere del significat citat.

Així ocorre quan en el poema "Cos mortal" de *Llibre de meravelles* el poeta ens passeja, ens arrossega pels carrers més coneguts de València, uns carrers de regust valencià que acaben contrastant amb un nom que trenca l'essència valenciana del poema. Es tracta d'un final anticlimàtic que fa explícita la intromissió lingüística i política acompanyant de la postguerra: "I l'Avenida del Doncel Luis Felipe García Sanchiz" ("Cos mortal", *Llibre de meravelles*, p.55).

El canvi de llengua evidencia en bona mesura tot allò que suposa l'aportació d'aquest nom que, separat de la resta de topònims que recorren el poema, clou amb una aparent grandiloqüència el text.

En el mateix sentit, l'observació de la llengua i la relació amb la dels vencedors, suren altres versos: "Ens ompliren d'espases la sintaxi, d'arcàngels// durament immutables a la porta dels cines, //mentre reivindicaven prades de Garcilaso ("L'estampeta", *Llibre de Meravelles* 40). La tercera persona del plural atribuïda a la reivindicació de Garcilaso —poeta castellà que evocaren el grup anomenat Garcilasista en la immediata postguerra i en la revista del qual Estellés va publicar poemes— comporta una relació directa entre els vencedors de la guerra i la imposició lingüística i estètica. La seua estada a Madrid durant

aquells anys i les primeres publicacions en la revista que portava el nom del poeta castellà ens porten a un món de postguerra en el qual la cultura s'oficialitzava a partir de la nostàlgia imperialista.

Segurament la poesia valenciana no s'havia trobat mai tan pròxima a la realitat com amb Vicent Andrés Estellés, transforma el lirisme en llenguatge mural, una mena de graffitti del dia a dia (Keown, 2000). Els noms de llocs i de persones adquireixen, amb aquest autor, una dimensió nova pel que fa als lligams contextuals. Estellés, tan compromés amb el seu temps i amb la seua època, desborda localisme en la utilització dels noms, tot i que moltes vegades aquestes referències tan properes en la geografia constaten valors o sentiments que van més enllà del topònim. Així, els canyars de vora el riu es converteixen en una mena de lloc substitutiu del *locus amoenus* clàssic.

El lloc d'encontre idíl·lic es transforma, ara, en el lloc d'encontre furtiu, per l'àmbit on els amors es troben a les fosques, a les palpentes, d'amagades dels ulls puritans d'un temps. Suren els noms de cinemes, els noms de carrers i carrerons de la València dels anys quaranta i cinquanta on els amants s'arrapen i deixen anar la seua passió a les fosques. S'evoquen els llocs de trobada clandestina com a *L'hotel París*; però amb més intensitat, si cap, amb la memòria de la ciutat i dels seus llocs: "evoques l'Albereda" "carrers de Sant Vicent, de la Mar, de la Pau" ("Un amor, uns carrers", *Llibre de meravelles*, p.27) "Es plantava la fira en el pla del Remei ("Reportatge", *Llibre de Meravelles*, p.44) M'agradaria escriure la guia de València.// Jo no assenyalaria, com ho fan, llocs il·lustres, //monuments impassibles, les pedres en cos i ànima, //els Llibres que tragueren de Sant Miquel dels Reis, l'amable biblioteca llatina del Magnànim, // sinó els recomanables llocs on tant ens volguérem...(“Vida, sinó”, *Llibre de Meravelles*, p.31)

Hi ha, d'altra banda, la quotidianitat viscuda en el territori, com una realitat que es fa poema ambientat en l'Horta:

...Segueix itineraris,
els visc, enllaçant pobles, ciutats, aprofitant,
els horaris dels trens, dels museus (...)
El camp de Burjassot i el camp de Borbotó,
i el secà de Paterna i el secà de Godella,
i els cementeris blancs i els rajolars vermells,
i el tren que va a Paterna i el que ve de Paterna,
i després del de Lliria i més tard el de Bétera,
i aquells tramvies grocs i casa la Conilla,
i Beniferri amb àlbers i canyars i senderes,... (*Coral romput*, OC VI, 262-263)

D'aquesta realitat contextual no s'escapen tampoc els referents als poetes llegits, als poetes amics o als poetes saludats: "Anirem a Mallorca, i de Mallorca anirem on estiga el bon Salvat." Diu a *L'invetari Clement* (O.C. VI, p.175), per reblar el clau de les seues lectures amb un record a la figura de Rosselló Pòrcel: "Del bon Rosselló Pòrcel em queda sols un text.//Em queda un tros de riu i una finestra gòtica.//Del bon Roselló Pòrcel em queda una gran taca// d'esperma en un poema que em deixà en una guerra" (ibid., 176)

Enfront dels llocs pròxims estellesians hi ha el contrast amb els llocs més o menys remots. Ens referim a l'observat pel poeta que viatja "Nord enllà" —permeteu-me l'expressió espriuana— i es troba amb una Europa que tenia diferències palpables amb el País Valencià. El tòpic del viatge es concreta, en aquest cas, en l'expressió de l'erotisme, i en el simbolisme dels noms que hi apareixen. Ara les ciutats, Antibes i Hamburg, (Salvador, 2000) esdevenen símbols, es mitifiquen perquè el jo poètic que les descobreix els dóna el valor de llibertat que no es respirava en el seu entorn habitual; però també hi ha l'emigració, els treballadors espanyols a Alemanya i els recol·lectors de raïm valencians que passaven a les terres d'Occitània per guanyar uns diners en temps de verema.

És a dir, la voluntat realista d'Estellés passa la seua mirada per allò que més el sorprén de l'Europa que descobreix. Hi dedica un parell de poemaris a la contemplació eròtica d'allò que no existia a la societat del franquisme. Això té una estreta relació amb els seus viatges com a corresponsal de *Las Provincias* (Piquer, 2004) a aquestes ciutats.

Per això la poesia d'Estellés és el ressò d'una crònica en la qual els noms són cabdals per a la seua interpretació. Més evidents són les aparicions de noms de lloc i de persones que impliquen un moment històric. La concreció en les referències al procés de Nuremberg, la mort de Manolete, ajusten la poesia de *El llibre de meravelles* a la postguerra. Si el llibre és una crònica de la València d'aquell temps, les referències a les notícies que arriben a la ciutat són un eco de les que recollia la premsa d'aleshores, tan pròxima per raons biogràfiques a Estellés. A l'hora de fer un estudi crític del poeta, per tant, caldria tenir molt en compte que, malgrat la data de publicació d'algunes obres, les dates en què podem situar els poemes són ben diferents.

Aquest gust per l'evocació d'una realitat, fins i tot més remota, ha estat un dels punts de continuïtat que ha trobat la poesia valenciana entre els joves autors. Esdeveniments de ressò mundial, com ara la guerra dels Balcans, s'han integrat com a referent de nom en la poesia valenciana actual. Així, un cert sentit de la solidaritat es palesa en els versos de poetes com ara Manel Garcia Grau i Antoni Gómez en els seus poemaris dedicats a Sarajevo.

En altres ocasions el poeta viatger dóna testimoni del patetisme per la desolació contemplada. Aquest és el cas de Joan Baptista Campos i el seu *Quadern de l'Índia*, en el qual els noms dels llocs visitats transpira les sensacions viscudes per un jo líric que se n'adona de les misèries humanes i de la pobresa del país. Cada passatge, cada paisatge, és una imatge de la desolació, de la misèria de les gents i dels sentiments que desperta aquest país en el poeta. De nou els noms estan molt lligats a la temàtica.

Fet i fet, aquestes darreres tendències ens porten a observar com hi ha hagut un altre canvi considerable del qual els noms de lloc són un símptoma. Si Estellés —qui diu Estellés, diu l'Espriu o d'altres poetes del seu temps, no pas Casp, és clar— havien fet del nom del lloc on habitaven un referent de la tristesa viscuda en l'ambient de postguerra, els poetes coetanis tendeixen a associar aquest sentiment amb llocs més llunyans.

Evidentment aquesta és una conseqüència dels canvis produïts en la nostra societat. El contrast entre la societat benestant occidental i els llocs amb problemes que descobreix el

poeta de l'actualitat marca una fita en la qual el context torna a influir en el sentiment expressat.

4- El nom i les figures literàries.

No hi ha dubte que el nom és, sovint, objecte de la ironia. Al famós poema “Els amants” d’Estellés, les frases referides al cast senyor López Picó, tot demanant perdó, són una al·lusió ben clara a la forma noucentista d’entendre la poesia, més propera a la galania que no al to eròtic que pot despertar la carn. López Picó, representant d’una poesia en la qual la castedat catòlica dominava, es va erigir en portantveu de la puresa dels continguts poètics noucentistes. Enfront d’això Estellés oposa la ferocitat amatòria i el desbordament de les passions com a contrapunt a la repressió en les formes.

No és López Picó l’únic objecte de la ironia estellesiana, també hi ha apunts per a figures concretes, des del Doncel Luis Felipe García Sanchiz ja citat, passant per alguns personatges de renom local –com ara l’historiador Ferrandis Luna : “Les cames tremoloses, l’entrecoix amerat.// Es plantava la fira al pla del Remei (Segons Ferrandis Luna era un lloc molt històric.)” (Reportatge, *Llibre de Meravelles*, p.45)— fins arribar a les invocacions de tot popular, com la molt coneguda a Sant Ramon Nonat.

Fins i tot la ironia es converteix en autoironia quan el poeta revisa les seues composicions. El poema “El procés”, dedicat a Carles Riba, es refereix al procediment de composició poètica i, ineludiblement, compara els seus versos amb els de l’autor de *Les estances*. Diu: “Era, allò, un exercici brutal: exercitava//llavors determinades qualitats destructores// que duc dins meu, un vague Caïm, solt i ociós,// un Herodes potser, i perpetrava bàrbars// genocidis. Vull dir, decapitava versos,!” (*La clau que obri tots els panys*, OC. VI, p.226).

No manca d’interés la cita perquè ens endinsa en tot un procés pragmàtic servit, en primer lloc, per l’antonomàsia dels dos noms apareguts. El poeta reflecteix cert penediment perquè ha estat un Herodes i un Caïm; és a dir, ha “perpetrat alguns assassinats de germans i d’infants”, si l’entendem en el sentit estricte que l’antonomàsia indica per cadascun dels casos. Ara bé, una vegada servit, aquesta mena d’acte de contricció que ha generat unes expectatives determinades, sorprèn els horitzons d’expectatives del lector perquè afegeix una explicació, un aclariment que restringeix el camp semàntic al qual estan referits aquests pecats: a la composició dels versos. La qual cosa vol dir que el jo poètic situa els pecats comesos contra la poesia al mateix nivell dels comesos per Caïm i Herodes i, per tant, una hipèrbole.

Aprofitem per indicar que el lector ha de realitzar tot un procés d’inferència habitual en la recepció de la ironia. Ha de seguir la relació que vol marcar l’autor entre els crims perpetrats pels dos personatges bíblics i la comissió de quelcom semblant amb els versos. El llenguatge figurat, el desplaçament de l’objecte de l’acció (dels humans als versos) dona la clau interpretativa de la ironia: el poeta es confessa assassí de versos.

També el nom es pot convertir en metàfora: “entre ells va i bé un Adam tremoladís (*Ciutat a cau d’Orella*, OC:VI, 11); Caïm i Abel altra vegada, //entre les verdes canyes jau// la

innocència degollada. (ibid.,p.16). Els dos referents bíblics esdevenen símbols; no debades el cainisme és una qualitat que se'ns ha atribuït sovint als valencians: “¿Què pot Caïm, mancant-li Abel? (ibid.p.17)”. Aquesta és una de les aportacions temàtiques d'Estellés, el fratricidi tràgic que havia conegut fa que construesca aquests símbols.

També la imatge sol utilitzar els noms: “Es desperta Ausiàs March en el vas del carner (“No escric èglogues” *Llibre de Meravelles*, p.24) es refereix a la consagració del poeta valencià, al fet de reviure en la memòria dels homes, a través del sacrifici.

La metaforització eròtica “quin Etna, quin Vesubi, // en violenta erupció, // et va galvanitzar els membres suavíssims, // el goig puríssim d'ésser, // i va aturar el salt del corser increïble, sostenint el furor múltiple del fullam? (“Mort d'Hipòlit i les nits de Fedra”, *Ciutat a cau d'orella*, O.C. VI, p.46). “Algun adolescent ha dedicat a Onan, // de genolls en el llit, el seu càntic febril” (*L'hotel París*, XV, OC.VI, p.124)

“La carn graciosa i fresca com un cànter de Serra” (“No escric èglogues” *Llibre de Meravelles*, p.23) ofereix una comparació en la qual es refereix un topònim local que acosta el vers al col·loquialisme, a un llenguatge planer molt de l'estil d'Estellés. La ceràmica de Serra esdevé, en aquest cas, un vincle que per proximitat de les formes pren un valor metafòric i original, molt sovintejat per Estellés en una tendència a la metàfora a partir dels objectes domèstics i de la quotidianitat immediata (Salvador/Pérez Montaner, 1981).

En un altre sentit les comparacions absolutes donen contundència poètica a l'ús del superlatiu en expressions com ara “No hi havia a València dos cames com les teues” o “No hi havia a València dos amants com nosaltres”, uns dels versos més coneguts de *Llibre de Meravelles*. Precisament d'un llibre que gira al voltant de les vivències en aquesta ciutat, la dimensió absoluta del referent geogràfic pren valor de totalitat: de l'univers referit pel poeta, aquelles cames, aquells amants, eren els més destacats.

5.-Tornant sobre els poetes valencians.

Fins ací una mostra de la utilització dels noms en la poesia valenciana. La nostra pretensió, més que no pas un recorregut turístic per l'anecdota històrico-líric, ha estat lligar la utilització dels noms amb el sentit que tenen dins del poema.

Els canvis en la diacronia pel que fa a la referència onomàstica són indicis dels canvis produïts al voltant del món de la poesia. Des dels trets estrictament estètics que marcaven la relació entre onomàstica i temàtica de la Renaixença, hem passat a veure que el seu ús derivava cap a posicions més realistes, pròximes a la relació entre el poeta i el seu entorn. Acte seguit hem fet una altra volta de cargol a la qüestió i ens hem adonat que el que havia estat vàlid per a la postguerra ja no ho era per a l'actualitat, moment en què els lloc referits ens porten a un punt de vista que, tot i la distància, està emprat amb voluntat de transmetre sentiments relacionats amb un cert sentit solidari.

Això ha estat conseqüència dels canvis que s'han produït en la mateixa societat on habita el poeta. És a dir, a partir de la consciència de ciutadà de l'Europa Occidental, l'escriptor fixa l'atenció en llocs i persones llunyans perquè descobreix nous mons.

Formen part de la literatura i aquesta, al seu torn, de la història de la llengua i de la cultura. D'ací que, des de l'òptica de l'estudi onomàstic ens hagem atrevit a visitar algunes etapes clau en la lírica valenciana. Els noms, com hem vist, han donat sentit a aquelles coses que la crítica i els historiadors de la literatura han anat dient. La nostra modesta pretensió era mostrar com les referències que hem anat citant estaven lligades estretament amb una voluntat estètica condicionada pel context.

Bibliografia:

- KEOWN, Dominic. *Polifonia de la subversió. La veu col·lectiva de Vicent Andrés Estellés*. València: Tàndem, 2000.
- PÉREZ MONTANER, Jaume; SALVADOR, Vicent. *Una aproximació a Vicent Andrés Estelles*. València: Tres i Quatre, 1981.
- PIQUER, Adolf. "Mirar amb els ulls del cronista: el periodisme de Vicent Andrés Estellés". A: *Homenatge a Vicent Andrés Estellés*. València, I.I.F.V., 2004. P. 249-273.
- SALVADOR, Vicent. "Burjassot/Hamburg: la seducció europea de la poesia estellesiana". A: *Poesia, ciutat oberta*. València: Tàndem, 2000. P. 77-90.
- *Els arxius del discurs. Episodis valencians d'història social de la llengua i la literatura*. Barcelona: PAM: IIFV, 2001.

Corpus d'obres citades:

- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent. *L'Hotel París*. Barcelona: Edicions 62, 1973.
- *Llibre de meravelles*. València: Tres i Quatre, 1971.
- *Obra Completa*. Vol. 6. València: Tres i Quatre, 1981.
- ARTOLA, Bernat. *Obra completa*. Castelló: Ajuntament de Castelló, 1983.
- CAMPOS, Joan Baptista. *Quadern de l'Índia*. València: Brosquil, 2001.
- QUEROL, Vicent Wenceslao: *Rimes Catalanes*. València: Tres i Quatre, 1978.
- VERGER, Eduard. *Antologia dels poetes valencians*. Vols 1 i 2. València: Alfons el Magnànim, 1984.