

La transformación del sujeto lírico en la poesía de Carmelina Sánchez-Cutillas y su aportación a una genealogía literaria femenina¹

The transformation of the lyrical subject in the poetry of Carmelina Sánchez-Cutillas and her contribution to a female literary genealogy

Rosa M. BELDA MOLINA

Autoría:

Rosa M. Belda Molina
Grupo POGEsp-Universidad de Alicante, España
rbeldam@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5299-0283>

Citación:

BELDA MOLINA, Rosa M. . «La transformación del sujeto lírico en la poesía de Carmelina Sánchez-Cutillas y su aportación a una genealogía literaria femenina», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 31-52. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.02>

Fecha de recepción: 20/02/2022

Fecha de aceptación: 04/10/2022

© 2023 Rosa M. Belda Molina

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

La comparación entre el sujeto lírico masculino que adopta Carmelina Sánchez-Cutillas en su primer libro, *Un món rebel* (1964) y el sujeto lírico femenino de su segundo libro *Conjugació en primera persona* (1969) y posteriores, nos permite analizar la evolución de su poesía desde sus inicios para observar cómo la transformación del sujeto opera un cambio en el lenguaje y en la perspectiva al situar en el centro la experiencia vital de una mujer de la posguerra que disiente del modelo de mujer franquista y que, desde los presupuestos de la poesía social, da testimonio de la contradicción que para ella implica su dedicación a la escritura con respecto del papel que socialmente se le asigna en el ámbito privado del hogar. La imbricación en su segundo libro del deseo de la escritura, con el deseo erótico y la presencia del cuerpo, convierten su poesía en una aportación relevante para una genealogía literaria femenina.

Palabras clave: Carmelina Sánchez-Cutillas, poesía de posguerra, poesía social, sujeto lírico, cuerpo, genealogía literaria femenina.

1. Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+I «Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX», dirigido por la Dra. Helena Establier y financiado por el Programa Estatal de Generación del Conocimiento (Ref. PID 2020-113343GB-I00).

Abstract

Based on a comparison between the male lyrical subject adopted by Carmelina Sánchez-Cutillas in her first book, *Un món rebel* (1964), and the female lyrical subject in her second book *Conjugació en primera persona* (1969) and subsequent books, we analyse the evolution of her poetry from its beginnings in order to observe how the transformation of the subject brings about a change in language and perspective by placing the life experience of a post-war woman at the centre of her work, we analyse the evolution of her poetry from its beginnings in order to observe how the transformation of the subject brings about a change in language and perspective by placing at the centre the life experience of a post-war woman who dissents from the Francoism model of woman and who, from the premises of social poetry, bears witness to the contradiction that her dedication to writing implies for her with respect to the role socially assigned to her in the private sphere of the home. The interweaving in her second book of the desire to write, with erotic desire and the presence of the body, make her poetry an outstanding contribution to a female literary genealogy.

Keywords: Carmelina Sánchez-Cutillas, post war poetry, social poetry, lyric subject, body, female literary genealogy.

La obra poética de Carmelina Sánchez-Cutillas

Recientemente, en noviembre de 2021, la Academia Valenciana de la Llengua publicaba en dos volúmenes –poesía y prosa–, la *Obra Completa* de Carmelina Sánchez-Cutillas², el mejor colofón posible a los dos años dedicados a reivindicar su obra y legado. Esta edición, asimismo, constituye una valiosa aportación, tanto para el público lector como para el campo de la investigación, pues incluye como novedad, junto a la obra conocida y publicada en el pasado siglo, textos inéditos, especialmente significativos en el volumen dedicado a la poesía. Además de poemas sueltos, se presentan tres libros inéditos: *Joiosa guarda* (1964), *De la cendra i la flama* (1964-1966) y *Màxim desert* (1965), que coinciden en el tiempo de escritura con la fecha de publicación de su primer libro: *Un món rebel* (1964). La inclusión de los inéditos y su relación con la obra publicada nos invitan a examinar con una nueva mirada la poesía de Carmelina Sánchez-Cutillas, sobre todo, por el hecho de que el momento histórico y las circunstancias personales de la poeta provocaron la distancia y la ruptura en el *continuum* temporal entre la creación y la publicación de sus libros de poemas, como ya sucediera con tantos otros poetas en la posguerra, valgan como ejemplo María Beneyto, Vicent Andrés Estellés, Angelina Gatell,

2. Citaremos los poemas por esta edición.

María Victoria Atencia o Juan Gil-Albert, poetas que, tras diversas vicisitudes, también acabaron publicando tardíamente gran parte de su obra.

Si atendemos a la fecha de composición, según los datos aportados en el estudio introductorio (Francés Díez, en Sánchez Cutillas: 2021, 19-47), a excepción de *Un món rebel*, publicado en 1964, el resto de su obra poética en valenciano se escribió entre 1964 y 1966, tanto los libros inéditos³ como los publicados posteriormente –*Conjugació en primera persona*, se publicaba en 1969 y *Llibre d'amic e amada* en 1980⁴–. Incluso *Els jeroglífics i la pedra Rosetta*, que constituye una propuesta muy distinta a la del resto de sus poemas, publicado en 1976, comenzó a gestarse en estos años, según consta en dos anotaciones del diario que escribió en 1964, en que se refiere a los poemas que lo conformarán⁵. Es decir, a la luz de los datos que nos aporta Francés Díez y el poco espacio temporal que separa la composición de toda su poesía, publicada e inédita, entendemos por qué *Llibre d'Amic e Amada*, publicado casi veinte años después de iniciarse en la poesía, tiene tantos rasgos comunes con sus dos primeros libros. De manera que podemos afirmar que el único poemario que se separa del resto de su obra poética por su propuesta, que no tanto por el tiempo de gestación, es el tercero, *Els jeroglífics i la pedra Rosetta*. Las referencias de estudiosos y de la propia poeta al abandono temprano de la creación poética cobran sentido pese al tiempo transcurrido entre la publicación de sus poemarios⁶. De manera que, casi diez años antes de su exitosa obra en prosa, *Matèria de Bretanya* (1976), ya había escrito el grueso de su producción en verso. Pero

3. Solo uno de los treinta y un poemas que constituyen *Joiosa guarda* se publicó en *Conjugació en primera persona* y dos aparecen también formando parte de *De la cendra i la flama* –con el que se presentó al Premi Joan Salvat Papasseit en 1966, sin obtenerlo–. Quince de los cuarenta y cinco poemas de *De la cendra i la flama* nutrieron *Conjugació en primera persona*. De *Màxim desert* apenas quedan dieciocho inéditos, la mayoría acabaron formando parte de *Conjugació en primera persona*, de *De la cendra i la flama* i de *Llibre d'amic e amada*.

4. Con este libro concurrió sin éxito a los Premis Octubre en 1974, pero con el título de *Joc de poques taules*.

5. «[...] jo he cercat la gran resposta en tots els jeroglífics antics, i la pedra de “Rosetta” emmudia» (divendres 17 d'abril de 1964) y, directa y claramente, en una anotación fechada un mes después, el 14 de mayo, en que afirma: «Ara faig estranys poemes. No sé si són poemes encara. Tinc dins de mi un món misteriós, on bateguen les flors i els minerals, les aus i la mitologia, els homes i l'astronomia, la mar i el vent. Encara no sé si són poemes» (Sánchez-Cutillas, 2021: 238 y 244).

6. A partir de 1981, tras la publicación de *Llibre d'amic e amada*, la poeta desaparece de la escena literaria, un auto-impuesto exilio literario según Lluís Alpera, autor de la introducción a su *Obra poètica* (1997): «[...] pràcticament de la nit al matí, l'any 1981 [...] Carmelina Sánchez-Cutillas va desaparèixer, literàriament parlant, i va mantenir un llarg auto-exili de vora 30 anys. [...] pels anys 80 se sentia decebuda pel poc ressò que havien tingut els seus dos poemaris darrers» (2010:19).

hubo tanteos poéticos anteriores, que se produjeron al tiempo que comenzaron sus colaboraciones en revistas. *Virazón y Terral* (1956) y *Versos para un río muerto* (sin datar)⁷ recogen sus primeros versos, que había presentado a algún concurso literario y que olvidó completamente en el fondo de algún cajón (Del Romero Sánchez-Cutillas, 2020: 36-37). Del segundo libro se conserva copia mecanoscrita en el archivo personal que custodia la Biblioteca Valenciana y constituye una propuesta muy distinta a la de su poesía publicada. Se trata de una especie de canto fúnebre y despedida del río Turia que morirá desterrado por el mal que hizo a la ciudad. El río, personificado en hombre, es trasunto del desterrado, del exiliado, del incomprendido que sufre la venganza de los otros hombres «inexorables», «soberbios».

La proximidad en la composición de los poemas que se incluyen en cada uno de los tres libros publicados en el intervalo de dieciséis años –*Un món rebel*, *Conjugació en primera persona* y *Llibre d'amic i amada*–, no nos impide observar diferencias entre ellos. Es evidente la preferencia por ciertos temas, motivos o aspectos distintos e incluso discrepantes en cada uno de los poemarios: el compromiso social y solidario en *Un món rebel*, que se manifiesta a través de un sujeto colectivo, un yo plural, inclusivo, voz de los vencidos que se rebela contra la situación social y que cuando se expresa en primera persona del singular emplea el género masculino; en cambio, lo testimonial, el reflejo del día a día de una mujer que sufre las duras condiciones de la posguerra y, por ende, la reivindicación de un sujeto femenino, es un aspecto crucial como su título indica, en *Conjugació en primera persona*; por otra parte, el tono confesional, la reflexión sobre las relaciones amorosas sometidas a los estragos del tiempo y la omnipresencia de la muerte predominan en su cuarto libro publicado, *Llibre d'amic e amada*.

La poesía de Carmelina Sánchez-Cutillas se inscribe en la poesía valenciana realista más comprometida de los años sesenta (Carbó y Simbor, 1993) y, como sucede con otras poetisas de su generación, el compromiso social la conducirá a reivindicarse como sujeto femenino, en su caso a partir de su segundo libro. De hecho, la poesía social se aviene con el deseo de contar la propia experiencia, sirve para dar perspectiva a lo femenino (Ciplijauskaité, 2004: 125-145), porque el poema social se construye desde la memoria y su reivindicación, como también el relato feminista, tal como observamos desde los años cuarenta y cincuenta en las poetisas de su generación que, como ella,

7. Se puede datar entre 1958 y 1962 por las referencias a la riada de 1957, a las propuestas del Plan Sur (1958-61) para desviar el cauce del río fuera de Valencia, así como por la publicación en febrero de 1962 de un artículo en la revista *Assumpta* con un título similar: «Balada del río muerto».

establecen los cimientos del discurso y la construcción del sujeto femenino que reivindicarán las poetisas de la segunda mitad del siglo XX, de los años setenta en adelante. María Lacueva (2020) ha reivindicado y destacado su papel y su compromiso, junto con el de sus coetáneas, en la recuperación de la literatura valenciana.

En los textos de las poetisas de la posguerra el compromiso social se prioriza sobre otros aspectos, como vemos en escritoras y escritores insertos en la tradición de la poesía comprometida, pues su poesía trata de denunciar el contexto social en que viven y surge de la voluntad de ser la voz que representa a los sin voz. En este sentido, Irene Mira (2021) ha analizado la aportación de Carmelina Sánchez-Cutillas a una poética de la resistencia. Como afirma Hermsilla, «en estos años de vigencia de la literatura comprometida, las escritoras suelen coincidir en la expresión poética con sus compañeros de generación y raramente se plantean la indagación acerca de un yo poético femenino» (2011: 69). Así sucede en *Un món rebel*, pero no en *Conjugació en primera persona*.

En *Un món rebel* podemos suponer, descartada ya la opción decimonónica de tratar los tópicos del sentimentalismo femenino y no los grandes temas universales, que la poeta se situaría ante dos opciones: servirse de un pseudónimo masculino o bien emplear el masculino genérico con el que esconder su condición sexual, que, por otra parte, nos resulta en el presente, cuando aparece en singular, un sujeto impostado. De hecho, Anna Esteve lo califica de sorprendente y lo define como trasvestido, un «jo poètic, transvestit en el gènere masculí plural («homes») o el més sorprenent singular» (2017: 32), porque construye un personaje masculino que, incluso desde los presupuestos de la poesía social en que se inscribe, alejaría al sujeto de la implicación en lo que manifiesta en sus poemas, es decir, al crear un personaje distanciado del yo, por lo que respecta al género de la poeta, podría desdibujar el carácter comprometido del sujeto lírico con aquello que expresa en sus versos, en el sentido en que no reproduce una experiencia personal, de mujer. Pero, al tratarse de un uso anecdótico, es equiparable al plural masculino que se erige en sujeto de la poesía realista y comprometida de su época, en la que ella, como otros poetas coetáneos a ella, participa: poetisas como Miquel Martí i Pol o Vicent Andrés Estellés con quienes comparte una postura crítica mayoritaria en la poesía de los años 60, como ha señalado Enric Balaguer (2020). Para Anna Cacciola (2019: 290) existiría, sobre todo, una voluntad de indeterminación por ese deseo de reconocimiento: «el yo poético intenta rehuir la marginación [...] con estrategias encaminadas a la indefinición, cuando no a la anulación, de rasgos sexuados que connotan al yo».

Como sucediera a las poetas catalanas de entreguerras (Clementina Arderiu, Rosa Leveroni, M. Antònia Salvà...) o a las poetas del 27, a las que les movía el deseo de creación, de convertirse en sujeto de la poesía, y no objeto, que no les importaba tanto, en general, la cuestión femenina –sin embargo, adoptaron un sujeto femenino–, Carmelina Sánchez-Cutillas también escribía y creaba preocupada, como ellas, por obtener una evaluación que la confirmara como poeta, que estableciera externamente la calidad de sus escritos, lo que Encarna Alonso denomina un «mecanismo de evaluación externa y masculina» (2005: 166-167). Así entendemos que optara por expresarse a través de un sujeto lírico masculino, porque todavía, en ese momento en que escribe, la tradición literaria juzgaba dignas de considerar a las escritoras en cuyas obras se aprecian rasgos varoniles y, por tanto, el uso de rasgos verbales de género gramatical masculino se ajusta al deseo de la poeta de obtener ese reconocimiento. De hecho, Carmelina Sánchez-Cutillas participó en tertulias y actos literarios con escritores y poetas, todos, hombres: Joan Valls, Sanchis Guarner, Pere María Orts, etc., con los que manifestaba sentirse más cómoda, y apenas tuvo contacto con mujeres poetas (Del Romero Sánchez-Cutillas: 2020, 46-47). Pero su presencia pública a lo largo de todo el siglo XX, desde sus inicios, es prácticamente inexistente. De las dos antologías de esos años, las publicadas después de 1964, aparece en *Antología de poesía realista valenciana* (1966), pero no en *Un siglo de poesía catalana* (1968). Esta última, que no pretende seleccionar, sino incluir el máximo posible; sin embargo, entre los ciento treinta y dos poetas antologados únicamente recoge cinco mujeres, entre ellas solo una es valenciana, María Beneyto. La marginación es doble, por ser mujer y por ser valenciana, tal como podemos comprobar en el análisis de la presencia de las poetas en las antologías a lo largo del siglo XX de Jaume Aulet (2009), en las que Carmelina Sánchez-Cutillas seguirá siendo ignorada⁸.

8. Sansone, Giuseppe, editor (1997), *Antologia de poetes catalans. III. De Maragall als nostres dies*, Barcelona, Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, solo recoge 5 mujeres entre los 99 poetas antologados, ninguna es valenciana; en Altaio, Vicent y Sala Valldaura, Josep M. (1980), *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979)* Barcelona, Laia, de 54 poetas antologados solo 2 son mujeres, ninguna valenciana; en Castillo, David (1989), *Ser del segle: Antologia dels nous poetes catalans*, Barcelona, Empúries, se incluyen 2 poetas entre los 18 antologados, ninguna valenciana. Tampoco aparece Carmelina Sánchez-Cutillas en las dos antologías de mujeres poetas que se publicaron en 1999 y que sí incluyen poetas valencianas, aunque de su generación solo a María Beneyto: Abelló, Montserrat; Aguado, Neus; Julià, Lluïsa i Marçal, Maria-Mercé (editoras), *Paisatge emergent. 30 poetes catalanes del segle XX*, Barcelona, Edicions de la Magrana, que recoge solo 4 poetas valencianas, y Panyella, Vinyet, *Contemporànies. Antologia de poetes dels Països Catalans*, Tarragona, El Médol, que incluye a 9 valencianas (Aulet: 2009, 121-135).

Por su parte, en el ámbito castellano, se observaba ya cierto aperturismo en el canon hacia las obras escritas por mujeres, como señala Xelo Candel:

Son los años también en los que asistimos a un lento reconocimiento en la esfera pública de la poesía de autoría femenina, desde la cerrazón inicial de los años cuarenta hasta el tímido afianzamiento de sus voces a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, pese a que, todo hay que decirlo, nunca alcanzaran el eco de sus compañeros hombres (2017: 73).

De hecho, tal como señala Xelo Candel a propósito de los libros de poesía escrita por mujeres que se reseñaron en la revista *Verbo* entre los años 1946 y 1963, a partir de 1948 comienzan a incluirse poetas que disienten del modelo de mujer franquista, pero todavía en los años 50 las reseñas sobre sus libros publicados respondían a los presupuestos estereotipados y convencionales de lo que había de ser la poesía escrita por mujeres (78 a 80), con valoraciones que aluden a la sensibilidad, la sensualidad, la viveza, el encanto, la sencillez.

Por otra parte, aunque pudiéramos colegir que el hecho de escribir poesía social contribuiría, sin duda, a la elección de un masculino genérico, secundando la convención que lo establecía como género neutro e inclusivo –incluso cuando se expresa en primera persona del singular–, sin embargo, la poeta también se define y caracteriza, a través de ese sujeto, con marcados rasgos masculinos; es decir, su lenguaje y los atributos del sujeto que se expresa son también masculinos. Recordemos que, en los años 50, a excepción de la imprescindible antología de *Poesía española femenina viviente* (1954) de Carmen Conde, en castellano apenas hay muestras de las poetas en las antologías, pese a su implicación en proyectos y revistas (valga como ejemplo *Verbo* y *Cuadernos del Ágora*). No será hasta los años 60 en que se materialice una tímida inclusión de las poetas, especialmente de las vinculadas a la poesía social, en las antologías de José María Castellet (1959), Luis Jiménez Martos (1961), José Luis Cano (1963) o Leopoldo de Luis (1965). Por tanto, se puede entender que escribir como hombre fuera una opción para ser considerada poeta y valorada desde presupuestos alejados del tópico de lo que había de ser la poesía escrita por mujeres, habida cuenta de la imposibilidad de escribir como mujer y no ser juzgada sin aludir a consideraciones estéticas asociadas al género y en función del sexo.

Un sujeto lírico masculino: *Un món rebel*

Un món rebel alude a una rebeldía íntima, personal, pero compartida con otros, por lo que el sujeto hablante en estos versos es mayoritariamente plural. No obstante, el poemario se inicia con un verso en que el sujeto es uno, singular, que aunque no tiene marcas de género gramatical masculino, sin embargo,

refiere una cualidad masculina propia de las relaciones que los hombres establecen con las mujeres, la galantería: «Eixiré als camins a oferir-me galant» (2021: 53). De hecho, el poema continúa describiendo comportamientos propios de un hombre libre, del vagabundo que en otros poemas se identifica con el payaso o también con el mendigo y que es trasunto del poeta:

Eixiré als camins a oferir-me galant
menjaré rosegons amb tots els vagabunds;
parlaré altre llenguatge, fet d'accents més sincers,
i beuré el vi aigua, que emborratxa els pobres.

Si la butxaca és plena de puntes de cigar,
serà un plaer de fum que mai no he tastat.
Mos amics els ocells no fugiran en veure'm,
i la pluja, i l'arbre, i la font m'estimaran.

Dormiré al paller, si l'estel jau amb mi
-però abans cal que oblide est món que ara em volta-,
i el barret ple de quera, que cobresca el meu cap
primer l'hauré furtat a un espantall alegre.

Tot, per trobar-hi la llum, en uns dubtes, en uns mots
que arrossege amb por des de l'adolescència.

También en *Versos para un río muerto*, el sujeto es un yo masculino, sujeto individual, representante del grupo de los poetas que apela a un «tú», el río personificado: «Escúchame río, yo soy un poeta / (...) / y yo sé traducir tus rumores / a esa lengua universal que hablamos / un puñado de locos solitarios», (Poema «Ofrenda», p. 6). A partir del segundo poema de *Un món rebel* ya aparecen asociados al sujeto lírico en primera persona del singular las formas gramaticales de género masculino: «sol», «ferm» (54):

Tot sol, tot ferm,
mentre el cos envelleix
i l'esperit roman;
com un trist pallasso
de galtes pintades
de roig i blanc.

La vida ens afanya
cap a una nit
sense estels amables
-cau dels homes massa
indiferents.
I al més secret nostre
tot hi és rebel:
ànima, sang i un crit!

Aunque las formas masculinas que identifican al sujeto lírico en singular no son muy abundantes, ni variadas, pues se repiten a lo largo del libro: «sol», «trist», «cansat», «cansat de mi mateix», «fugisser», «pròdig», en cambio, sí lo son las actitudes que describe: es un yo que actúa, no es un sujeto pasivo, es un sujeto que censura y desaprueba lo que ve: «I blasme aquells que volen fer, de nosaltres / els bohemis, homes que tot ho accepten» (56). En determinadas situaciones, siente asco, cuando a su alrededor observa el conformismo: «Als amics de sempre, que ara / em fan fàstic, que els done por / quan em veuen fugisser, / amb mon recapte d'idees» (59). También provoca miedo entre las personas de su entorno por su actitud reflexiva, desafiante, pródiga en ideas: «Per tot aquest enigma / que jo vaig desvetlant-vos / no demane quasi res, / perquè soc pròdig / i encara guardo un tresor / d'idees joves i eternes, com la terra / que mai s'esgota» (107). Se erige en paladín y voz que representa a los sin voz, a los muertos, a los desterrados, a los perseguidos: «Per què m'havéu triat, / paladí d'una causa perduda? / Oh, amics sense veu!» (77); Asimismo, describe hábitos propios de los hombres de su entorno: «el glop de vi / negre, begut massa de pressa; / un cigarret;» (83), «No sé parlar de tu a tu a la mort / com a un bon amic.» (109). En *Versos para un río muerto* es también un sujeto inequívocamente masculino: «[...] río... / compañero, poeta como yo, / andariego, bohemio, trashumante como yo, / mediterráneo, ¡Valenciano como yo!» o «Hablar, / filosofar contigo, / como nuevos Centelles y Luis Vives, / [...] / hablar de la ciudad que amamos, de sus calles antiguas, misteriosas... / ¡Hablar de sus mujeres como dos amigos!» (Poema 4, p. 12).

Por su parte, en los poemas en que el sujeto lírico se expresa a través de una primera persona plural, en los que se incluye en un «nosotros», en los que se identifica con el grupo en que se inserta, a saber, con los poetas, los vencidos de la guerra, los bohemios, los comprometidos, los inadaptados, los inconformistas, los parias, los exiliados, los inocentes, los ilusos..., estos son grupos masculinizados, o de hombres, mayoritariamente. De manera que, al tratarse de sujetos plurales y no de personajes individuales que hablan en los poemas, representan cualidades con las que el hablante se identifica: libertad, autenticidad, marginalidad, minorización social o lingüística: «[...] fumem els cigarrets / àvidament» (70); «Què hi ha d'etern al món, la terra... / l'amor que ens / donarà / la bagassa, quan es despulle / de salms?» (92); «Formem una minoria / de pàries o d'exiliats» (73); «Ens deien enquerimats, / sense dar-nos importància; / per a ells erem gossos / famolencs [...]» (61); «Hem perdut la nostra identitat / aqueixa que ens donaren només nàixer / [...] Molts no l'estimàven pas» (66); o bien que le definen por oposición, enfrentado a los conformistas, a los vencedores:

Haviem signat un conveni,
 un pacte de «no agressió»
 amb els altres;
 amb tots aquells que es deien
 «conformistes».
 [...]

Un pacte de silenci
 fet amb tristor.
 Un lliurament o un servatge
 dels poetes, dels rebels.
 [...] (60)

Por tanto, el lenguaje y el sujeto lírico de que se sirve la poeta en *Un món rebel* reproduce un mundo que se considera universal o neutro pero que realmente no la incluye, es un mundo construido por hombres: «l'autora encara escriu en masculí, en un masculí neutre i universal que assimila la seua condició femenina, com el món que s'havia creat, que ells, els homes que havien guanyat la guerra i exercien un poder abusiú i totalitari havien creat» (Díaz-Vicedo: 2021, 529). Como afirma Zavala (1999: 55), los textos literarios proyectan imaginarios sociales de identidad y de identificación. Por lo tanto, escribiendo en masculino Carmelina Sánchez-Cutillas no se refleja como ser individual y único, no se representa. De hecho, en sus libros posteriores, a medida que su poesía deviene más íntima y testimonial, abandonará las marcas de masculino en primera persona del singular, como también la preponderancia del masculino en plural con el que se expresa fundamentalmente en *Un món rebel*. De hecho, en los casos puntuales en que un poema publicado en una de sus obras presenta cambios respecto de otro anterior inédito, es el de un sujeto plural que se convierte en un sujeto singular⁹. Evidentemente, en la decisión de decirse en masculino, habría, sobre todo, un deseo de afirmación de una voz que los poetas hombres reconocieran como igual y, quizás, también la posibilidad de que la confusión le conviniera. Ella misma, en entrevistas y en las anotaciones de su diario, explica que quedó finalista y no obtuvo el premio literario al que concurría tras las discusiones que se produjeron al descubrirse que, en realidad, era una mujer la autora de los versos¹⁰. La poeta de *Un món rebel* se

9. Se puede observar en dos casos, en los poemas «Immaterial deler» i «Anul.lats en el temps» de *De la cendra i la flama* que pasaron a formar parte de *Llibre d'Amic i Amada* con el título de «Calvaris de sang tèbia» y «Començar de bell nou», respectivamente (Sánchez-Cutillas, 2021: 292, 305, 196 y 222).

10. «Ahir varen donar els Premis València de Literatura. Jo soc finalista de poesia en la nostra llengua. Discussions entre els jurats, però a la fi triomfa la injustícia. Nogensmenys soc

validaba con un sujeto masculino que, después, al descubrirse públicamente como expresión de una voz femenina, era sancionado y cuestionado.

Como años después afirmaran Sandra Gilbert y Susan Gubar, la mujer poeta suponía una amenaza, ya que escribir poesía entraña asumir un yo y unas cualidades socialmente consideradas masculinas, incluso Carmelina Sánchez-Cutillas fue una amenaza expresándose en masculino. Los disfraces o pseudónimos para ocultar su condición de mujer en las escritoras, el sujeto masculino, podía hacerlas más libres, pero «el mismo fenómeno de la imitación masculina es un signo de malestar femenino» (Gilbert y Gubar, 1998: 85), quizás por ello, *Conjugació en primera persona*, escrito poco después, es su contrapunto, la reacción, la protesta femenina, un sujeto femenino ostensible, sin encubrimientos. En *Un món rebel*, con unas intenciones muy claras, Carmelina Sánchez-Cutillas escogía un sujeto que la confundiera, la incluyera, la equiparara con el sujeto legitimado por la tradición y al asumir su sujeto lírico un sujeto empírico masculino asumía un destinatario interno también masculino. Los poemas de *Un món rebel* con ese sujeto masculino que alterna el singular y el plural remiten a un lector masculino o masculinizado, ese «yo» que convive con un «nosotros» concierne a un grupo humano, los vencidos de la guerra, los poetas, los marginados, todos hombres, en esa sociedad de posguerra. Teniendo en cuenta que el sujeto lírico, la entidad textual, como se ha explicado y analizado ampliamente –Kaiser (1948), Bousoño (1985), Bajtín (1997), Pozuelo Ivancos (1998), Gallegos (2006)–, se construye sea por contigüidad semántica o por representación mimética, o por ambas, de manera consciente o inconsciente y se vincula con el autor o autora con su historia individual y social, de forma más evidente en la poesía comprometida o poesía social, es difícil reconocer a una mujer en los versos de *Un món rebel*, porque, como afirmaba Braidotti (2004), con el sujeto lírico femenino se construye una identidad y se adquiere una subjetividad, aquella subjetividad que, en palabras de Luce Irigaray (2007: 119), había sido denegada a la mujer. Por tanto, en estos versos no hay una mirada femenina y así lo confirma el contrapunto que supone *Conjugación en primera persona*, un libro que debería ser referente de la reivindicación de un sujeto femenino en la poesía en la península. Carmelina Sánchez-Cutillas pone en este segundo libro tal énfasis en su identidad femenina, inédita en el momento histórico en el que lo escribe, que solo puede entenderse como una reacción íntima, una rebeldía interna, anímica, contra esa ocultación de su ser y su esencia que en *Un món rebel* revela al negarse a sí misma la manifestación

contenta de la maror que hi ha a l'entorn del meu llibre *Un món rebel*» (Sánchez-Cutillas, 2021: 244).

de un yo lírico femenino que la identifique. Como afirman Gilbert y Gubar a propósito de las novelistas inglesas del XIX:

La encarnación masculina literal o figurada parece manifestarse con una compulsión nerviosa hacia la 'protesta femenina', junto con un resurgimiento del mismo temor a la rareza o monstruosidad que en principio hizo necesaria la imitación masculina (1998: 80).

Precisamente, tal como evidenció Virginia Wolf (1967: 56), las escritoras trabajan con un lenguaje prestado marcado por la tradición patriarcal, porque masculino y femenino no son neutrales, arrastran una carga cultural y simbólica de siglos. Al fin y al cabo, Carmelina Sánchez-Cutillas no hizo más que constatar lo que la tradición patriarcal ha construido al adoptar en *Un món rebel* no solo ese lenguaje, sino también un sujeto en singular con las marcas del masculino que evidencian claramente el constructo. En *Un món rebel* se materializa lo que afirmara después Luce Irigaray (2007: 149), que el sexo es solo uno y las mujeres son expropiadas de sus cuerpos para la consecución de la plena afirmación social y simbólica del sujeto masculino referente, por lo que había que nombrar, resignificar y definir un nuevo lenguaje y un sujeto femenino con el que las escritoras se identificaran, que las visibilizara.

La irrupción del sujeto lírico femenino: *Conjugació en primera persona*

Conjugació en primera persona es el resultado lógico tras la constatación de que ese lenguaje y ese sujeto de la tradición patriarcal con los que la poeta podía expresarse en *Un món rebel*, sin embargo, no la nombraba, como sí lo hará el sujeto de *Conjugació en primera persona*. En *Un món rebel* se erige en representante de los sin voz, pero su voz no se escucha. La importancia del silencio como tema en su obra poética apunta en esta misma dirección, como bien ha destacado Francés Díaz (2021: 115-135). También, en este sentido, habría que volver sobre su propia biografía de escritora, al deseo de ser reconocida por los poetas de su generación, al rechazo de sus libros o su postergación a finalista por el hecho de ser mujer, a los que no hemos referido antes.

Un món rebel y *Conjugació en primera persona* son el mismo libro por los temas, su carácter comprometido y por la cercanía en el tiempo de composición, así lo afirman Lluís Alpera (en Sánchez Cutillas, 1997: 15) y M. Àngels Francés Díaz (en Sánchez Cutillas, 2021: 22), quien, además, constata la unanimidad al respecto de toda la crítica. Ciertamente, en estos dos libros, la poeta manifiesta su discordancia con el mundo en que vive, porque no tolera el totalitarismo ideológico, es una vencida de la guerra, siente perdido su mundo rural, el de la infancia, añora un pasado esplendoroso de su cultura en el amor e idealización del pasado medieval, porque siente el dolor por la pérdida de la cultura y la

lengua propias...; sin embargo, son dos libros distintos porque el sujeto y el lenguaje que lo nombra es distinto. La escasa distancia en el tiempo de la composición de ambos poemarios acentúa el contraste entre los dos sujetos, el masculino de *Un món rebel* y el femenino de *Conjugació en primera persona*. Aun así, no existe contradicción entre ellos; de ahí que se les haya considerado un mismo libro pues, a pesar de la reivindicación de un sujeto femenino, la mujer que reivindica la poeta es la del pasado: «[...] i pense en les àvies: desvagades, / paridores, resadores. [...]» (130). Como en toda su obra en prosa, los textos y artículos sobre historia medieval que publicó y la intrahistoria que remite a su infancia en *Matèria de Bretanya*¹¹, Carmelina no mira hacia el futuro, no propone una rebelión, solo constata el presente y el pasado de las mujeres; ni tan siquiera hay ira, sino una leve y amarga protesta: «[...] un intent de rebelió / massa lleu, un intent només, / que viu el que la flama d'un fòsfor / i es fon després de cremar-nos els dits.» (153). Nos hallamos ante la constatación dolorosa de su condición social de marginación por razón de su sexo que viene de lejos, que la hermana con todas las mujeres que la precedieron.

En ambos libros la reflexión se centra en la situación social, en *Un món rebel* se evidencia el contraste entre dos mundos: el de los vencidos, pero que no se conforman, que se rebelan, con los que la poeta se siente comprometida, frente al mundo de los sumisos, los que obedecen, los que se integran en esa sociedad gris de la posguerra. En *Conjugació en primera persona* se centra en reflejar en el día a día, en los hechos cotidianos, su disconformidad con esa situación, pero ahora desde su posición, su conciencia, su ser más íntimo, su realidad personal, la de una mujer sometida por la dictadura franquista, triplemente doblegada –o minorizada, como afirma Lacueva (2019) de las escritoras valencianas bajo el franquismo– por su ideología, por su lengua y por su sexo, pero sin plantear una rebelión, sino manifestando dolor por su incapacidad de responder al mandato patriarcal, como en el poema «I fins la carn se m'obre ara» (143) en que se reconoce como mujer disidente del modelo de la mujer de la posguerra, no se valora como mujer al uso: «Faria puntes de coixí / com una dona que s'estima». Pero en el mismo poema se lamenta porque su querencia

11. En este sentido, los títulos de dos de sus libros también son referencias al pasado medieval, *Llibre d'amic i amada* al llulliano *Llibre d'Amic i Amat*, no sin cierta ironía por parte de la autora al relacionar un libro compendio de la mística cristiana y la filosofía del autor, con su poemario sobre el deseo femenino, repleto, por cierto, de referencias cristianas; y el inédito *Joiosa guarda*, nombre de reminiscencias artúricas que recibió un castillo medieval siciliano y que aparece en la literatura de tema artúrico en catalán. De hecho, en un poema de Jaume March cobra un destacado valor simbólico, porque la pérdida de esta fortaleza en una batalla simboliza la pérdida del honor caballeresco y el orgullo de los reyes de la dinastía catalana (Joan Armengué Herrero: 2014).

hacia la escritura la aparta del modelo: «[...] Els versos / també em dolen, per llevar-me el temps / de brodar senzills mocadors.» Y concluye con la expresión de sus esfuerzos y su deseo de ser como ellas: «[...] assegurada en un banc / de pedra, intente ser com elles.». También, en el titulado «Fidelitat» (125) se expresa de idéntica forma, manifiesta su descontento, se rebela inicialmente. Sin embargo, acaba resignada con su destino de mujer del hogar:

N'estàs contenta?, em pregunte
 cada dia en llevar-me del llit.
 Estàs contenta d'ésser dona?
 I en arribar la nit, pense
 en tot açò, car m'ajuda
 a pensar-ho la son dels altres.
 I és aleshores quan se me'n fuig
 la llibertat i fins i tot
 l'orgull, com dos lladrets alegres.
 Malgrat això, de matinada,
 retornaran a mi en silenci
 fidels al sexe que em donaren,
 al ganxet i a tot el vell einam
 que em defineix, que ens defineix.

Como hemos observado en los versos citados anteriormente, la rebelión surge al inicio del poema y se sofoca al final, como en el poema «Una història inventada» (139):

[...] M'he fet vella per dins,
 per les artèries i pels lligaments,
 en la inútil molt trista submissió
 a un mot, a un paisatge, a les coses,
 més senzilles de totes les hores.
 Ara això em fa pena i de vegades
 pense que he inventat esta història;
 que la terra és calenta i amable;
 que els mots i el paisatge s'eixamplen;
 i que una saba jove em creix per dins
 i em puja als llavis com un càntic.

En este poema la fidelidad a una escritura, a un territorio y lo que este simboliza –una cultura, una lengua–, a sus labores cotidianas en la casa, son percibidos como una sumisión, como ese servilismo de la posguerra, esa obediencia que terminan por acatar los vencidos, los rebeldes, los poetas, tal como se describe en algunos de los versos de *Un món rebel*. Pero, al final, aunque no se resigne, como en otros poemas, se refugia en la negación, en la posibilidad de que no exista más que en su imaginación, que sea una historia inventada.

Su actitud siempre es un «Ho deixe córrer» (127) que es el título de uno de sus poemas. Los versos iniciales de la mayoría de los textos que constituyen *Conjugació en primer persona* reflejan su desazón por el papel social que se le exige, manifiestan su inconformismo con la situación que como mujer la margina, pero, al final de los poemas, la chispa de la rebelión se apaga, la poeta se resigna.

Sin embargo, como en otros versos nos revela, la poeta no se conforma, no es y no se siente como las mujeres que siguen los dictados y el rol establecido para su sexo, aunque solo lo apunte, aunque no desarrolle en qué consiste la diferencia con esas mujeres:

El món de les dones és multicolor
i molt sovint és amable
gràcies a la lletra impresa;
elles saben els idil·lis dels prínceps
de la vellíssima Europa,
o aquell divorci d'artistes
que va commoure l'alta primavera.

El meu món és blanc i té remors de neu,
–perquè jo llisc Ievtuixenko–,
i si tanque els ulls puc sentir la cançó
del vent quan recorre els carrers de Zimà.

I no dic les altres coses
que he descobert al llibre d'Ievtuixenko (137).

En este poema el mundo femenino del que la poeta se autoexcluye, el mundo de ellas, las que acatan el modelo social impuesto a la mujer, se caracteriza con connotaciones positivas, es multicolor, no permite la ira, ni siquiera la protesta, porque es amable, frente a su mundo, que es monocolor; pero es puro, es blanco y rico; ella guarda como un valioso secreto lo que le ha aportado. La mención a Ievtuixenko es significativa, porque representa a la poesía social más contestataria. Es, por tanto, su apuesta por la escritura y, en concreto, por la poesía social, lo que la distingue del resto, lo que la separa de las mujeres que la rodean.

Conjugació en primera persona se centra y desarrolla lo que en *Un món rebel* quedó al margen, invisibilizado, porque una poesía comprometida no podía dejar al margen uno de los sometimientos más flagrantes de la época en que vivió, el confinamiento de la mujer al hogar, después de los años de avances para las mujeres que llegaron con la II República y que quedaron truncados con la dictadura franquista. La poeta no puede ignorar su situación, que la confina en el hogar, dedicada a las obligaciones familiares que la distraen de los temas

que le interesan y la conciernen: «Demà us diré la meua mort / quina és. Ara no puc, / perquè he de parar taula / i amanir el rostit / [...]» (154). Tampoco puede sustraerse de la situación de las mujeres de su entorno y así lo expresa en «Casolana» (133):

Des de la cuina m'arriba la remor
dels plats, de les cassoles. M'arriba el cant
suau de la dona que renta el peix
sota l'aixeta abans de fer l'arròs.
També m'arriba l'olor de les branques
d'olivera que cremen a la llar
i el cruixit de la porta del rebost.

Ara estic al més clos de la casa
i intente d'oblidar-me de tot
i escriure versos sapientíssims, però...
de sobte veig les escates que embruten
la roba de la dona que cantava,
per oblidar els plats, l'aixeta, els peixos...
i aleshores comprenc que és impossible
evadir-me del món on soc immersa.

No solo reproduce su mundo, su vida diaria de ama de casa, dedicada a sus hijos, también el mundo de la gente que la rodea, la gente común, la gente trabajadora que describe en sus versos y que es asimismo un mundo femenino, está protagonizado por mujeres, frente a ese mundo masculino y masculinizado que describió en *Un món rebel*. Un ejemplo es el poema «La gent que treballa» (123):

[...]
I així, entre el soroll de la vaixel·la
i de la dona que escombra,
aguardaré el dia dins un bar.
Aguardaré el dia si abans
bandege la trecança cor enllà.

Desde el poema que inaugura el libro, y le da nombre, la referencias a la necesidad de la escritura o al hecho de escribir van siempre relacionadas con sus otras labores, las de cada día, las tareas propias de las mujeres, de acuerdo con lo que está establecido, pero también se asocian a su ser más íntimo, junto con los atributos que la caracterizan de forma individual. En este sentido, el poema «Conjugació en primera persona» (113) es una carta de presentación, en él se define como mujer y como poeta, sin poder separar ambas cosas, incapaz de disociar la pulsión por la escritura de su propia naturaleza:

Tinc al meu cor un formigueig de versos.
Les meues mans formigegen de versos,
i me les mire tothora i no hi veig res.

Hi ha dies que tem parlar amb els amics
i, fins i tot, tem mossegar el pa i la fruita
per no esvanir el formigueig de versos
que duc sota la pell i a flor de llavis.

Tinc a la gola, al pols, un formigueig de versos,
i a les cames també; aquestes cames
que pels versos em tremolen tan lleument
com si em llevàs de jeure amb un home, ara mateix.

Cuando la poeta decide tomar la voz adoptando un sujeto lírico femenino se impone la presencia del cuerpo, porque el cuerpo es lo que ha marcado la diferencia con el hombre y la representación de esta naturaleza distinta conlleva la negación de la subjetividad de las mujeres. Las poetisas de la generación de Carmelina Sánchez-Cutillas, desterradas del país, de la lengua y del cuerpo, son las primeras en nombrarlo. Con las más recientes teorías feministas, desde finales del siglo XX, se ha constituido en el eje central hasta llegar a los vigentes relatos actuales del cuerpo. Para Rosi Braidotti, el tema del cuerpo es central, no debe entenderse como categoría biológica o sociológica, sino como «un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico» (2004: 214), la subjetividad ha de concebirse como una entidad corporal y en este poema está presente el cuerpo: manos, piel, garganta, piernas y los sentidos que de este emanan, el temblor que le provoca el sexo. La pulsión sexual y la de la escritura se armonizan, son fruto del deseo y, por ello, ineludibles, imperativas para la poeta. La escritura es consustancial, forma parte de su ser más íntimo. Los versos recorren cada parte de su cuerpo, son la savia que le da vida, son sus sentimientos («hormigean en su corazón»), toman su voz («bullen en la garganta»). En el mismo sentido se expresa en el poema «Ho deixe córrer», en el que las palabras surgen de lo más profundo de su cuerpo: «M'he buidat de paraules, com qui vomita / de matinada en un carreró amb llum de gas» (127). O en este poema en que no puede separar mente y cuerpo: «[...] / I pense que les meues idees / –i la carn possiblement també– / em cruixen d'indecència i de pecat» (153), o en «Demà us diré la meua mort» (151), en que el rumor de su conciencia habita cada repliegue de su cuerpo y el deseo de rebelarse asciende por su garganta, desde lo más íntimo:

[...]
La gent encara no s'adona d'açò,
i creu que soc una dona senzilla
i tan transparent com un got de vidre.

Però jo sé que tinc un pam de corca
 en cascun dels replans del meu cos,
 i un inici de crits que s'arreglera
 per la gola, que m'omple les butxaques
 com un grapat de monedes de coure.
 [...]

Y además de superponerse cuerpo y escritura, también se superponen cuerpo y labores cotidianas por razón de su sexo en otro de sus poemas más citados, «La nostra rebel·lió» (120):

Torcar la pols sembla monòton,
 i el drap –amunt i avall– és groc
 com tot el cansament que ens vessa.

Torcar la pols –diuen algunes–
 és esborrar el pas del temps
 que cau sobre totes les coses
 i s'esmicola a poc a poc.

Torcar la pols cada matí
 és el cilici que portem
 sobre la carn, i ens dol vivíssim
 i molt aspre. I jo per consolar-me,
 només per consolarme, pense
 que també podria ésser el ferm
 motiu de la nostra rebel·lió.¹²

Precisamente, en este poema va un poco más allá, la rebelión no se sofoca, ni se apaga en los últimos versos, tampoco se materializa, pero sí se propone y, en cierto modo, se augura en los dos últimos versos.

Conclusión

Carmelina Sánchez-Cutillas es una poeta transgresora y un referente por varios motivos. No únicamente porque el uso del lenguaje por parte de la mujer en la esfera pública ya es un acto transgresor en el momento histórico en que se inscribe su literatura, como sucede con las escritoras de su generación y las de las generaciones anteriores, tal como hemos señalado, así como lo es también

12. En este sentido es curioso constatar el parecido entre su poema y el poema «Drap de la pols, escombra, espolsadors» de *Cau de llunes* de Maria Mercè Marçal, al que se ha referido Noèlia Díaz-Vicedo (2021: 530), como también la reivindicación de su poesía por Dolors Miquel, poeta referente de la poesía feminista, que también señaló esta similitud: «la sorprenent coincidència de temes i fins i tot de motius entre totes dues» (*El País*, edición en catalán, 5 de enero de 2006).

la reivindicación de un sujeto femenino en las obras de las poetas que surgen en la primera mitad del siglo XX. En mayor medida, lo es por el hecho que implica la formulación por escrito de su disidencia con el modelo de mujer en el contexto en que se produce su obra, por la expresión y manifestación de sus deseos de trascenderlo y los sentimientos contradictorios que le produce, como les sucede igualmente a algunas de las escritoras de su generación, valga como ejemplo Carmen Conde, María Beneyto, Ángela Figuera o Angelina Gatell.

Asimismo, como en algunas de sus coetáneas, también asoman en sus versos el cuerpo y el deseo, dos constantes de la literatura escrita por mujeres desde la irrupción de las poetas de su generación, tanto en el analizado *Conjugación en primera persona* como, sobre todo, en *Llibre d'amic i amat*¹³. El tan citado poema que abre *Conjugació en primera persona* (113) y del cual toma título el libro, reúne los tres pilares en que se basa la reivindicación de estas poetas: la escritura, el cuerpo y el deseo erótico.

Pero, sobre todo, es un referente porque va más allá que las poetas de su generación al convertir en materia poética las labores cotidianas de las mujeres, por nombrar el cuerpo, visibilizar el trabajo diario de las mujeres, su presencia, nombrar el mundo en femenino, dar rendida cuenta de la reclusión de las mujeres en el hogar, expresar que entre el trabajo duro y cotidiano que encierra en el ámbito de lo privado a las mujeres de la posguerra y a todas las que las precedieron, hay inspiración y poesía. La autoconciencia que reflejan estos versos y la autorreferencialidad –tal como la revaloración positiva de los espacios y las prácticas femeninas o atribuidas a las mujeres– es su gran aportación, una arriesgada propuesta que no será habitual y común hasta casi veinte años después.

13. En *Els jeroglífics i la pedra Rosetta*, un libro que se aleja de los postulados de la poesía social en que se inscriben los otros tres libros de poesía publicados y también los que quedaron inéditos, están muy presente el erotismo, el deseo femenino y el cuerpo, así como la mitología, con un marcado carácter simbólico muy original y personal –que M. Àngels Francés (2015) analiza e interpreta en un destacado artículo–. Precisamente, las referencias a elementos de la mitología es otra de las aportaciones de la poesía escrita por mujeres a partir de la generación del 50, como ha señalado Sharon K. Ugalde (2007), y supone un paso más en la construcción de unos referentes, un lenguaje y un sujeto que las identifique: «las revisiones, que gradualmente se asientan en los mitos, reflejan cambios históricos en los modelos socio-políticos» (en Payeras, 2013: 254).

Bibliografia citada

- ALONSO, E. (2005), «Feminismo y vanguardia: La producción literaria obliterada de las mujeres en la España de los años 20 y 30», *Pandora: Revue d'Études Hispaniques*, 5, pp. 163-169.
- ALPERA, L. (1997), Introducció, en Carmelina Sánchez-Cutillas, *Poesia completa*, València, Consell Valencià de Cultura, pp. 9-36.
- ALPERA, L. (2010), *Sobre poetes valencianes i altres escrits*, Alacant, Juan Gil-Albert i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Vol. V, pp. 17-26.
- ARMENGUÉ HERRERO, J. (2014), «El castell de Joiosa Guarda (Sardenya) i la llegenda artúrica». En Inmaculada Fàbregas, Araceli Alonso y Cristian Lagarde (dirs.) *Els Països Catalans i la Bretanya a l'Edat Mitjana: entorn de la «matèria de Bretanya» i Sant Vicent Ferrer*. Canet-en-Roussillon, Trabucaire.
- AULET, J. (2009), «La dona i la poesia en la poesia catalana el segle XX», en Enric Cassany ed., *Gènere i modernitat a la literatura catalana contemporània*, Lleida, Punctum y GELCC, pp. 121-133.
- BRAIDOTTI, R. (2004), *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa.
- BAJTIN, M. (1997), *Hacia una filosofía del acto ético y otros escritos*, Anthropos, Barcelona.
- BOFILL I FERRO, J. y COMAS, A. (1968), *Un segle de poesia catalana*, Barcelona, Destino.
- BOUSOÑO, C. (1985), *Teoría de la expresión poética. Tomos I y II*. Editorial Gredos. Madrid.
- CACCIOLA, A. (2019), «Carmelina Sánchez-Cutillas: Deconstrucción y reconstrucción identitaria femenina desde la marginación», *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 25, pp. 287-306: <https://doi.org/10.1344/Lectora2019.25.18> [consulta: 12 febrero 2022].
- CANDEL, X. (2017), *Textos y paratextos de las poetisas recogidas en la revista verbo (1946-1963)*, *Revista de Escritoras Ibéricas*, 5, pp. 71-92: <https://doi.org/10.5944/rei.vol.5.2017.18973> [consulta: 12 febrero 2022].
- CANO, J. L. (1963), *Antología de la Nueva Poesía Española*, Madrid, Gredos, 2.ª ed. aumentada.
- CARBÓ, F y SIMBOR, V. (1993), «Carmelina Sánchez-Cutillas», *La recuperació literària en la postguerra valenciana (1939-1972)*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana y Publicacions de l'Abadia de Monserrat.
- CASTELLET, J. M. (1959), *Veinte años de poesía española. Antología 1939-1959*, Barcelona, Seix-Barral.
- CIPLIJAUSKAITĖ, B. (2004), *La construcción del yo femenino en literatura*, Universidad de Cádiz.

- DEL ROMERO SÁNCHEZ-CUTILLAS, L. (2020), *La meua cambra més estimada*, València, Vincle.
- DE LUIS, L. (1965), *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*, Madrid, Alfaguara.
- DÍAZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA, I. M. (1999), *Breve Historia feminista de la literatura española en lengua castellana*. I. Teoría feminista: discursos y diferencia, Barcelona, Anthropos.
- DÍAZ-VICEDO, N. (2021), «Riu en les meduses: cos i desig a la poesia de Carmelina Sánchez-Cutillas i Maria-Mercè Marçal», *SCRIPTA. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 17, pp. 520-537: 10.7203/SCRIPTA.17.20922 [Consulta: 12 febrero 2022]
- ESTEVE, A. (2017), «Un passat on retrobar-se. Memòria i identitat en l'obra poètica de Carmelina Sánchez-Cutillas», *L'Aiguadolç*, 46, pp. 29-40: <https://raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/336046> [Consulta: 13 de febrero 2022].
- FRANCÉS DÍEZ, M. À. (2015), «Una travessa pel laberint: assaig d'interpretació de «Els jeroglífics i la pedra de Rosetta», de Carmelina Sánchez-Cutillas». *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, [en línia], Núm. 58, p. 9-28: <https://raco.cat/index.php/Caplletra/article/view/292708> [Consulta: 19-02-2022].
- FRANCÉS DÍEZ, M. À. (2021), «Introducció», en Carmelina Sánchez-Cutillas, *Obra Completa*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, Vol. I: Poesia, pp. 19-47.
- FRANCÉS DÍEZ, M. À. (2021), «L'estratègia de l'el·lipsi: silenci i construcció d'identitat en l'obra de Carmelina Sánchez-Cutillas», en Borja i Sanz, Joan y M. Àngels Francés Díez (eds.). *Des de les fronteres del silenci: aproximació crítica a l'obra de Carmelina Sánchez-Cutillas*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- GALLEGOS DÍAZ, C. (2006), «Aportes a la Teoría del Sujeto Poético», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 32: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html> [Consulta: 12 febrero 2022]
- GIBERT, S. y GUBAR, S. (1998), *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. I. (2011), «La poesía de mujeres en España: la búsqueda de una identidad», *Alfinge. Revista de filología*, 23, pp. 65-88: <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/14010> [Consulta: 12 febrero 2022]
- IRIGARAY, L. (2007), *Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Akal.
- JIMÉNEZ MARTOS, L. (1961), *Antología de poesía española 1960-1961*, Madrid, Aguilar.
- KAYSER W. (1985), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 4.ª ed.

- LACUEVA I LORENZ, M. (2020), «No em silenciueu!: La literatura catalana d'autora sota el franquisme», *Revista Valenciana de Filologia*, Vol. 1, pp. 15-45: <https://doi.org/10.28939/rvf.v4.129> [Consulta: 12 febrero 2022]
- LACUEVA I LORENZ, M. (2019), *Les dones fortes. La narrativa valenciana sota el Franquisme*, València, Alfons el Magnànim.
- MIQUEL, D. (2006), «Peixos sense bicicleta», *El País. Quadern* (Barcelona), núm. 1147, 5 de gener.
- ROBINSON, J. M., T. F. GLICK, L. V. ARACIL y L. ALPERA (ed.) (1966) «Anthology of Valencian Realist Poetry/ Antología de la poesía realista valenciana», *Identity Magazine* n.º 24, Harvard University.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1998) «¿Enunciación Lírica?», *Diálogos Hispánicos*, 21. *Teoría del Poema: La Enunciación Lírica*. Ediciones Rodopi B.V, Ámsterdam-Atlanta.
- SANCHEZ-CUTILLAS, C. (2021), *Obra Completa*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- SÁNCHEZ-CUTILLAS (Sin datar). *Versos para un río muerto*. inédito, Caixa 22, Arxiu Carmelina Sánchez-Cutillas i Martínez, València, Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.
- UGALDE, S. K. (2007), *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*, Madrid, Hiperión.
- UGALDE, S. K. (2013), «Las poetas de la generación del 50 en diálogo con Ofelia», en María Payeras (ed.), *Desde las orillas: Poetas del 50 en los márgenes del Canon*, Sevilla, Renacimiento, pp. 251-271.
- WOLF, V. (1967), *Una habitación propia*, Barcelona, Seix-Barral.