

05

El clarinet de vidre entre el nord i el sud:

alteritat i ombra en la producció poètica de Marisol González Felip

THE GLASS CLARINET BETWEEN THE NORTH AND THE SOUTH: OTHERNE
AND SHADOW IN THE POETIC PRODUCTION OF MARISOL GONZÁLEZ FELIP

ANNA PEIRATS

Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir

anna.peirats@ucv.es

ORCID: 0000-0001-6957-262X

rebut: 23/04/2026

acceptat: 03/05/2024

publicat: 29/09/2026

<https://doi.org/10.28939/iam.debats-140.14>

debats #140 (p. 240-253)



Resum

Aquest article analitza la trajectòria poètica de Marisol González Felip com un sistema coherent en evolució, articulats en quatre etapes que responen a transformacions en la relació entre llenguatge i experiència. A partir d'una lectura textual detallada, s'examina el pas d'una poètica de la percepció, en què el paisatge i el temps permeten una certa llegibilitat del món, cap a una escriptura marcada pel desajust temporal, la tensió sintàctica i la progressiva materialització de la imatge. Així mateix, l'estudi atén a l'arquitectura de l'alteritat i el dialogisme per a comprendre la complexitat del «tu» poètic. L'anàlisi permet descriure un desplaçament des d'una funció organitzadora del llenguatge cap a una funció de fixació, sostinguda en símbols descarnats com el pelicà o el clarinet de vidre, i situa l'obra de González Felip dins d'una línia de gran exigència formal i ètica en la poesia valenciana contemporània.

Paraules clau: Marisol González; poesia contemporània; simbolisme; alteritat; dialogisme

Abstract

This article analyzes Marisol Gonzalez Felip's poetic journey as a coherent evolving system, divided into four stages corresponding to transformations in the relationship between language and experience. The passage of a poetics of perception is studied from a close reading of the text, in which landscape and time enable a certain legibility of the world, to writing that is characterized by temporal mismatch, syntactic tension, and the progressive materialization of the image. Likewise, the study addresses the architecture of otherness and dialogism to understand the complexity of the poetic «you». The analysis enables the description of a transition from an organizational function of language to a function of fixation, which is sustained by undisguised symbols such as the pelican or the glass clarinet. This places Gonzalez Felip's work within a line of great formal and ethical demand in contemporary Valencian poetry.

Keywords: Marisol Gonzalez; contemporary poetry; symbolism; alterity; dialogism

INTRODUCCIÓ

La poesia valenciana contemporània experimenta, des de la dècada dels setanta, una transformació profunda de la llengua literària, les formes de representació i la posició del subjecte dins del poema. El final del franquisme i els primers anys de la transició política (Meseguer, 2009) coincideixen amb un procés de recuperació cultural en què la literatura en valencià amplia espais de circulació i reforça la seua presència en l'àmbit universitari i crític (Carbó, 2007). En aquest marc, la figura de Vicent Andrés Estellés esdevé central per la seua capacitat de convertir la llengua col·lectiva, el cos, la història i la vida quotidiana en matèria d'una poesia d'alta intensitat. A partir d'ací, als anys huitanta conviuen el realisme vital, la consciència formal, la reflexió sobre el llenguatge i una progressiva pluralització de registres i de poètiques.

Situar Marisol González (València, 1962) dins d'aquest panorama exigeix una doble mirada. D'una banda, la seua obra participa dels grans processos de la poesia valenciana de les darreres dècades: la dignificació de la quotidianitat, la incorporació del paisat-

ge com a espai identitari, l'atenció a la llengua com a lloc de responsabilitat i la progressiva ampliació del discurs cap a la ciutat, la història i la vida social. D'altra banda, la seua trajectòria presenta una modulació pròpia, definida per la concentració expressiva, el rigor en la selecció lèxica i una exigència de buscar la veritat que travessa tota la seua producció. El seu cas, en aquest sentit, no s'explica bé si es llig només com una veu generacional, atès que construeix un sistema intern, sostingut durant quaranta anys.

La formació de Marisol González en Filologia Valenciana a la Universitat de València (1985) resulta rellevant perquè coincideix amb un moment d'institucionalització dels estudis lingüístics i literaris i la revitalització de la consciència cultural sobre la llengua. A això cal afegir la seua trajectòria professional en l'ensenyament i en la inspecció educativa, a més de la seua vinculació, entre els anys 2001 i 2015, a l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, institució normativa de referència, on participà en tasques de regulació i promoció del valencià. Aquesta vinculació reforça la dimensió cívica i cultural de la seua obra, així com la seua implicació en la consolidació d'un



model lingüístic rigorós.¹ Aquest recorregut ajuda a entendre la densitat verbal de la seua poesia, la vigilància sintàctica que cohesiona els versos i la importància que hi adquireix la paraula exacta.

Els seus llibres mostren una evolució contínua que combina l'experiència personal, la reflexió sobre el temps i la memòria, i una atenció constant a la construcció formal del poema. La seua poesia es caracteritza per una gran densitat expressiva i per una concepció exigent del llenguatge, que esdevé espai de veritat i de fixació de l'experiència. En aquest sentit, la proximitat amb Ausiàs March es pot observar en la centralitat del subjecte i en la necessitat de presentar el conflicte sense circumloquis. La relació amb Carles Riba apareix en la idea del poema com a ar-

quitectura del pensament i en la disciplina formal que sosté la dicció. La influència de Rilke, així mateix, es reconeix en la capacitat de convertir l'experiència en matèria verbal concentrada i en la necessitat de fixar la mirada davant del límit.

A aquesta genealogia cal afegir-hi la influència de Federico García Lorca en l'ús de la imatge visionària, sobretot en moments en què el llenguatge ordinari deixa de ser suficient per donar forma a l'experiència, i també la presència més continguda de Walt Whitman, perceptible en alguns passatges d'inventari i d'obertura cap a la vida col·lectiva, en etapes més avançades. Aquest entramat de referències ajuda a descriure millor la densitat cultural del seu projecte singular.

L'obra de Marisol González es deixa llegir com un sistema en evolució, on es fa palesa la persistència d'uns mateixos eixos simbòlics i formals que es reorganitzen al llarg del temps. El cos actua des del principi com a superfície de percepció i, més endavant, com a lloc de marca i de ferida; el paisatge, inicialment llegible i encara coherent, es transformarà en espai d'estranyament, en memòria i en rastre; el temps passa d'una segmentació encara orgànica a

1. Paral·lelament, Marisol González ha construït una obra poètica des de mitjan dècada dels huitanta, reconeguda amb diversos guardons que situen la seua producció dins dels circuits literaris de major exigència. Entre aquests destaquen el Premi Josep M. Ribelles per *Paral·lelament a la fosca*, el Premi Antoni Matutano per *Pasqual*, a més d'altres reconeixements vinculats a la seua producció poètica posterior, com el Premi Ciutat de Torrent per *Rogles*. Aquests premis, dels quals citem només uns exemples, reflecteixen la continuïtat i la solidesa d'un projecte poètic desenvolupat al llarg de dècades.



Marisol González, *Aprenc la separació* (1992).
Ajuntament de Vila-real

una fractura, després a una cronologia administrativa, més tard a una intensitat històrica i, finalment, a una forma de registre. La memòria, a més a més, recorre tota la trajectòria del cicle poètic i adquireix una densitat especial en els llibres de on tenen cabuda recursos com ara la imatge, el cromatisme i la sintaxi.

Amb aquests pressupòsits, la trajectòria poètica de Marisol González es pot articular en quatre etapes, que responen a criteris cronològics i alhora constitueixen els eixos centrals d'evolució vital a través del *dictum*: la primera, situada entre 1985 i 1992, construeix una poètica de la percepció. La segona etapa, entre 1993 i 2001, introdueix una fractura profunda en la vivència del temps. El tercer moment, entre finals dels noranta i 2013, amplia l'escala del discurs. La ciutat, la vida administrativa, la memòria genealògica i la crítica social reordenen els materials anteriors i els projecten sobre una veu col·lectiva. Finalment, des de 2014 fins a l'actualitat, el vers arriba a una fase de màxima densitat.

Aquest article estudia aquesta evolució a partir d'una anàlisi textual que atén sobretot la construcció de la imatge, la disposició sintàctica, el treball del lèxic i el desplaçament dels camps simbòlics entre les diferents etapes. Convé ressaltar com cada etapa rellig l'anterior, i com els elements es transformen, alhora que el llenguatge modifica progressivament la seua funció.

PRIMERA ETAPA (1985–1992): PERCEPCIÓ I SÍMBOL

L'inici de la trajectòria poètica de Marisol González configura un sistema en què el món es presenta encara com a espai interpretable i el llenguatge manté la capacitat d'ordenar l'experiència. Aquest primer tram, que s'estén des dels textos inicials de mitjan dècada dels vuitanta fins a *Aprenc la separació* (1992), construeix una poètica de la percepció basada en la correspondència entre cos, paisatge i temps.

En els primers llibres, el paisatge s'integra en la configuració del subjecte i funciona com a estructura de percepció. L'entorn de la Plana Baixa, en què es configura la paraula poètica, es transforma en matèria interioritzada, i el camp lèxic vegetal articula una cronologia afectiva en què el temps es deixa llegir a través dels seus signes.

Aquest sistema es reforça en la construcció formal del vers. En *Les hores breus* (1988), «Recorde que la vida és cloure un vers / a la nit i encetar-lo a trenc d'alba» estableix una equivalència entre existència i estructura poètica. El moviment antitètic «cloure / encetar» articula una seqüència que dota el temps d'una identitat pròpia, atés que permet una lectura del món basada en la continuïtat.

Dins d'aquest sistema, en *Crònica de llunes* (1988, Premi de Poesia Paco Mollà de Petrer, però publicat en 1993) la lluna deixa de ser un element decoratiu i participa en la configuració de la veu. El vers «I en parle amb la veu que m'atorgues, Lluna» introdueix una enunciació mediada en què el subjecte es construeix en relació amb el símbol. Al mateix temps, la imatge desborda la representació descriptiva. Expressions com «elefants de trista lluna / pentinen vaixells secrets» construeixen una articulació en què els camps semàn-

tics es combinen de manera gens convencional. Aquesta manera de construir la imatge es relaciona amb una tradició visionària que connecta amb determinades formes de la poesia de Lorca, especialment en la seua capacitat de fer del llenguatge un espai de revelació.

El sistema cromàtic reforça aquesta coherència inicial, per tal com els colors es mantenen dins d'una paleta relativament neta, amb predomini de blancs, blaus i tonalitats associades a la llum i a la nit, que actuen com a extensió del sistema simbòlic i contribueixen a la seua estabilitat.

Tanmateix, aquesta estabilitat comença a veure's alterada en *L'edat deserta* (1990), que introdueix una modificació decisiva en la percepció del temps. El vers «La matinada d'agost no tenia fraccions de temps» elimina la possibilitat de segmentació i construeix una temporalitat compacta. La desaparició de les «fraccions» implica una pèrdua de la capacitat d'organitzar l'experiència mitjançant el llenguatge, fet que implica que el temps deixa de ser respirable i es transforma en massa opaca.

Si *L'edat deserta* introduïa la ciutat i la ironia com a espais de tensió, *La tendresa dels freixes* (1991) funciona com la culminació orgànica d'aquesta primera etapa, abans que el món comence a esquarterar-se definitivament en llibres posteriors. El mateix subtítol de l'obra, *Poemes al nord de la lluna*, ja és tota una declaració d'intencions: s'hi fixa el «nord» com el punt de partida geogràfic i emocional de la seua obra. Aquest nord representa el territori de la innocència, sota la llum protectora de la lluna, un espai que la veu poètica haurà d'abandonar en el futur per a viatjar dolorosament cap a les «ratlles fetes al sud de la pluja». El llibre reflecteix la tensió entre l'exterior hostil i l'espai íntim, on la veu lírica assoleix el seu objectiu: la creació d'un espai de salvació per a protegir-se del dolor.² Aquest bosc, poblat

de freixes, solsticis i tendresa és un refugi de cristall bastit amb la mateixa paraula poètica, on s'aixopluga per a enfrontar-se al tràngol de l'existència.

El procés culmina en *Aprinc la separació* (1992), que actua com a moment de reconfiguració del sistema. La declaració «Ja saps que últimament he decidit de no pagar l'estima amb literatura» estableix una exigència que afecta la totalitat del cicle anterior.³ La separació que s'hi explora és polièdrica, pot ser amorosa, vital, temporal o identitària, i el poema l'assumeix com una condició ineludible de la vida adulta.

Pel que fa a l'estructura, el llibre es basteix sobre unes coordenades espaciotemporals mil·limètriques. El temps s'esmicola en fraccions exactes per a ancorar el sentiment en la realitat, i utilitza referències a hores concretes com la matinada, els dies de la setmana, els mesos i les estacions que marquen l'espera i la memòria. Aquest temps s'emmarca en una geografia espacial circular i delimitada pels pols nord i sud. El viatge poètic s'inaugura situant-se «al nord» i conclou en espais de recolliment com «una cambra al sud» o «una casa al sud». Aquest trànsit permet adonar-se que el nord que ha deixat enrere és, en realitat, «una mar de cendra / que desconeix el meu pànic».

La formulació «queda el poema / com un lament... / fràgil com un feix d'estima» defineix la nova posició del llenguatge. El poema esdevé espai de fixació i concentra allò que resta després de la pèrdua de correspondència. Aquesta funció permet rellegir la primera etapa poètica com un procés en què la percepció i la paraula construeixen una relació que es manté coherent fins al moment en què es trenca.

SEGONA ETAPA (1993–2003): FRACTURA DEL TEMPS I MEMÒRIA

La segona etapa de l'obra de Marisol González desplega una transformació que afecta la percepció del

2. En el pròleg a l'obra, Garcia Grau situa Marisol González com una de les veus més fermes i vigoroses de la seua generació, en la línia d'autors com Estellés o Ferrater. Garcia Grau assenyala que l'autora utilitza el llenguatge per a dignificar la vida diària i defineix aquest *locus amoenus* com l'espai de salvació «des d'on el poeta tensa la ballesta... un habitatge dur i transparent com la forma més altiva del diamant, o fràgil i sensible com la més senzilla figura de cristall».

3. En el pròleg d'*Aprinc la separació* (1992), Figueres Górriz defineix aquesta obra com la constatació d'una poesia intimista i realista que suposa la «maduresa d'una trajectòria poètica fèrtil i assolida». Aquest text introductorí destaca que el llibre reflecteix una maduresa tant intel·lectual com vivencial de l'autora.

temps, l'organització simbòlica del món i la posició mateixa del subjecte dins del poema. L'univers que en els primers llibres conservava encara una possibilitat d'interpretació es veu sotmés a una experiència de desgast.

La primera modificació rellevant afecta a la temporalitat. El temps, que en la fase inicial encara es podia llegir a través del cicle natural i del ritme estacional, es converteix en una força desplaçada respecte de l'experiència. *Afegiràs abril* (1993) formula amb una gran precisió aquesta fractura.⁴ Quan la veu afirma que «he après a viure en un temps que no m'espera», el poema fixa una consciència decisiva: el subjecte ja no habita un temps compartit amb el món. En aquest registre simbòlic, la primavera deixa de garantir renovació i el calendari perd la seua capacitat organitzadora.

Aquesta alteració del temps troba en *Sirimiri* (1994) una formulació significativa, en la mesura que la pluja, element estructural de la primera etapa, es veu sotmesa a una reconfiguració que n'altera el valor simbòlic. Allò que en els poemaris inicials podia associar-se a l'obertura sensorial o a la fecunditat del món es transforma ara en una persistència caladora, urbana i domèstica. «Plou sense fer soroll dins de la ciutat» fixa un clima moral basat en la impregnació lenta del malestar. Quan l'aigua «esguita la sang», el sistema simbòlic arriba a una zona d'evident materialització, i el cos esdevé superfície directa d'inscripció del temps.

Mar d'heura (1995) radicalitza aquesta tensió en fer-la incidir sobre el llenguatge mateix, fins al punt que el conflicte es manifesta en la configuració estruc-

tural del discurs. L'amor continua ocupant el centre de l'experiència, però ja no es viu des de la confiança en la fusió, sinó des de la consciència del límit.

En aquest punt, la sintaxi es veu obligada a modificar-se, atés que la pressió del desig força la sintaxi i altera la gramàtica habitual.⁵ Aquesta tensió es projecta igualment sobre la imatge, com es veu en «La lluna disfressada de girafa / s'escola pel laberint dels teus dits». La lluna, que en *Crònica de llunes* (1988) actuava encara com a interlocutora i medidora, experimenta una metamorfosi en una figura d'estranyesa i d'instabilitat. El cos és laberint, la pell demana alfabet i el poema s'endinsa en una translació visionària que connecta amb Lorca, tot i que des d'una necessitat estrictament pròpia.

El cicle del desgast troba una formulació especialment concreta en *Papallones de dilluns* (1996), on la temporalitat es fixa en la repetició i en la grisor del calendari laboral. El dilluns deixa de ser una unitat setmanal i adquireix una categoria moral. «Els meus ulls vivien sempre en dilluns» resumeix aquesta condició amb una força singular. La bellesa, la fragilitat i l'instant, representats en el símbol de la papallona, queden atrapats dins d'una estructura de repetició que impedeix qualsevol obertura. També el mar canvia de sentit: «tenir el mar al teu davant... era ben bé tastar la soledat». Tot plegat, allò que en la primera etapa podia sostenir un pacte amb el subjecte, que ara deixa entreveure una tensió del desig, accentuada pel sentit del buit.

Aquesta mateixa línia cohesiona el poemari *Paral·lelament a la fosca* (1999), llibre fonamental per tal com incorpora la vida contemporània al cor del poe-

4. En el pròleg a *Afegiràs abril* (1993), Meseguer defineix la veu lírica com una *trobairitz* per destacar l'autenticitat de la seua poesia amorosa. Segons el crític, Marisol González aposta per anar al gra de l'expressió i fuig de la grandiloqüència. D'aquesta manera, segons Meseguer, ha deixat a part l'artificios «estil dels trobadors» clàssics per a complir amb l'exigència de «no trespasar veritat», tal com ja reclamava Ausiàs March.

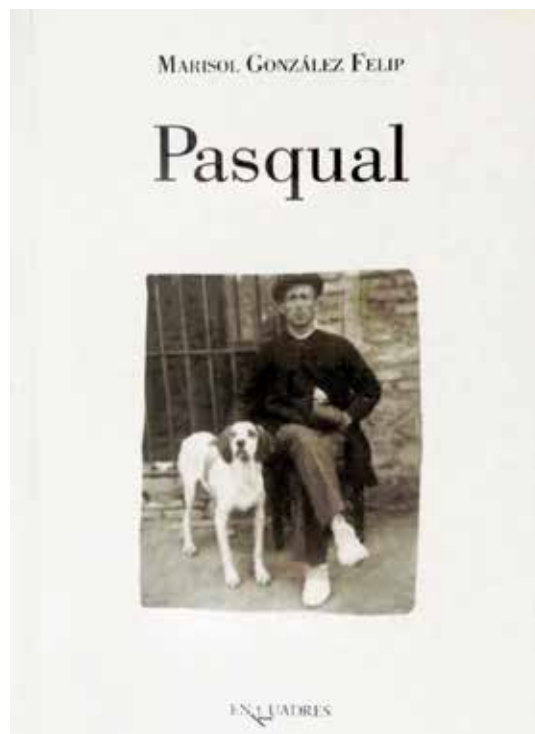
5. Tal com ja va remarcar Rosa Serrano (pròleg a *Mar d'heura*, 1995) la veu poètica «transitivitza objectes impossibles». Aquesta observació resulta especialment fecunda, perquè permet descriure com formes com «navegar-te» o «ploure desig» reorganitzen la relació entre verb i experiència.

ma.⁶ Mitjançant expressions contundents, com ara «A voltes em fa més mal el teu tracte / que tots els grams de paracetamol», la paraula converteix el dolor afectiu en magnitud quantificable i trasllada el poema a una zona de precisió que reforça la seua versemblança. La ironia hi actua, així mateix, com a instrument de lucidesa. Expressions com «pinta't els llavis» o «endrega't la vida» introdueixen una enunciació on el subjecte s'ordena a si mateixa, per tal de persistir, mantindre la forma i sostindre's dins d'un món on el consol adopta cada vegada més l'aspecte d'una tècnica o d'un consum.

Dins d'aquest mateix cicle, *Pasqual* (2001) constitueix una fita major i, probablement, una de les obres més commovedores de Marisol González. El llibre reorganitza el sistema des d'un altre centre de gravetat: la memòria genealògica, la terra i la reparació íntima d'un silenci antic. La figura de l'avi matern, mort de manera sobtada als vint-i-nou anys, esdevé el nucli d'una elegia que ultrapassa el plany familiar i adquireix una dimensió històrica. A través de *Pasqual*, la veu lírica evoca una generació marcada per la guerra, la postguerra i el silenci posterior. El mite familiar es converteix en figura col·lectiva. Una de les grans conquestes del llibre rau en la materialitat del record; és a dir, la memòria es desplega a partir d'objectes, gestos i pràctiques unides al món rural, com ara lligar garbes o preparar el fardell, a tall d'exemple. La desaparició de l'avi implica, així, la ruptura d'una cadena de transmissió, per la qual cosa el vers concentra alhora l'absència personal amb la interrupció del saber heretat i l'extinció d'un ordre vital sencer.

Aquesta cohesió s'evidencia en altres imatges del llibre, com «la nit és una tempesta d'agulles saque-

6. Lluís Alpera, en el pròleg al llibre *Paral·lelament a la fosca* (1999) va remarcar el punt màxim d'inflexió de la trajectòria poètica i va subratllar la convivència entre ironia, reflexió moral i una prosa epigramàtica d'una gran eficàcia. En el mateix pròleg valora «l'avaluació distanciada de la pròpia catarsi», fet que considera el punt màxim d'inflexió d'una «intensa veu lírica que sorprén i destaca entre els poetes de la seua generació». Un dels aspectes que més crida l'atenció del prologuista és la formulació expressiva del llibre, atés que presenta una «aparença de prosa epigramàtica, de calaix de sastre». Alpera ho defineix com una mena de dietari personal ideat per a «esporgar la catarsi personal».



Marisol González, *Pasqual* (2001, reedició de 2017), ed. Enkuadres

res», on el temps es materialitza en una textura incisiva. *Pasqual* confirma que la poesia pot actuar com a reparació, no perquè restituisca el que s'ha perdut, sinó perquè atorga forma, veu i lloc a una experiència que havia romàs sense transmissió plena.

Ara bé, la trajectòria d'aquests anys no es tanca del tot en la memòria familiar. Entre 2000 i 2003, els poemaris religiosos, concentrats en forma de serenates a la Mare de Déu de la Soledat, patrona de Nules, introdueixen un pont significatiu cap a la fase cívica posterior. En aquests poemes la veu lírica abandona la concentració del jo intimista i assumeix una veu comunitària que parla en nom del poble.

Les serenates mantenen els grans eixos de l'etapa anterior i els amplien. D'una banda, persisteix la preocupació per la memòria històrica i per la relació amb la terra natal. La secció dedicada a la «Salvació de la Imatge» evoca l'ocultació de la Verge durant la Guerra Civil, quan la imatge hagué de ser amagada «en un

fardo», dins d'«un armari de paret» i més tard a «la si-tja», per salvar-la «dels horrors humans i la catàstrofe freda». La lògica que sostenia *Pasqual* s'estén ara a un àmbit més ampli: la pèrdua i la salvació ja no afecten només la família, sinó la col·lectivitat.

D'altra banda, assistim a una operació estètica molt rellevant: la transferència del sistema simbòlic personal a l'àmbit sacre. La Verge és invocada com a «rosella de la primavera», «papallona de la veritat tendra», «pluja que renta el neguit» i «aigua en el desert llarg i silent / de la pena». El símbol floral, l'aigua i la meteorologia moral, que havien recorregut els llibres precedents, es projecten ara sobre una figura religiosa i la doten d'una proximitat molt allunyada de la retòrica eclesiàstica convencional. La dimensió rítmica d'aquestes serenates resulta igualment significativa. L'obra es construeix sobre una arquitectura coral i gairebé a ritme de psalmòdia, on les lletanies modernes, els vocatius encadenats i l'anàfora sostinguda generen una gran energia sonora. Fórmules com «Princesa de Llum», «Taron-gina Celestial» o «Trobairitz d'Esperança» eleven la Mare de Déu a través d'un llenguatge que dignifica alhora el poble, la paraula i la tradició.

La presència del pare en la serenata de 2001, a través de la dedicatòria als qui no arribaren a veure la coronació, amb el record a Manuel González, a qui només li restaven cinc dies de vida quan la Verge passà pel carrer, intensifica l'encreuament entre memòria familiar, experiència religiosa i dimensió comunitària. Quan la veu li diu «Ara ja coneixes la Mare coronada», el poema integra dol privat i celebració pública dins d'una mateixa arquitectura afectiva. El detall que el pare es trobe «allà on l'Altíssim coneix també el teu futbol» reforça aquesta línia íntima i dialoga subtilment amb *Pasqual*, on també el futbol apareixia lligat a la memòria dels hòmens de la família.

TERCERA ETAPA (2002–2013): LA CIUTAT COM A COS

La tercera etapa de la trajectòria de Marisol González implica una ampliació del sistema poètic cap a una esfera col·lectiva. Aquest desplaçament rearticula els motius anteriors dins d'un nou marc en què el subjecte es defineix en relació amb una realitat compartida.

Aquest procés inicia en *Epigrafi del buit* (2006), on el llenguatge es fa més auster, amb una sintaxi reduïda i una tendència clara cap a l'aforisme. La formulació «viure és distraure el pànic» sintetitza aquesta nova posició i anuncia una escriptura que es construeix des de la consciència del límit.

El desenvolupament ple d'aquest període es produeix en *Suite de València* (2013), obra central de la trajectòria i clímax de poesia cívica. El llibre transforma la ciutat en interlocutora i la converteix en un «tu» amb qui la veu poètica estableix una relació ambivalent.

València es configura com a cos simbòlic, espai afectiu i territori de conflicte. La representació de la ciutat es construeix a partir d'imatges que combinen proximitat i distància. València apareix com una «nau de llibertat entre silencis de cartó», com una «amant de vidre» o com un «venerable enderroc de cultures». Un element simbòlic que cal remarcar és el vidre, que introdueix el sentit de fragilitat i tall; el cartó, provisionalitat i buidor; l'enderroc, acumulació de restes.

La relació amb Vicent Andrés Estellés⁷ resulta fonamental per a entendre aquesta operació. La veu poètica reprén la tècnica enumerativa i la dignificació de la realitat concreta, però les aplica a un context diferent. Si Estellés construïa el seu univers a partir de la postguerra i de la vida material, *Suite de València* radiografia una ciutat marcada per la burocràcia, l'especulació i la cultura de l'aparador. El poemari es construeix a partir d'un inventari que inclou «la paperassa que bull en clavegueres», «els carrers

7. Lluís Alpera (2004) va assenyalar amb precisió aquesta «intertextualitat estellesiana», que funciona com a diàleg crític amb el passat i com a instrument per a llegir el present.

romputs en nom de les eleccions» o «la incultura que difon la televisió».

El tractament del consum constitueix un dels nuclis més punyents del llibre: «Mai no hi ha depressió en El Corte Inglés» funciona com a diagnòstic del present i situa el centre comercial com a espai d'anestèsia. El consum apareix com a mecanisme que oculta el malestar i substitueix qualsevol forma de reflexió. Aquesta línia es reforça amb altres imatges com «la misèria dels senzills i la gomina dels morts», on la «gomina» simbolitza l'esforç per fixar una aparença que ja no correspon a cap realitat viva.

La capacitat de la veu lírica per a dignificar la realitat tangible es manifesta amb intensitat en figures com «la dona de la neteja amb un queixal cucat». El detall corporal introdueix una dimensió de gran força i permet construir una humanitat que el discurs no simplifica.

A més de la dimensió crítica, el llibre desplega un sistema metafòric que combina elements domèstics i culturals (Piera, 1985). La imatge «Vindrà la pau com un meló d'Alger / encetat en agost», a tall d'exemple, transforma un concepte abstracte en una experiència sensorial concreta.

En contrast amb les imatges de calor i proximitat, la ciutat es descriu amb materials freds i artificials: «Un indret com un glaçó de metall» o «una farsa de gel» configuren una representació en què la vida queda substituïda per l'aparença. La imatge dels «cadàvers de cera» reforça aquesta lectura i situa la ciutat dins d'una economia simbòlica basada en la simulació.

El temps adquireix una dimensió històrica que amplia el sistema de les etapes anteriors. El dilluns continua present com a categoria moral, però s'integra en una percepció més ampla del present. Així mateix, la ciutat es construeix com a espai de final d'època, en què la memòria i la vida quotidiana es troben en tensió constant.

El llibre es tanca amb una consciència que marca el final de l'etapa poètica. El vers «Pense

Marisol González-Felip

SUITE DE VALÈNCIA



Plecs de la Paraula 01



Marisol González, *Suite de València* (2013), ed. Babilònia

que ha passat l'hora del meu cant a València⁸» formula el límit del projecte cívic i indica que el sistema ha arribat a un punt d'esgotament. La ciutat ha sigut observada, descrita i fixada, i el llenguatge es prepara per a un nou desplaçament. El «tu» apostrofic, que sempre ha sigut una constant en l'obra de Marisol González, assoleix ací la màxima complexitat. El «tu» ja no funciona només com un destinatari amorós clàssic, perquè ara pot encarnar la mateixa ciutat, interpel·lar directament el lector, o ser una forma del propi jo que busca un espill on reconèixer-se.

8. Clara intertextualitat amb el «Cant de Vicent», poema inclòs en el *Llibre de meravelles* (1971) de Vicent Andrés Estellés («Pense que ha arribat l'hora del teu cant a València»).

Per a entendre la multiplicitat de veus, la lectura bahjtiniana⁹ esdevé fonamental. El jo poètic pren partit per un realisme intimista, amb una introspecció que identifica al lector, a l'altre (seguint Bahjtin, 1986; Manuel, 2011) que es veu reflectit en la identitat del jo poètic en una visió immarcescible de la vida feta paraula. La veu lírica construeix els seus versos basant-se en una autèntica «sintaxi de l'alteritat», mitjançant mecanismes com les preguntes retòriques, els paral·lelismes i les transitivitzacions d'impossibles per a mantindre viva la tensió comunicativa. Gràcies a l'arquitectura dialògica, l'experiència individual transcendeix l'anècdota i la paraula aconsegueix transformar allò que semblaria una «vida impròpia» en un espai de trobada universal, on la identitat de l'autora i la del lector poden arribar a fondre's en un mateix acte comunicatiu.

QUARTA ETAPA (2014–ACTUALITAT): MEMÒRIA I VERITAT

L'etapa última de la trajectòria de Marisol González condueix el sistema poètic a un punt de concentració extrema en què el llenguatge assumeix els seus límits i es veu obligat a operar en un registre diferent. Després de l'expansió urbana i cívica de l'etapa anterior, la poesia es replega cap a una zona de màxima intensitat en què la paraula ja no pot sostindre una representació concreta del món. El poema esdevé superfície d'inscripció, espai en què el cos, la memòria i el temps es manifesten en una forma concentrada i tallant.

Aquest desplaçament s'inicia amb *Contratemp* (2014), llibre en què el temps es configura com a força dissonant. El títol remet a una alteració del rit-

me i situa l'experiència sota el signe de la ruptura. El temps ja no es pot concebre com una successió ordenable, atès que ara és una estructura que interfereix i desplaça el subjecte.

En aquest context apareix la imatge del «clarinet de vidre», que actua com a nucli simbòlic. El clarinet, associat a la respiració, a la veu i a la continuïtat sonora, es construeix amb un material que talla i que pot trencar-se. La imatge concentra una tensió fonamental: l'acte d'emetre, de fer sonar el món, comporta el risc de la ferida.

Aquest procés de reconfiguració arriba al clímax en *Antologia cordial* (2022), que actua com a exercici de consciència crítica sobre el conjunt de l'obra. La selecció dels poemes que es recullen respon a una necessitat de fixar els centres de gravetat del sistema. Des del mateix títol, el terme «cordial» remet a l'origen vital de l'escriptura i indica que la paraula es manté en relació directa amb una experiència que exigeix ser preservada. Aquesta operació reforça la coherència del conjunt i prepara el pas cap a una escriptura encara més concentrada.

El desenvolupament ple d'aquest cicle poètic es produeix en *Rogles* (2023), llibre en què la memòria de la infantesa es presenta des d'una perspectiva radicalment desidealitzada. El passat apareix com a territori de desordre, de soledat i de ferida.¹⁰ El rogle, associat a la comunitat i al joc, es transforma en figura d'exclusió. L'expressió «rogles vius de vida deserta» condensa aquesta transformació i construeix una paradoxa que travessa el conjunt del poemari. La vida es presenta en una forma buida, en un cercle que no genera vincle.

9. Partint del concepte d'alteritat, identitat i dialogisme, encunyat per Bahjtin (1999), segons el qual el jo poètic escriu pensant en un receptor model amb el qual s'estableix el pacte poètic, assistim a una visió original en la poesia actual. La veu poètica alterna entre un jo social, amb intertextualitats estellesianes, a un jo íntim, desdoblant amb el receptor, al qual desperta la sensibilitat pels temes transcendents de la vida.

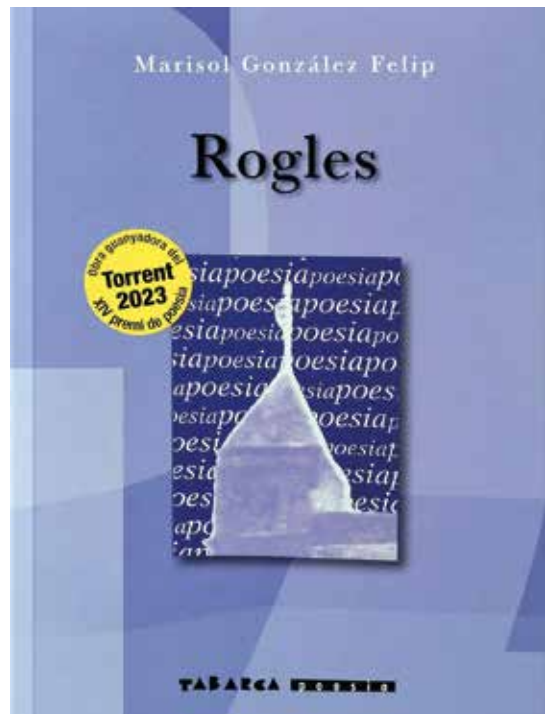
10. En el pròleg a *Rogles* (2023) Vicent Camps remarca que Marisol González en aquest poemari, com Federico en *Poeta en Nueva York*, utilitza la bellesa i el surrealisme a parts iguals, ens entrega un llibre construït sobre el dolor. «D'altra banda, si entrem en el pou negre que l'ha fet nàixer, ens trobarem un poemari en el qual l'autora diu o recorda moments de la infància, adolescència i maduresa de la xiqueta inicial del llibre construïts sobre la soledat i les pèrdues». A més, com a rapsode, defineix l'impacte de l'obra assegurant que s'ha trobat «amb un crit d'auxili que m'ha fet trontollar», conclouent que és «una ferida que no cauteritza».

Els objectes quotidians funcionen com a punts d'ancoratge d'una memòria que no es pot desplegar de manera narrativa. La «tina groga de dubtes» i el «carnet de biblioteca número 1046» fixen l'experiència en la seua dimensió física i impedeixen qualsevol abstracció. La precisió del nombre i la concreció del color permeten al poema retindre allò que el record no pot ordenar.

Aquesta operació es combina amb un treball intens de la sinestèsia i de la translació sensorial. L'«amarga cançó dels dotze anys» assigna gust a una etapa vital i converteix el temps en matèria perceptiva. El «tramvia groc» que «badalla tots els secrets» integra l'espai urbà en la geografia emocional. La imatge construeix una continuïtat entre l'exterior i l'interior i situa el subjecte en una experiència que no es pot separar del seu entorn.

Les al·legories que articulen el llibre reforcen aquesta lectura. La «margarida de mirades que agnitza» i el «canteret de sirenes a contrallum» configuren una infantesa que es percep des de la pèrdua. El canteret, objecte humil, conté un cant que no es pot veure completament. El contrallum defineix una experiència en què la visió queda parcialment negada i el sentit es construeix a partir d'aquesta limitació.

La relació amb els símbols de les etapes anteriors es transforma de manera profunda: la lluna ja no és interlocutora, ara es transforma en una presència que no respon; el diàleg amb la natura es trenca i el silenci ocupa el lloc de la correspondència; les roselles, que en els primers llibres articulaven el temps, apareixen ara com a signes de pèrdua i de fam.



Marisol González, *Rogles* (2023), ed. Tabarca

Entre les imatges més significatives del llibre destaca la dels «pelicans» que «fan ombres de fum». Dins de la tradició simbòlica, el pelicà és l'ocell¹¹ que es fereix el pit per alimentar les cries, i esdevé un arquetip clàssic de la generositat creadora i de la transmutació del dolor en vida. Tanmateix, quan el símbol aterra a *Rogles* (2023), pateix una desoladora transformació que reflecteix la nuesa i la ferida incurable de la paraula. En el poema *Incendis*, la veu poètica

11. La imatge del pelicà com a arquetip de la generositat creadora i de l'autosacrifici enfonsa les seues arrels en l'Edat Mitjana. Com assenyala Peirats (2024), la tradició medieval, vehiculada a través de textos com el *Physiologus* i els bestiaris, va descriure el pelicà com un ocell que es fereix el pit fins a sagnar per a retornar la vida a les seues cries mortes, convertint-lo en un poderós emblema cristològic, eucarístic i de redempció. És precisament sobre aquest ric substrat medieval de la transmutació del dolor en vida i del sacrifici desinteressat des d'on es construeix la creació poètica en *Rogles* (2023).

situa el lector en un paisatge devastat per la «consumació del desdís», un territori on només queda la «cendra trista». És en aquest context d'absoluta «desfeta» i de boscos cremats on apareix l'au: «i els pel·lí-cans fan ombres de fum».

La imatge d'aquesta ombra és d'una cruesa extrema i anul·la qualsevol romanticisme. En *Rogles*, el pelicà ja no sagna vida ni ofereix consol; el foc de l'experiència ho ha arrasat tot. L'«ombra de fum» representa l'inabastable, l'empremta fúnebre i fantasmagòrica d'un sacrifici que s'ha consumit fins al final. L'autora ens demostra així que, en les etapes més fosques de l'existència i del dolor, fins i tot el símbol màxim de l'amor, la protecció i l'acte creador queda carbonitzat, i es converteix en una simple ombra grisa que ja no pot alimentar ningú.

El llibre es tanca amb una estructura numèrica obsessiva que reforça la dimensió temporal del trauma. «Noranta cérvols», «noranta llunes de marbre», «noranta malsons» construeixen una acumulació que pesa sobre la consciència. La repetició martellejant fixa el temps com a insistència i situa el subjecte dins d'un sistema en què el passat es reitera.

CONCLUSIONS

La trajectòria poètica de Marisol González Felip es pot llegir com el desenvolupament d'un sistema coherent que es transforma sense perdre els seus eixos fonamentals. El cos, el temps, el paisatge i la memòria travessen tota l'obra, però ho fan amb funcions canviants que responen a una modificació progressiva en la relació entre llenguatge i experiència. Aquest viatge, que arranca des de les coordenades protectores del nord i el sud per a desembocar en la intempè-

rie i l'ombra, revela l'evolució d'una veu que ha après a despullar-se de tot artifici.

Aquesta evolució permet descriure un desplaçament clar en la funció del llenguatge i en l'arquitectura de l'alteritat. En els primers llibres, el poema organitza l'experiència i el «tu» en apostrofació lírica hi actua com a refugi; en els darrers, el poema conserva l'experiència des d'una polifonia radical, on aquest «altre» bahjtinià esdevé un espill descarnat del propi buit. El treball verbal es fa més exigent, la imatge guanya densitat, el lèxic es precisa i la sintaxi s'adapta a una experiència que ja no es pot desplegar de manera contínua.

Des d'aquesta perspectiva, l'obra de Marisol González s'inscriu en una tradició que entén la poesia com un espai de veritat. El diàleg amb Ausiàs March, Riba o Rilke situa la seua escriptura dins d'una línia de gran rigor, mentre que la relació amb Vicent Andrés Estellés li permet projectar aquesta exigència sobre el present i la realitat urbana.

En el tram final, la poesia adquireix una formulació especialment precisa. El poema funciona com una acta notarial de l'experiència: dona fe de la ferida, del cos i del temps sense atenuacions. És ací on la bellesa dolorosa del «clarinet de vidre» o l'«ombra de fum» deixen de ser simples motius i esdevenen autèntiques formes de pensament poètic.

La veu poètica de Marisol González, sostinguda des d'una maduresa plenament assolida, converteix la paraula en imatge, la imatge en coneixement i vida, i situa la nostra llengua en el centre d'una expressió estètica que la dignifica i la porta al seu límit expressiu.

BIBLIOGRAFIA

- Alpera, L. (2004). *Un suggestiu epígon estellesià: El poemari «Suite de València» de Marisol González i Felip*. En C. Camps i P. Arnau Segarra (coord.), *La literatura catalana de la democràcia* (vol. 2, p. 19–37). Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans.
- Bahjtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski* (trad. de Tatiana Bubnova). México: Fondo de Cultura Económica.
- Bahjtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal* (trad. de Tatiana Bubnova). México: Siglo XXI.
- Carbó, Ferran (2007). *La poesia catalana del segle XX*. Alzira: Bromera.
- Eliot, T. S. (ed. 2021). *The Waste Land*. Mint Editions.
- Estellés, Vicent Andrés (1971). *Llibre de meravelles*. València: Tres i quatre (ed. 2012).
- González Felip, M. (1985). *Els tolls de pluja són infinits*. Ajuntament de Vila-real.
- González Felip, M. (1988). *Les hores breus*. Ajuntament de Nules.
- González Felip, M. (1990). *L'edat deserta*. Ajuntament de Vila-real.
- González Felip, M. (1991). *La tendresa dels freixes (Poemes al nord de la lluna)*. Ajuntament de Nules [(1994). *La ternura de los fresnos/La tendresa dels freixes*. Madrid: Torremozas.
- González Felip, M. (1992). *Aprèn la separació*. Ajuntament de Vila-real.
- González Felip, M. (1993). *Afègiràs abril (Ratilles fetes al sud de la pluja)*. València: Derzet i Dagó.
- González Felip, M. (1993). *Crònica de llunes*. Alzira: Germania. (Premi Paco Mollà de Petrer, 1988).
- González Felip, M. (1994). *Sirimiri (Memòria de llavis)*. València: La Forest d'Arana.
- González Felip, M. (1995). *Mar d'heura (Quan les girafes navegaven Àfrica)*. Ajuntament de Vila-real.
- González Felip, M. (1996). *Papallones de dilluns*. Palma: Moll (col·lecció «Balanguera»).
- González Felip, M. (1999). *Paral·lelament a la fosca*. Alzira: 7 i Mig.
- González Felip, M. (2000). *Serenata a la Mare de Déu de la Soledat*. Ajuntament de Nules.
- González Felip, M. (2001). *Serenata a la Mare de Déu de la Soledat*. Ajuntament de Nules.
- González Felip, M. (2001). *Pasqual*. Alzira: 7 i Mig.
- González Felip, M. (2002). *Paraula del retorn. Tria personal 1988–2000*. València: Brosquil.
- González Felip, M. (2006). *Epigrafia del buit*. Carcaixent: Edicions 96.
- González Felip, M. (2013). *Suite de València*. Navarrés: Babilònia.
- González Felip, M. (2014). *Contratemp*. Alzira: Germania.
- González Felip, M. (2022). *Antologia cordial*. Alzira: Neopàtria.
- González Felip, M. (2023). *Rogles*. Tabarca.
- Manuel, S. (2011). Dialogismo y alteridad en Bahjtín. *Contribuciones desde Coatepec*, 21, 11–32.
- Meseguer, Lluís (2009). *Antologia d'escriptors castellonencs. Les lletres de Castelló de la Plana i les comarques valencianes del nord en les primeres dècades del segle xx*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- Peirats, A. (2024). Simbolismo sagrado en la Pasión de Cristo: El pelicano en la literatura medieval. *SCRIP-TA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 24, 175–191. doi:10.7203/SCRIP-TA.24.30055
- Piera, J. (1985). La nova poesia catalana al País Valencià. Dins *Actes del quart col·loqui d'estudis catalans a Nord-amèrica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 335–343.
- Riba, Carles (1943). *Elegies de Bierville*. Barcelona: l'Es-corpí (ed. 1984).
- Rilke, Rainer Maria (1923). *Elegies de Duino*. Editorial Flâneur (trad. De Duineser Elegien).