

I, amb eixa acceptació i buidament, la metamorfosi final, en l'únic poema de la darrera secció, la IX, del llibre:

—«Inesperadamente, como cerraron tu ataúd, hija mía,»

[...] tú estás / realmente, realmente enterrada aquí, en mi cuerpo, / puede ser que en el sitio de mi corazón, / y aquí te siento y te he sentido irte descomponiendo [...] / [...] / y de otro lado, hija mía, te siento correr y saltar en mi alma [...].

Hi ha, en aquest poema final, una exacta formulació de la tasca que el poeta ha hagut d'assumir, supervivent d'una mort viscuda vicàriament, així com de la metamorfosi que ha hagut d'experimentar per tal de poder-la dur endavant: per a mal i per a bé, fer-se càrrec dels seus morts, custodiant-los al seu si, al seu interior transformat i oferit en aixopluc i santuari, en sepulcre expectant —potser no per a ell mateix, però sí per als seus morts—, al llarg d'un llarguíssim, inacabable Dissabte Sant. I tot això, Vicent Andrés Estellés ho ha dit amb fúria bíblica i amb intuïció teològica i sensibilitat religiosa i humana no gens comunes. Ha viscut, «sense saber-ho, una Pentecosta». Car ha unit, potser sabent-ho ja ara, revelació i bellesa.

ANTONI FERRER  
L'Eliana, setembre de 2010

## PARAULA POÈTICA I CULTURA DE LA MORT EN VICENT ANDRÉS ESTELLÉS

No cal ser deixeble del mític psicoanalista vienès per constatar que *Eros* i *Thanatos* són els grans eixos de la temàtica poètica en la literatura universal. Ni és cap descoberta suggerir que la paraula poètica articula, contra les cordes de la mort, la reflexió sobre la vida —aquest flux indeturable i urgít per la consciència del límit— i ordeix els seus textos amb els fils de la por, la memòria i el desig fets paraula. La mort és el misteri per antonomàsia i per això esdevé font de seducció i magnetitza l'antena que emet i capta les ones del *dir poètic*.

I cada poeta s'ho ha fet com ha pogut, davant d'aquest misteri incitador. La mort pot ser amagada o maquillada, sempre deutora de l'eufemisme, com dicta de manera imperiosa el tabú més potent dels nostres dies. També pot ser negada de manera explícita per una fe transcendent o per algun voluntarisme panteista. Pot motivar l'elegia pels que han marxat o el pànic per l'anticipació de l'instant suprem de l'acabament propi. Hi ha, de vegades, una mena de necrofilia artísticament elaborada que malda per exorcitzar el fantasma de l'inevitable. Hi ha també la prefiguració d'alguna posteritat redemptora: la de la carn, a través de la descendència familiar —els fills que guarden els gens i la memòria—, o bé la posteritat de paper que la literatura garanteix. En el tractament estellesià del tema trobem, com era d'esperar, molt de tot això.

La cultura occidental acostuma a modelar amb una projecció antropomòrfica l'acabament definitiu del viure: l'àngel de la mort, el segador amb la dalla, la dama de l'alba, la puta cruel... El canvi radical que representa el *desésser* de l'individu és tan inexplicable que exigeix imaginar el procés com una acció realitzada per algú que ens empenya, segresta o decapita, i que provoca, així, el trànsit brutal de l'ésser al no-res. Hi ha també la fabulació romàntica de contemplar la pròpia mort, l'enterrament de les deixalles d'un mateix, que no és sinó el somni de sobreviure's mitjançant una fantasia anticipatò-

ria, tal com fa Estellés quan visualitza, en diverses ocasions, el seu enterrament a Burjassot, voltat de la família, amb les ulleres posades i còmodament instal·lat dins l'escalfor vellutada del taüt. Hi ha, també, la projecció sobre admirades figures de predecessors literaris, d'Ausiàs a Carles Riba: l'un — «jo sóc aquell pus extrem amador» —, dut al clot definitiu; l'altre, habitant de la Gràcia, arrabassat per la més cruel de les putes. No cal dir que aquests poetes són metàfora del poeta que en fa l'elegia.

En el fons, totes les figuracions tracten de construir un guió on el misteri esdevé relat entenedor, perquè ni la lògica somàtica ni la por a allò desconegut permeten als mortals conceptualitzar de manera convincent el seu pas a la inexistència. Munit d'aquestes eines, el discurs poètic assumeix la tasca de verbalitzar l'inimaginable i ensenyar a pensar-hi, per una via que altres gèneres discursius no sabrien recórrer amb tanta destresa i eficàcia.

En efecte, cada poeta s'ho fa com pot. Hi ha els grans mestres de l'expressió de *Thanatos*, des d'Ausiàs a Espriu, passant per Quevedo, poetes aplicats salvatgement a la tasca de cisellar amb mots una percepció al·lucinada de l'existència humana. Poesia *metafísica*, se'n diu de vegades, d'aquesta poesia, amb una etiqueta certament discutible. Estellés s'insereix en aquesta nissaga demiúrgica, d'on beu d'una manera palesa, però ho fa amb els estris d'una poètica molt personal.

Al llarg de la producció lírica estellesiana trobem diverses maneres de tractar el tema de la mort: diverses i extenses, i variades en textualitzacions. De fet, aquest seria l'objecte d'una monografia detallada i substancial que espera encara la mà decidida a escriure-la. L'estudi hauria de partir d'una edició crítica i d'una cronologia ben establerta, i hauria de resseguir les combinacions lèxiques, les xarxes de metàfores i de metonímies... Aquest paper no és el lloc adequat per emprendre un estudi així, com és obvi, sinó tan sols l'ocasió de deixar-ne fetes algunes pinzellades.

A grans trets, podríem destriar les vies principals de la poètica de la mort. Una correspon a les morts violentes i col·lectives —la guerra, la postguerra, els afusellaments de Paterna, del barranc del

Carraixet— que Estellés denuncia amb vigor cívic en obres datades, almenys pel que fa a la publicació, enllà de la ratlla final de la dictadura franquista. Als diversos llibres del *Mural del País Valencià* hi ha una bona collita d'aquestes referències, que sovint assoleixen el valor d'una èpica popular.

Ara bé, pel que fa a les morts individualitzades, a l'acabament d'una vida personal començant per la del mateix poeta, es pot traçar un eix que va des d'un tractament més abstracte de la Mort, amb una dimensió metafísica i sovint religiosa, fins a una figuració més distanciada, sovint esmaltada de notes humorístiques, que parla d'*uns* morts individuals ben determinats. En els primers poemaris de l'autor hi ha versos com l'escatològic «no em deixes mai, pensament de la Mort», hi ha la figuració de la mort com a Àngel del Senyor, diàlegs directes amb Déu o referències a la Vida interpretables com una supervivència transcendent. En l'antologia de poesia religiosa preparada per Ferrer Solivares<sup>1</sup> s'apleguen algunes mostres molt significatives, garbellades majoritàriament en els orígens poètics d'Estellés, tot i que sovint l'antologador estén la categoria de «religiós» a textualitzacions que es poden interpretar com a merament existencials.

En tot cas, l'Estellés que es refereix de manera solemne a *la Mort* evoluciona cap a la presentació d'*una mort* en minúscules, amb una figuració més laica, quotidiana i sovint distanciada per mitjà d'un to irònic, que parla d'*uns morts* concrets, dels taüts, dels detalls materials associats a la cultura funerària popular. Seran els morts —i la circumstància que els envolta— els que van fer la Mort. No es tracta, en aquests casos, dels morts «a tongades» víctimes de la guerra i especialment de la postguerra, sinó d'*uns* morts individuals però sovint anònims, personatges secundaris o *típics* de la trama social que, amuntegats en el marc del discurs poètic, componen una mena de personatge col·lectiu on el mateix poeta vol integrar-se. La insuficient fixació actual de la cronologia de la producció estellesiana ens recomana anar amb peus de plom per parlar de l'evolució en aquest

1. *Déu entre les coses. Antologia de poesia religiosa*. València: Denes, 2009.

camp, però és palès el contrast entre els inicis del poeta, en llibres com ara *Ciutat a cau d'orella*, *La clau que obri tots els panys* o *La nit*, i llibres posteriors que corresponen a una altra etapa creativa, com ara *El gran foc dels garbons* o *Pedres de foc*.<sup>2</sup>

Sens dubte hi ha un procés de laïcització i també un indiscutible contrast estilístic i retòric. Això, és clar, sense negar l'existència d'un corrent de fons que no cessa al llarg de tota l'escriptura estel·lesiana. A l'arrel de tot plegat, hi ha l'esforç de l'home artífex de mots per configurar verbalment l'inefable, allò que no es pot anomenar amb propietat, segons confessa el poeta en uns versos de *La clau que obri tots els panys*, un poemari el títol del qual fa referència a la mort: «No puc dir el teu nom. L'he volgut oblidar: / l'he volgut inventar: l'he volgut descobrir, / desxifrar, tristament.»

Ara bé, crec que en aquest flux de l'obra en marxa hi ha una crisi radical que canvia la disposició de les figures: la crisi suscitada per una mort concretíssima però molt especial. Aquest trasbalsament correspon al poemari *Primera soledad*, escrit en castellà el 1956 (l'autor data la producció dels poemes exactament entre el 19 i el 30 de maig de 1956) i publicat el 1988. Aquest llibre, guardat inèdit durant més de trenta anys, intenta articular com a poesia el crit de dolor desfermat per la mort de la filla de tres mesos (esdevinguda el primer de març de 1956), allò que podríem anomenar el sentiment de *l'orfanat inversa* del pare. Paga la pena deturar-se una mica en aquest poemari, que invoca en alguns moments les figures d'Antonio Machado i de Miguel Hernández, un llibre fins ara poc atès per la crítica — tant la catalana com l'espanyola.<sup>3</sup> Potser hi trobarem algunes claus del procés de laïcització de la mort en Estellés.

2. Vicent SALVADOR. «*El gran foc dels garbons*, un procés d'escriptura complex». Dins: V. SALVADOR [et al.] (ed.). *Opera estel·lesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2010, p. 141-164.

3. Encara que no pertany al tema específic del seu estudi, Ferran Carbó sí que té en compte el poemari en el volum «*Com un vers mai no escrit*». *La poesia de*

Els poemes de *Primera soledad* provenen, en efecte, d'una experiència traumàtica: la mort de la primera criatura del matrimoni. Pocs mesos després, el pare-orfe s'aplica a la tasca de vessar sobre el paper una torrentera de sensacions i reflexions amb la qual espera apaivagar el dol, o domesticar-lo si més no, per mitjà d'una mena d'autodiàleg que involucra dos interlocutors imaginaris: la filla i Déu. El llibre resultant és d'una qualitat irregular, i en certs moments duu a l'extrem alguns dels trets més discutibles de la poesia estel·lesiana, com són la prolixitat i una cruesa massa directa que fa grinyolar algunes composicions. Ara bé, conté també poemes esplèndids — especialment en la segona part, on hi ha algunes llampants composicions en alexandrins — i, sobretot, el llibre té un valor excepcional com a document de psicoanàlisi literària. Crec, a més, que és un testimoniatge essencial per comprendre la percepció poètica de la mort al llarg de l'obra d'Estellés.

No és gaire agosarada la hipòtesi que el dilatat silenciament del poemari respondria a dos factors: la necessitat d'arxivar la vivència d'un dolor d'altíssima intensitat i, també, la inseguretats de l'autor respecte del valor estrictament literari d'uns versos tan personals i directes, tan immediats. Això, a banda del fet d'estar escrit en castellà, dins el conjunt d'un itinerari poètic que opta essencialment pel català. El trist episodi que motiva el llibre surarà ací i allà en altres textos, com ara als darrers poemes de *La nit* i a la tercera part de «Coral romput», però els versos de *Primera soledad* romandran autocensurats durant més de tres dècades.

Un tret rellevant és el to conversacional de molts dels poemes, amb incorporació freqüent de locucions, frases fetes o altres formulismes de l'àmbit col·loquial. La tècnica que Blas de Otero havia conreat a bastament en la poesia dels cinquanta consisteix a introduir fraseologismes, que són sovint ampliat, deformats o recontextualitzats, de manera que el seu sentit assoleix una especial densitat enunciativa: «*doy señales de vida con pedazos de muerte*»; «*canbiarme*

Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009.

por un ángel de los de antes de la tierra»; «aquí tenéis, en canto y alma, al hombre aquel»; «lo he visto con mis propios medios»; «y tanto dolor de padres desconocidos / entre sí»; «como un cadáver puesto en pie / de guerra»; «yo, pecador, artista del pecado»; «Aquí no se salva ni Dios. Lo asesinaron.» De vegades aquests recursos, com veiem en els dos darrers exemples, s'associen amb l'esfera semàntica de la religió, bé per una referència a la frase ritual, com el «yo, pecador» amb què s'iniciava la versió castellana del *Confiteor Deo*..., bé per l'ús ambígu d'una locució col·loquial on apareix el nom de la divinitat desproveït del seu sentit literal. En algunes ocasions, la frontera del vers talla el fraseologisme en dos, de manera que l'encavalcament produït funciona com una alerta de la duplicitat de sentit que l'expressió feta pot assolir.

Doncs bé, l'Estellés d'aleshores, que sens dubte coneix en profunditat la poesia de Blas de Otero, fa ús també d'aquest recurs al llarg del seu llibre: «qué triste y qué sin remedio, / Dios mío, Dios tuyo y mío / y de todo el desconsuelo / que ladra»; «y el dolor va como Pedro / por su casa por mi cuerpo»; «que te venga un forastero / y tengas que arrinconarte / en un rincón de tu cuerpo»; «que Dios te llamó por tu nombre y tus apellidos, / que son el mío y el de tu madre, hija»; «...y me encontré a mi hija / muerta, lo que se dice eso, muerta —en fin: muerta»; «...y ¿sabes? de lo que es posible, / de lo que si Dios quiere, de / cosas»; «donde / he visto yo a mi-madre reir, gritar, caerse / de tristeza»; «oliendo a noche, puede ser, / a noche doméstica y humilde, / a noche como Dios manda»; «para toda la muerte, como antes estuvieron / para toda la vida»; «te querré siempre y siempre, / para toda la vida, para toda la muerte»; «cada uno en su sitio, en su nicho, en su fosa»; «Ahora podía odiarte / por haberme sacado / de mí como quien saca / a un muerto de su nicho»; «Señor, no nos los niegues, / por Dios, Señor, escucha». Els exemples podrien multiplicar-se, encara.

Un dels efectes d'aquesta tècnica expressiva consisteix a posar sordina a la solemnitat. El poeta insisteix a defugir la grandiloqüència que la tragèdia sembla reclamar i adopta, en canvi, un to conversacional: conversacional, sí, però ple de jocs de mots, de

dobles sentits que manifesten una dicció tensa i que alerten el lector sobre la intensitat de la veu que assumeix el discurs. Un dels poemes de la primera part s'estructura textualment com un parlament adreçat a Déu on l'enunciador s'autopresenta («soy Vicente Andrés Estellés, / hijo de Vicente y de Carmen, / nacido en Burjasot (Valencia), / hace ya los treinta y un años ... somos los padres de la niña que te llevaste»), escenifica una visita al Cel («hay que hacer algo, pensé yo, / y descolgué la gabardina / y me la puse y aquí estoy») plena de formes de cortesia convencional («Pero Tú tendrás que hacer / y yo te estoy entreteniendo ... No es preciso que me acompañes, / creo que conozco el camino. / Adiós, Señor, hasta la vista. / Buenas noches»). El to adoptat en la conversa amb la divinitat és volgudament col·loquial, respectuós però planer, *antiretòric* en el sentit convencional del mot «retòric». Fins i tot hi ha un tic de cortesia conversacional intercalat en les peticions a Déu («si no hay inconveniente, claro») que recorda el d'un conegut text posterior de Pere Quart, «Tirallonga dels monosíl·labs» («ei, si pot ser») que en uns anys recents Manel Garcia Grau reutilitza amb gran eficàcia al llarg d'un poema del llibre *Constants vitals*,<sup>4</sup> on contrafà un *parenostre* més o menys laic: «Pre·gària subtil, ei si potser, d'un mig agnòstic».

El text al·ludit de *Primera soledad* no constitueix cap mena de discurs revoltat contra la divinitat, però sí que hi trobem un afany d'expressar el crit esquinçat de l'autor amb una retòrica de minúscules. Ara bé, hi ha un altre detall en el poema que mereix un succint comentari. Diu així el text: «que tengo ya una hija en / el Cielo y en el cementerio.» Un dels motors del neguit estellesià en el poemari és precisament el d'aquesta antinòmia: l'ànima del nadó se'n va al cel («angelitos al Cielo»), però el cos, engendrat de l'amor carnal de la parella i abocat paradoxalment a la destrucció sobtada, es va desfent en el seu nínxol («cae en ti una gotera terca de destrucción»). I és la consciència d'aquesta degradació del cos de la xiqueta —visualitzat com «un ajito», «un grillito pisado», «aque'l montoncito o hatillo de carne»— el que no dona treva al poeta i li impedeix oblidar el procés

4. Alzira: Bromera, 2006.

de putrefacció de la carn, que descriu morosament, amb un grafisme brutal. El poeta se sent estafat per la mort de la filla («me sentí timado para siempre», «me siento pararrayos / de Dios»), i la fe en la transcendència no és prou per fer-li oblidar la materialitat del cos abandonat a la terra, que es descompon. Aquesta idea esdevé obsessiva en *Primera soledad*, i ressona així mateix en un text coetani en català que fa referència a l'esdeveniment, l'esplèndid poema «La casa, ara sí», del llibre *La nit*:

Tampoc és perquè s'haja mort el fill. És, potser, perquè el fill està mort. I no és que estiga mort ací, en aquesta casa, mort ací, entre nosaltres. És, bruscament i simple, perquè el fill està mort. O és potser perquè el cos que es féu l'estan desfent. A la casa on es mor el fill, hi ha certs moments que els pares ouen, muts de terror, el petit caminar dels insectes per damunt del seu fill, lents i misteriosos enrenous destructors com d'uns grills llunyaníssims que canten nit i dia.

El sentiment del pare-orfe («yo no soy más que un hijo, tal vez yo, más que padre, / soy un hijo, Señor, que se quedó sin su hijo») és dolorós com una càries, i ahora amaga una mala consciència perquè els desigs carnals no s'extingeixen malgrat el dol. Hi ha també una sensació de buit que és representada com el tedi de la tarda de diumenge: «el mundo es una tarde inmensa de domingo / en casa, sin dinero para ir al teatro / o al fútbol, una tarde que cae como un párpado / lentísimo.» Però sobretot hi ha una frustració que el poeta haurà d'elaborar psicològicament: «Esta gana feroz, esta paternidad / feroz, este deseo de besar, de morder. / Esta paternidad feroz ya sin remedio.» El fantasiieg del poeta el duu a imaginar-se prenyat de la filla morta, en paral·lel amb l'embaràs que va viure la mare i en compensació per l'ofici de pare —una mena de *maternitat simbòlica*— que no va poder exercir: «A ti te enterraron verdaderamente dentro de mi. Tú te formaste en el vientre de tu madre y saliste de

allí, pero después — ¡yo sé bien lo que digo! — te enterraron aquí, en mi cuerpo...» Les referències a aquest enterrament simbòlic dins del pare-poeta són enormement crues i alimenten la representació d'un objecte cultural que és central en la poètica necrològica d'Estellés: el *taüt*.

En efecte, el receptacle que conté el cos mort adopta en *Primera soledad* una sèrie de figuracions diverses: el bolquer del nadó, el taüt en miniatura («con un ruido de pequeño plumier, lo cerraron»), el nínxol clausurat amb taulells i algeps, la casa familiar, el cos del pare... En algun punt del poemari apareixen també els taüts assimilats al soroll dels carros i dels llits de l'amor: «crujen los ataúdes al llegar como carros, / como camas de pobre en medio de l'espasmo / de la cópula...». Totes aquestes transformacions de la caixa funerària són un motiu central de la poesia estellesiana, que esclatarà en llibres posteriors com ara *El gran foc dels garbons* i *Pedres de foc*, on els taüts són assimilats a llits on el difunt reposa, o bé a ascensors en moviment vertical —la imatge de l'ascensor funeral és recurrent en Estellés, i en trobem mostres a «Llibre d'exilis» o a «Coral romput». Però a més, el taüt, com a caixa allargada, esdevé sovint icona del sonet, tal com es declara a *Pedres de foc*: «Quatre homes van i duen un sonet / amb un mort dins: amb un sonet al llom.» En el darrer poema de *Primera soledad*, l'autor estableix explícitament aquesta equació metapoètica: «pero se impone este momento brutal de cerrar de repente el ataúd, es decir, el libro, como aquella tarde, cuando el cura acabó de rezar...».

Al capdavant, el taüt és la morada definitiva del difunt, del seu cos. Aquest cos destinat a la destrucció s'hi emmotlla, tal com les percepcions vitals se sedimenten i s'elaboren artísticament en el poema, i es preserven així en la memòria literària. En els llibres posteriors que he esmentat suara, els morts d'Estellés semblen continuar vivint en els taüts, senten, perceben, raonen... Fins i tot en el fèretre, el poeta desitja dur les ulleres posades. Els cossos no són, així, una deixalla menyspreable, abandonada per l'ànima, sinó una marca present de la persona que fou, una mena de supervivència. Una il·lustració contundent d'aquesta idea és el poema en prosa «Una prè-

via», una ficció testamentària i anticipatòria que pertanyia en la versió original mecanoscrita a *El gran foc dels garbons*, encara que fou reallotjada finalment en *L'ofici de demà*: el poeta, mort, plorarà pels seus des del seu taüt.

I és que, d'alguna manera, aquesta figuració del taüt que hem vist ja engegada en *Primera soledad* funciona a tall de testimoniatge laic, o d'aposta humanística per la persona integral, i sembla refutar així, des dels paràmetres de la cultura popular i de la imaginació poètica, la dicotomia socràtica cos/ànima, adoptada pel cristianisme, que condemnava el cos a ser un mer contenidor espuri de l'ànima.

VICENT SALVADOR  
Universitat Jaume I\*

\* Treball realitzat en el marc del Projecte UJI - Fundació Bancaixa Castelló P1 1B2007-37.

## JOCS INTERTEXTUALS I INTERDISCIPLINARIETAT EN L'OBRA POÈTICA DE VICENT ANDRÉS ESTELLÉS

L'escriptura de Vicent Andrés Estellés no és tan sols «especialment complexa per l'extensió i la diversitat [...] o la cronologia», com assenyala Ferran Carbó,<sup>1</sup> sinó per la multiplicitat de tècniques intertextuals,<sup>2</sup> tècniques que activen una quantitat extraordinària de correspondències entre escriptors i artistes<sup>3</sup> en les ficcions poètiques del poeta valencià. També, malgrat una impressió caòtica i heteròclita, que Francesc Parcerissas defineix «com una de les poètiques aparentment més contradictòries», és una de les «més coherents de la poesia de la postguerra».<sup>4</sup> Aquesta coherència es manifesta, insistentment, en un principi que articula constantment l'obra d'Estellés i que li dona una gran originalitat: la pluralitat i riquesa de les interaccions entre autoritats (darrera conseqüència d'aquest programa poètic), a les quals hem d'afegir totes les que es produeixen amb els personatges-autors dins de la progressió de les ficcions autorials.<sup>5</sup> En aquest

1. Ferran CARBÓ. «Ievocaràs –t'ho jure– l'Estellés». *Serra d'or*, núm. 2003, p. 24.

2. Es tracta de les interaccions que s'estableixen entre els textos emprats i el text de l'autor que els manleva, allò que Annick Bouillaguet anomena «jeu intertextuel». Vegeu Annick BOUILLAGUET. *Marcel Proust, le jeu intertextuel*. París: Éditions du Titre, 1990.

3. La intertextualitat pot ésser també una interacció entre missatge textual i iconografia, com apareix en *Antibes*, recull de tres seccions que pretén ésser el reflex textual del tríptic de Picasso *La guerre et la paix* (1959) de la capella romànica Sainte-Anne de Vallauris, que certs poemes de Paul Éluard evoquen. Vegeu Amador CALVO i RAMON. «*Antibes* de Vicent Andrés Estellés, les traces discontinues d'un periple poétique». Dins: *Traverses, D'une rive... l'autre*. París: Université Paris VIII, 2003, p. 71-88. Vegeu també Jean-Charles GATEAU. *Eluard, Picasso et la peinture (1932-1952)*. Ginebra: Droz, 1983, p. 286.

4. Francesc PARCERISSAS. «Funcions i figures de Vicent Andrés Estellés». *Els Marges*, núm. 5 (1975), p. 128.

5. Vegeu la definició que hi done a Amador CALVO i RAMON. «Le référentiel et l'intertextualité dans l'œuvre poétique de Vicent Andrés Estellés». [Tesi dirigida per Montserrat Prudon i Moral de la Universitat de Paris VIII i llegida el 10 de