

CARMELINA SÁNCHEZ-CUTILLAS: DECONSTRUCCIÓN Y RECONSTRUCCIÓN IDENTITARIA FEMENINA DESDE LA MARGINACIÓN¹

ANNA CACCIOLA
Universidad de Alicante

Carmelina Sánchez-Cutillas, poeta que se sitúa en la peculiaridad del panorama literario valenciano de la posguerra, suma al compromiso cívico una profunda indagación sobre el papel de la mujer en la marginación del espacio doméstico. Este artículo se propone realizar un análisis desde la perspectiva de género examinando las interrelaciones existentes a nivel simbólico y lingüístico entre *Un món rebel* (1964) y *Conjugació en primera persona* (1969), para revelar la evolución del proceso identitario femenino que se traza en ambos poemarios.

PALABRAS CLAVE: Carmelina Sánchez-Cutillas, género, poesía femenina de la posguerra, identidad.

Carmelina Sánchez-Cutillas: Deconstruction and Reconstruction of Female Identity from Marginalization

Carmelina Sánchez-Cutillas, a poet who should be read in the frame of the peculiarity of postwar Valencian literature, adds to her civic commitment a deep speculation about the role of women from their marginalization in the space of domesticity. The purpose of the present work is to conduct an analysis from the perspective of gender and to examine the existing interrelations at a symbolic and linguistic level between *Un món rebel* (1964) and *Conjugació en primera persona* (1969), in order to trace the evolution of the female identity process in both poem collections.

KEY WORDS: Carmelina Sánchez-Cutillas, gender, post-war women's poetry, identity.

La poesía femenina en las letras valencianas de posguerra

La trayectoria poética de Carmelina Sánchez-Cutillas (Madrid, 1907–Valencia, 2009) sigue la evolución de las letras valencianas en los años 60 y 70, vinculándose a la corriente del realismo social, pero con una idiosincrasia precisa: la incorporación de temáticas feministas.

El fenómeno de la irrupción de mujeres escritoras en lengua catalana en el panorama literario de posguerra surge, sin lugar a dudas, de una situación de

¹ Investigación realizada gracias a la ayuda concedida por el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

confinamiento doble. En efecto, la marginalidad no procede solo de un régimen político anti-intelectual o de una intolerancia y discriminación por cuestiones de género, sino también del proceso de aislamiento cultural padecido en el contexto regional. Según Pérez Montaner, la literatura valenciana no se ha desarrollado ni con la misma intensidad ni paralelamente a la catalana, sino que se ha conformado sobre un corpus literario exiguo, inferior respecto a la obra en castellano de sus mismos autores. El investigador achaca esa satelización a la ausencia de una conciencia nacional profunda y de una unidad lingüística y cultural (1984: 72-73). Alpera parece corroborar esa misma tesis al afirmar que entre las marginaciones sufridas por las poetisas valencianas, hace falta incluir, “paradoxalment, la indiferència o la marginació de les poetes del Principat quan s’han decidit a constituir un col·lectiu” (2001: 10).

Ese clima de opresión, pese a tener consecuencias negativas para la generación de escritoras de antes de la guerra, favorecerá la creación literaria femenina de la generación siguiente. Sin embargo, consensuar una nómina de ese acervo de poetisas es tarea de cierta dificultad. En primer lugar, por las carencias de un sistema crítico que condena a la invisibilidad la producción literaria femenina. En segundo lugar, porque los criterios que se suelen adoptar para acreditar la adscripción sufren cierta variabilidad en el caso concreto de las autoras.

El colectivo de mujeres poetisas de la posguerra está constituido por Anna Rebeca Mezquita (1890-1970), Maria Ibars (1892-1965), Matilde Llària (1912-2002), Maria Beneyto (1925-2011) y Carmelina Sánchez-Cutillas (1927-2009). Una consideración simple de las fechas de nacimiento entorpece cualquier propósito agrupador; sin embargo, el año de aparición de sus obras constituye un factor aglutinante, todas publicadas a partir de 1949 —después de la tímida liberalización del ambiente cultural por la que optó el franquismo tras el segundo conflicto bélico. Además, ciertas características temáticas y estilísticas hacen que se agrupen en una única categoría: *Vidres* (1953) de Anna Rebeca Mezquita; *Poemes de Penyamar* (1949) de Maria Ibars; *Camino del cántico* (1949), *Aleluya* (1952), *Altíssim regne* (1965), *Lloc per a l’esperança* (1976), *Espill d’un temps* (2001) de Matilde Llària; *Altra veu* (1952), *Rattles a l’aire* (1956), *Vidre ferit de sang* (1977), *Després de soterrada la tendresa* (1993), *Elegies de pedra trencadissa* (1997) de Maria Beneyto; y *Un món rebel* (1964), *Conjugació en primera persona* (1969), *Els jeroglífics i la pedra Rosetta* (1976), *Llibre d’amic e amada* (1980) de Carmelina Sánchez-Cutillas.

Así las cosas, resulta evidente que al descentramiento físico y psicológico sufrido por las mujeres durante la represión franquista y su ideología machista se suma, en el caso de las escritoras valencianas, la marginalidad a la cual las condena la historiografía dentro del proceso cultural catalán. La marginación parece ser la característica de toda la literatura de autoría femenina, por ser tratada como un “aparte” en la crítica y la historiografía literaria, y por tener una tradición literaria,

independiente de la masculina, de la cual proceden temáticas, estéticas y retóricas propias. La obra poética de Carmelina Sánchez-Cutillas emana de ese sentido de marginación y denuncia cruda y directamente la condición de la mujer, por un lado, y por otro, la injusticia de un mundo en el que reina la falta de libertad e igualdad. Por su interés social y civil, por la reflexión acerca de la cuestión femenina y por su vinculación temática y expresiva con el mejor realismo histórico de la época, puede considerarse la más representativa de las poetisas de la primera generación valenciana de la posguerra.

Si bien su novela *Matèria de Bretanya* (1975) consiguió encumbrarla definitivamente al reducido parnaso de las letras valencianas, su voz lírica se quedó ensombrecida y no llegó a cosechar un verdadero éxito de crítica ni comercial. Tal vez por la verbosidad farragosa y ambigua de *Els jeroglífics i la pedra Rosetta* (1976), por la tirada limitada de sus poemarios, o por el exilio interior en el que se confinó después de *Llibre d'amic e amada* (1980), no se ha profundizado en la peculiaridad de su producción restante, cuya modulación no deja de ser refinadísima, a pesar del tono confesional y la llaneza estilística exigidos por las corrientes estéticas dominantes del momento.

Este estudio se limitará al análisis de *Un món rebel* (1964) y *Conjugació en primera persona* (1969) por la correspondencia simbólica, temática y estilística que los caracteriza, tanto que pueden considerarse un único corpus. Además, el estudio contrastivo de ambos poemarios permite apreciar la evolución del proceso identitario: de un yo lírico inicial, identificado exclusivamente con un colectivo restringido y específico, se avanza hacia un sujeto poético con clara conciencia de género y en rebeldía contra la sociedad.

De pobres, poetisas y mujeres: la voz de la minoría

Como hemos señalado anteriormente, un sentido profundo de marginalidad permea ambas colecciones, condicionando la evolución de su poética y determinando sus características. La marginación atañe, en concreto, a tres colectivos: los pobres y vagabundos, los poetisas, y las mujeres. La segregación viene provocada por un sentimiento de diferencia que la voz lírica no escatima en subrayar: “Som diferents / vosaltres i jo. Jo i vosaltres. / Som diferents dels altres homes” (1997: 60). El uso pronominal refleja la complejidad del sujeto lírico. La autora, mediante la alternancia entre primera persona singular y plural y segunda persona plural consigue construir un marco de interacción muy bien definido, con unas coordenadas espaciales inequívocas. La distancia proxémica que se interpone entre el “jo / nosaltres” y el “vosaltres” se acrecienta con el empleo del adjetivo “altres” (1997: 60). En el proceso de interacción se delinea una linde entre la minoría, a la cual pertenece la voz poética, y la inmensa mayoría.

Como hemos apuntado, el yo aparece muy a menudo en ambos poemarios, dejando patente el claro compromiso social de la autora. Sin embargo, en *Un món rebel* todas las referencias al pronombre de primera persona carecen de rasgos genéricos. Además, cuando aparece acompañado por un adjetivo, este es masculino: “Cansat de mi mateix / pregue l’almoina antiga / de l’oblit” (1997: 58); “Ara plou. Ara em pregunte / per què sóc trist” (1997: 74); “per què m’assec a terra / ara, cansat i sol com / un captaire” (1997: 100); “I jo, involuntari, trist, / cansat de no morir” (1997: 102). En cambio, en *Conjugació en primera persona*, las marcas de ambigüedad se disuelven dejando lugar a una afirmación de género pletórica y tajante que se percibe ya en la elección del título de la obra y en el carácter denunciatorio de ciertos poemas. Así pues, nos parece imprescindible llamar la atención hacia la cuestión de la indeterminación sexual por ser un dato indicativo de la autoconciencia de la autora y un fenómeno idiosincrásico de la lírica del siglo XX.

Mucha de la poesía de la modernidad, de hecho, se caracteriza por cierta ambigüedad, vehiculada por el aparato mítico, simbólico y lingüístico adoptado por la poeta. Ese rasgo se acentúa en casos de sujetos pertenecientes a una minoría perseguida, tanto por inclinaciones sexuales como por cuestiones de género. El yo poético intenta rehuir la marginación a través de un nuevo lenguaje que le permita romper el canon, evadir la censura y expresar su peculiar individualidad. En la creación poética femenina, por ejemplo, es posible divisar estrategias encaminadas a la indefinición, cuando no a la anulación, de rasgos sexuales que connotan al yo.

Según Showalter (2009) la escritura de las autoras se caracteriza por tres etapas: 1) la femenina, de imitación de los modelos de la cultura dominante; 2) la feminista, de protesta contra los estándares y valores de esta cultura; 3) la de la mujer o del autodescubrimiento, en la que empieza una búsqueda de la propia identidad (2009: 11). En la primera, las marcas de la ambigüedad son más patentes y se muestran tanto en las propias escritoras, a través del uso del pseudónimo, como en la obra. Textualmente esa indeterminación se refleja, por ejemplo, en el sistema pronominal, con un abuso de la segunda persona singular; en el proceso de personificación y transfiguración que sufren objeto y sujeto poético; en la creación de un conjunto metafórico relacionado con esa ambigüedad; y, en el caso de las experiencias homosexuales, con la dialéctica deseo y punición. El peculiar uso de la primera persona singular en *Un món rebel* hace que nos decantemos hacia una interpretación “femenina” del poemario, según la clasificación hecha por Showalter. En efecto, de los versos citados se deduce que el proceso de autodescubrimiento de la autora se encuentra todavía en un estado inicial, casi de inmadurez, ya que el yo lírico se apresura a ocultar su propia feminidad bajo la indeterminación genérica del sistema pronominal y adjetival. Además, la preeminencia que la autora concede al factor social en su poética permite que la misma se adscriba perfectamente a los principios estéticos del realismo. Ese factor

social al que aludimos dota al sujeto poético de un dinamismo intrínseco, que lo empuja hacia la búsqueda de los desheredados de la tierra.

Esos principios sociales a los que aludimos dotan al sujeto poético de un dinamismo intrínseco, que lo empuja hacia la búsqueda de los desheredados de la tierra. Tanto *Un món rebel* como *Conjugació en primera persona* están plagados de referencias a pobres, vagabundos y mendigos. La lírica que inaugura la primera colección testimonia el deseo de comunión que se siente hacia esa clase de marginados: “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” (1997: 41). El yo lírico manifiesta su voluntad de salir al encuentro de esa parte de la sociedad que, pese a la pobreza de sus condiciones, posee pureza, integridad y dignidad.

La referencia al acto de comer, de compartir el pan y el vino —clara alusión bíblica— refuerza el vínculo de fraternidad que quiere establecer con la otredad —además del profetismo que subyace en toda la obra. De hecho, no es difícil encontrar en ambos poemarios alusiones cristológicas que establecen nexos de similitud entre el yo poético y la figura del Mesías (1997: 117).

Si bien celebra una alianza con los indigentes, la poeta no deja de ser tal, es decir, no olvida su oficio, su menester: “trobar-hi la llum”, encontrar la palabra que denuncie la injusticia y, por fin, gritarla sin miedo, con desdén:

Camine amb la llangor
de tots els versos que encara no he fet,
que no sé si faré
altre dia. Suara plore de desesper
i mon clam és tan trist
com el blasme a un estel
—perquè tot es blasmable en este mon on jo visc—
la sang del innocents
que ofega amb sa viscor tot afany de lluita;
el fred, mossegador
de carn de vagabunds, de somnis de rebels;
l’angoixa en que morim
sens morir els poetes i els inadaptats;
[...]
Blasme les paraules que mal han estat dites
per vergonya o per por.
[...]
Blasme aquells que volen fer de nosaltres
els bohems, homes que tot ho accepten. (1997: 43-44)

Inocentes, vagabundos, rebeldes, poetas, inadaptados y bohemios constituyen “la inútil deixalla del segle de la por” (1997: 59), las sobras, las escorias del mundo: una minoría aislada. La caracteriza su firme conciencia de clase, la percepción orgullosa de la diversidad y el voluntario alejamiento de las leyes de la sociedad:

Formem una minoria
orgullosa, autosuficient,
aliena a la societat
incomprensible d'on hem
eixit, apartant-nos de totes
les seues forces inmutables.
Formem una minoria
de pàries o exiliats. (1997: 64)

Como hemos apuntado anteriormente, la literatura de autoría femenina producida en la posguerra se ve afectada por el sistema represivo del régimen, que mina tanto la libertad individual como la intelectual de las mujeres. De hecho, en las producciones literarias femeninas publicadas bajo el franquismo se puede reconocer cierto “espíritu de transgresión” que permite a las mujeres reconocerse

como integrantes de un colectivo doblemente reprimido, y defendiendo su dignidad de mujeres y escritoras. Su dedicación artística se convierte en una forma de afirmación de la identidad individual, así como un modo de expresión alternativo y subrepticio de aspectos pocos convencionales o rompedores respecto al rol que la sociedad les asigna. (Payeras, 2008: 171)

La poeta también se une a ese corro de marginados y rebeldes por compartir con ellos cierta extrañeza. La alienación viene dictada, en primer lugar, por unos orígenes distintos a los de la mayoría, que hacen que la poeta se perciba como foránea; en segundo lugar, por la ininteligibilidad de su mensaje, que lleva intrínseca la marca de los ancestros:

Venim del més lluny,
d'allà on es creuen tots els camins,
i el clam es fa inici i pren vida;
pren vida en nosaltres, que portem
els crits telúrics,
la força avial dels incompresos,
la veu antiga de la terra,
i un nou missatge. (1997: 57)

Pese a la incomprensión, la palabra viva y esperanzadora quiere ser dicha; es un mensaje que quiere ser anunciado, como el de los profetas, y que, sin embargo, choca con las fuerzas represivas de los otros, que obligan al yo poético a suscribir un pacto de silencio y sometimiento para sobrevivir:

Haviem signat un conveni,
 un pacte de “no agressió”
 amb els altres;
 amb tots aquells que es deien
 “conformistes”.
 Però eren seues les idees i el pensament.
 I portaven les brides
 del galop infernal i violent
 que tot ho calcigava.

Un pacte de silenci
 fet amb tristor.
 Un lliurament o un servatge
 dels poetes, dels rebels.

Però eren seues les lleis
 —d’aquells altres—
 i seues les paraules
 que de vegades occien com
 glavis roents. (1997: 49)

Se remarca la idea de separación entre el “nosaltres” y el “vosaltres”. La represión y la falta de libertad se vehiculan a través del recurso a una metáfora del mundo equino: la del caballo embridado. La simbología animal para expresar la dialéctica de dominio y sumisión se recupera, con alguna variación, en otro poema:

Ens deien enquimerats,
 sense dar-nos importància;
 per a ells érem gossos
 famolencs, i els calia
 tancar, occir els nostres crits
 amb un trist boç de ferro.
 Però seguíem udolant
 a la nit i a la lluna

dels homes. I a les seues idees.
 I un dia qualsevol, també
 segellariem amb el nostre
 odi les seues mans humides.
 El nostre odi, eternament, com
 el mossec sagnant d'un guepard,
 segellat, cisellat a foc. (1997: 51)

La imagen del perro con el bozal es una clara alusión a la censura; censura que, sin embargo, los poetas procuran plantar cara aullando a la noche y a la luna. La persistencia manifestada por el perro, animal de los más dóciles y fieles, se convierte en desacato abierto y transgresivo en el cierre. Gracias al empleo de la figura del guepardo se sale de la órbita de la domesticidad a lo selvático, caracterizando a la fiera de brutal y bravía, convirtiéndola de presa en cazador.

Un mensaje esperanzador, entonces, el de la palabra poética de Carmelina Sánchez-Cutillas, que intenta concienciar al lector para que pueda salir del gregarismo servil e impersonal y buscar el cambio que lleve a la autenticidad y a la restauración de la gloria pasada.

La deconstrucción del gineceo

Como hemos adelantado, *Conjugació en primera persona* es la celebración de la identidad femenina tanto en su misión poética como en su aspecto social. La inspiración lírica invade por completo al sujeto y lo obliga a la expresión, hasta se materializa en un hormigueo de versos que casi llega a molestar por la insistencia:

Tinc al meu cor un formigueig de versos.
 Les meues mans formiguegen de versos,
 i me les mire tothora i no hi veig res...
 [...]
 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. (1997: 109)

El cierre del poema inicial introduce la nota de género en esta segunda colección y lo hace de forma del todo inusual, casi impúdica, sugiriendo el estremecimiento que sigue al acto sexual. La alusión, sin embargo, es meramente autorreferencial, ya que arroja luz sobre el género de la voz lírica como individuo, no como colectivo.

El mundo de los desheredados, la naturaleza, el pasado representado por lo perdido, el dolor, el olvido, es decir, los mismos elementos que vertebraban *Un món rebel* vuelven a representarse en esta colección, pero ampliados por la presencia de otra comunidad: la de las mujeres, móviles, ellas también, del grito de desesperación que el sujeto poético eleva a Dios. “Pregària en vertical”, de hecho, es una oración coral por la totalidad de las cosas trascendentes e intrascendentes, una letanía retórica de enumeraciones, anáforas, epíforas y geminaciones en la que se deja espacio, por primera vez, al colectivo femenino: “Per les dones de la tardor. Per la sang / de totes les dones de la tardor” (1997: 110). Queremos destacar dos aspectos de estos versos: la relación de las mujeres con el otoño y su caracterización como seres marchitos o abocados al decaimiento físico y psíquico, coherente con la simbología general de las estaciones de las dos colecciones; la mención a la sangre, que en el contexto de plegaria evocado por el poema, confiere al sujeto femenino una connotación de víctima.

En efecto, a lo largo del poemario, las mujeres se nos presentan como seres vencidos, destinados a una condena a muerte, sentenciada por la sociedad patriarcal y los roles de género dictados por la misma. Magistral ejemplo de eso es “Res no em salva”, en el que, ya desde el íncipit, el sujeto poético expresa su derrota personal: “Em venç l’home..., la casa..., l’home..., i sempre estic / aclaparada per les petites coses quotidianes” (1997: 112). Tampoco la maternidad se pinta como experiencia gozosa sino aterradora, que agobia y sobrecoge. Los hijos llegan a cobrar rasgos casi grotescos, de criaturas que crecen de forma desproporcionada en las entrañas de la madre: “Ai, però ara / els fills també em vencen, com si una nit, de sobte, / se m’haguessen fet gegants dins les entranyes” (1997: 112). La domesticidad y la maternidad se perciben como experiencias que sujetan y someten, cualitativa y cuantitativamente, hasta llevar al silencio y a la muerte: “I si escampe avui tantes paraules, per l’escombrim polsós / del meu silenci, és perquè tot açò m’espata, / i la vida i la mort. I res no em salva” (1997: 112).

El silencio, en el esquema temático de *Un món rebel*, expresaba la afasia del poeta, obligado a callar por la censura y era, también, el mutismo de un pueblo condenado a hablar un idioma impuesto, la “llengua imperial”. En *Conjugació en primera persona* su margen de significación se amplía y deviene elemento definitorio del colectivo femenino. Acostumbradas a creer que sus pensamientos son nimiedades que no merecen ser dichas, frivolidades sin peso ni trascendencia, se encierran en una mudez sigilosa: “Clar que són coses meues, sens gens d’importància, / pensaments i tot i això, que no pesen gaire...” (1997: 113).

Sin embargo, el yo lírico procura franquear el umbral del silencio, dejando rienda suelta a sus asuntos. Proferir palabras se configura como una urgencia que se apodera del hablante y le recorre las venas:

Després torne a pensar en elles, en les coses,
 com si jugara a amagar amb la tristesa
 o a fer la rateta pels carrers amb un espill,
 i la sang se m'ablama i em creix tant que recobra
 l'amplària més correcta d'una taca de tinta.
 Llavors, jo pagaria rescat pel meu silenci,
 i a sol post eixiríem tots dos a córrer món,
 agafats de les mans com aquelles que s'estimen. (1997: 113)

Pagar el rescate por el silencio es liberar la palabra, recobrar el derecho a existir, recuperar una dimensión humana, necesaria también para restaurar una posición igualitaria en cualquier situación relacional, hasta en una hipotética relación amorosa.

Resulta patente, ya a estas alturas de la colección, que la reflexión sobre la condición femenina se realiza a partir del análisis de las vivencias diarias de una mujer particular, el yo lírico, que no se rebela contra la propia esencia biológica, sino contra el rol al que la tradición cultural la ha condenado. Faenas tradicionalmente destinadas al ama de casa se convierten en motivos para meditar sobre la actitud pasiva y sumisa que el patriarcado ha establecido como propia de las mujeres (March Soler, 1997: 231).

No son solo las tareas domésticas las que se convierten en punto de arranque de reflexión, sino también los objetos del espacio femenino, los que terminan por configurar una dimensión íntima en la que se refleja la angustia y el cansancio. Carmelina Sánchez-Cutillas amplía la esfera de lo poetizable, incluyendo lo que, normalmente, se consideraría antipoético. El microcosmos del hogar, con todos sus enseres, tiene también una finalidad extraestética: conformar una geografía anímica. Por consiguiente, el corazón se cosifica, se hace cajón, y los dos anillos que hospeda, en cambio, se animan: yacen en su fondo de madera, llevan nombres, personifican al yo lírico y al ser amado:

Ai, si el cor fos un calaix de fusta vella,
 d'olorosa fusta de cirerer...
 (Això ho pense ara, perquè estic tota sola
 arreglant els calaixos del tinell,
 i els pensaments volen o juguen a volar).
 Si el cor fos un calaix —ací, el dedal d'argent;
 al raconet, els mocadors —l'ordenaria
 nugant amb llaços blaus les cartes d'amor.
 I aquest rosari de grans mínims..., negres...
 Com olives del cuquello

el passara i després de tant de temps!
 El teu anell i el meu, si el cor fos un calaix,
 jaurien oblidats com jauren ara,
 amb dos noms que el tedi esborra poc a poc. (1997: 115)

El nombre borrado que cancela la identidad, punto neurálgico en la poética de la autora, se junta con otro tema muy recurrente: el paso del tiempo y el polvo, pero enfocado desde una perspectiva diferente y con un tinte de género. Quitar el polvo, otra de las labores hogareñas, casi puede convertirse en un gesto revolucionario, por cancelar la marca del paso del tiempo:

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 consolar-me, pense
 que també podria ésser el ferm
 motiu de la nostra rebel·lió. (1997: 116)

Mediante la referencia al cilicio, las funciones caseras se perciben como una forma de expiación; la mujer parece clavada en una dimensión de pecado, casi necesitada de una vía purgativa. Por consiguiente, pensar en los motivos de una posible rebelión, maquinando un plan para que se cumpla el desacato es una actividad prohibida que, en cuanto tal, solo puede realizarse de noche, a escondidas, cuando los demás duermen, en los paréntesis de la inacción:

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 m'enfuig
 la llibertat i fins i tot
 l'orgull, com dos lladrets alegres. (1997: 121)

La creación de un *alter ego* de la voz poética obedece a la necesidad de mantener un diálogo con su fuero interno. Este recurso cumple con una función retórica, mas permite reflexionar también acerca de la conciencia del lenguaje, de la estructuración del mundo exterior e interior de un sistema lingüístico y cultural determinados. La libertad y el orgullo tienen libre salida de noche, cuando todo el mundo duerme y su mismo transitar se queda en un plan exclusivamente onírico:

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. (1997: 121)

El cierre del poema es desesperanzado: la fidelidad a sí misma es una utopía suplantada por la sola realidad posible, constituida por todas las herramientas que definen al colectivo femenino. La alusión al “ganxet” nos remite al prototipo de mujer que la tradición cultural ha perpetuado y que la ideología franquista procura promocionar. Los versos de “Casolana” rebosan ese ideal de mujer, con todo su corolario doméstico, que venimos relatando. La imagen fraguada por la autora en el poema descuella con claridad y con precisión fotográfica:

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.
Tambè m'arriba l'olor de les branques
d'olivera que cremen a la llar
i el cruixit de la porta del rebost. (1997: 130)

Es una estampa que duele, de la cual el yo lírico procura huir, entreteniéndose en otras ocupaciones, en tareas intelectuales que marcan su diferencia con respecto al colectivo, que casi significan una superioridad, pero que, en realidad, la encierran aún más en ese espacio del que desea evadirse, como de una cárcel:

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 sóc immersa. (1997: 130)

El mundo en el que está inmerso el sujeto poético es un mundo aparte que configura, en la tónica general del poemario, un gueto silencioso y triste, cuya señal de pertenencia quema como cauterio en la conciencia. No obstante, la letra impresa, pese a los estereotipos relacionados con los hábitos de lectura femeninos, puede llegar a alegrar la cautividad: “El món de les dones és multicolor / i molt sovint és amable / gràcies a la lletra impresa” (1997: 135).

Si en “Casolana” remarcaba su desemejanza, haciendo mención al acto de escribir poesía, en los versos siguientes vuelve a hacer lo mismo, alegando datos precisos acerca de sus lecturas: la mayoría de las mujeres sumisas y pasivas se deleitan en leer crónica rosa (“els idillis del prínceps / [...] o aquell divorci d’artistes / que va a commoure l’alta primavera”); ella, en cambio, lee a Evtuchenco, poeta social que anhelaba profundos cambios en la Unión Soviética:

El meu món és blanc i té remors de neu,
—perquè jo llic Evtutxenco—,
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’Evtutxenco. (1997: 135)

Subraya la divergencia, en primer lugar, el factor cromático —el blanco de su mundo que se opone al multicolor de la mayoría. En segundo lugar, la mención a Evgeni Evtuchenko, poeta ruso de Zimá quien, junto con Andrei Voznesenski, Róbert Rozhdéstvenski y Bela Ajmadúlina, célebre y refinadísima poeta que fue pareja de Evtuchenko durante un tiempo, fue una de las más importantes figuras de la generación de los 60. Citar a Evtuchenko es casi una declaración de intenciones de Carmelina Sánchez-Cutillas: el ruso era un poeta coevo, adscrito como ella a la poesía social, y creía en el cambio y en la poesía como arma para conseguirlo. Evtuchenko es otro ejemplo a seguir, es otra motivación que la empuja a escribir, incluso cuando el miedo la paraliza, para denunciar la condición de las otras mujeres, tan distintas y tan iguales a ella:

Tinc por d’escriure, però...
no puc deixar d’escriure
per tanta cosa morta:
pel mite de la dona;
pel treball de la dona;
pel dolor de la dona;
per tanta cosa morta... (1997: 139)

El trabajo manual en el desempeño de funciones hogareñas procura un dolor que es de la carne, como en el desgarrar del parto, pero también del espíritu. En la obra de la valenciana el sufrimiento mantiene esa doble faceta: es físico y psíquico y contribuye a plasmar lo que llama “el mito de la mujer”, la epopeya de un ser destinado a una tragedia coral y polifónica:

Hem pastat la farina,
 presenciant en silenci
 com queien alguns homes.
 O tallàvem la rosa
 que més tard posaríem
 com emblema del tàlem.
 I fèrtils, com la terra,
 hem repetit la saba
 sense un crit de protesta,
 però no és prou, encara,
 per tanta cosa morta.
 Per la nova consigna
 que soterra en la bòria
 aquells petits reductes,
 i per tanta cosa morta,
 no puc deixar d’escriure! (1997: 139)

Ante semejante injusticia, perpetuada a lo largo de los siglos sin protesta, hace falta levantar un grito de desaprobación. Un acto de crítica y de disconformidad nos parece el empleo de la perífrasis “tanta cosa morta” para referirse a cuestiones relacionadas con el mundo femenino.

En efecto, el uso de muletillas como “cosa”, “fer”, “allò” y “açò”, así como la abundancia de modismos y coloquialismos, aparte de ser un rasgo característico del poemario y de obedecer al intento de emular el habla cotidiana del pueblo (March Soler, 1997: 232), creemos que responden a una clara actitud provocativa: tan sumisas están las mujeres que pierden, en primer lugar, su dimensión humana, al ser caracterizadas como objetos y, en segundo lugar, su soplo vital, al estar inertes y exánimes.

Además, el paso del tiempo y la carcoma de la ruina están relacionados también con la condición de senectud. En *Conjugació en primera persona*, la vejez cae improvisa, sin motivo aparente, más allá de la verdad de una fotografía (1997: 133). Pero es una ancianidad que corroe la carne por fuera y el alma por dentro, con un ritmo insondable, debida a la sumisión de siempre:

M’he fet vella —ara ho sé— a un ritme

insondable. 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. (1997: 137)

A pesar de la denuncia y de su diversidad, el yo lírico se siente siempre atrapado en ese papel femenino consolidado histórica y socialmente, y en una pugna infinita entre la solidaridad con las mujeres y la singularidad de su propia rebeldía:

Faria puntes de coixí
com una dona que s'estime
i té posat l'orgull als dits
de bona mestressa d'embastar.
Ara mateix, si m'insistiu,
us diré com pense en tot açò
i em dol estranyament. Els versos
també em dolen, per llevar-me el temps
de brodar senzills mocadors.
I fins la carn se m'obre ara,
quan intente d'enfilar fils
de colors i, asseguda en un banc
de pedra, intente ser com elles. (1997: 141)

En la dolorosa tentativa de ser como las demás, como las mujeres del pueblo que guisan, bordan, paren, el yo lírico vuelve a sentir los olores de su tierra, redescubre sus raíces y hace una confesión que es casi un reconocimiento de culpa.

He parit quatre fills amb dolor
i trencament de tota la meua carn;
quatre grapats d'artèries que van pel món
i estimaran un dia i tindran fills.
He donat, incansable, una paraula,
un somris als homes oblidats.
He sembrat de pins el riberal
que fa de lllindar amb la sorra i la mar.
I les meues mans guarden encara olors
de xeixa i de verema, i estan
colrades per tots el vents de la terra,
perquè sóc una dona del poble
i aquesta és la meua confessió. (1997: 143)

Extraña apreciar que ese proceso identificativo no está vehiculado por las tareas domésticas sino por la naturaleza. Se menciona la actividad reproductiva de la mujer para establecer un nexo con la tierra-madre y su fertilidad. El sujeto poético se reconoce en la geografía de un paisaje específico. Volver a encontrarse en la naturaleza es alcanzar la paz, quietar las luchas interiores, fijarse en lo esencial; de pronto, las obligaciones de la casa pierden importancia y se miran bajo una luz diferente que alumbra su inutilidad:

I ara que et mire
 alerta, mig pensant en tanta cosa
 inútil: els diumenges, la casa,
 enllestir la faena, escudellar
 l'arròs de cada dia, posar-me al llit
 per tu (tanta cosa escampada al vent),
 voldria dir-te paraules noves
 si és possible, però tinc la gola
 ennuegada d'un silenci amarguíssim,
 i és fals, fins i tot el ritme del meu pols,
 car esta marca que duc sobre la carn
 —el llast del temps— no em deixa retrobar-te. (1997: 147)

La pugna entre la falsedad y la verdad, entre el engaño de las apariencias y la realidad de la esencia es otro tema que se relaciona con el autoconocimiento. Ese aspecto de “dona de poble”, sencilla y descifrable, casi previsible en el acervo de ocupaciones diarias, no puede ocultar la sinceridad de sus sentimientos, ni enmascarar su complejidad intelectual o sus íntimos merodeos por la conciencia:

La gent encara no s'adona d'açò,
 i creu que sóc 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. (1997: 149)

Como se desprende de la mayoría de los poemas citados, lo que determina la voz poética es la imposibilidad de cumplir con la función comunicativa. Hay palabras que se quieren decir, mas que al final no se articulan en fonemas. Se mudan en gritos que, después de formarse en la garganta, terminan por arrinconarse en los bolsillos. Como si se quedara suspendida en una interrogación, como si dudara

entre dir la paraula o quedar-se muda, mirando: “M’esmolaré les dents amb una pedra / o rentaré els meus ulls amb brins d’encens?” (1997: 152).

En esa tartamudez, que no es otra cosa que un fallo cognitivo, la voluntad se despierta y reconoce sus limitaciones, pero sigue pudriéndose de deseo y de fracaso: “Però tot açò és un intent de rebel·lió / massa lleu, un intent només, / que viu el que la flama d’un fòsfor / i es fon després de cremar-nos els dits” (1997: 152). Admitir que todo se reduce a un intento de rebelión significa aceptar la derrota y su hundimiento, aceptar la monotonía, la muerte en vida que supone la sumisión, la reiterada negación del propio ser que se aniquila a cada postergación del acto de decir:

Demà us diré la meua mort
quina és. Ara no puc,
perquè he de parar taula
i amanir el rostit
als qui confien en mi
i apleguen a migdia
cansats dels llibres i del tall.
Jo també estic cansada
per no poder fugir,
per no llençar els pensaments
a filagarses pel cancell
que em separa del riu.
De tant en tant, les meues mans
es neguen a tot, com ocells
massa lliures, i, aleshores,
voldria haver plantat
un àlber al racó de l’hort
i perdre’m entre el seu fullam
com en una mar suau.
Però això són idees, només,
que es nodreixen d’un silenci
calent i suren i s’afonen.
Jo també em negaria.
Demà us diré la meua mort... (1997: 153-154)

En medio de tanta opresión, la naturaleza parece constituir un ancla de salvación, mas, en realidad, es un paliativo transitorio, como la lectura. Los pensamientos se quedan en el estado primigenio de ideas, nada más; son solo suposiciones que no se concretan ni en palabras ni en actos y que se suman a todos los intentos

fracasados de rebelión. La mujer se queda aislada en su gineceo, sola en el puente de la incomunicabilidad tendido hacia la muerte.

El último poema de la colección, “Comiat”, intensifica la sensación amarga que nos dejan los versos de Carmelina Sánchez-Cutillas. El yo domina el cierre de la colección, se vuelve poderoso como en el inicio, cerrando la estructura circular de la colección, y rememora un tiempo perdido en el que la noche no era falta de seguridad ni de palabras, sino todo lo contrario: espacio que se controlaba y que se llenaba de decires:

Pense en l'antic camí que
 recorriem furtant-li
 paraules al silenci,
 fent nostra tota
 la nit que ens envoltava...
 perquè, així érem nosaltres
 quan jo et preguntava:
 tens fred? m'estimes?
 Vols un glop d'aigua?
 Passegem els caminals
 del cementeri?
 Quan jo et preguntava
 coses senzilles,
 i el rellotge dels des
 enlairava la vida... (1997: 155-156)

Y es justo ese yo que pregunta quien termina gritando en un postrero acto comunicativo que desgarrar el silencio: “Potser demà em trobes / cridant dolcíssima mort” (1997: 156).

Conclusiones

Como hemos señalado, las diferentes vertientes estéticas de la lírica de posguerra se plasmaron a duras penas en un contexto culturalmente cerrado, en el que escaseaban las posibilidades de edición y el afán de crear poesía se doblegaba tanto a las trabas de la censura como a la inexistencia de un público lector. En los Países Catalanes la instauración del régimen complementó la supresión de las libertades democráticas con la represión de la identidad lingüística y cultural. El mundo de las letras se convirtió en un páramo en el que, de manera esporádica y clandestina, florecían algunas manifestaciones literarias en lengua catalana.

Carmelina Sánchez-Cutillas, representante del realismo social de las letras valencianas, modula el tono confesional de su poesía a través de varios ejes temáticos,

entre lo cuales se ha destacado: la reflexión elegíaca sobre el paso del tiempo y la reviviscencia de la infancia, la exaltación de la cotidianidad, el problema de la identidad lingüística y cultural, y el compromiso cívico que se une a una profunda especulación acerca del papel de la mujer tanto en *Un món rebel* (1964) como en *Conjugació en primera persona* (1969).

De ambos poemarios se ha procurado resaltar no solo el repliegue hacia lo personal y la memoria dolorosa de la Guerra Civil sino, sobre todo, la solidaridad afectiva con la minoría representada por los desheredados, los mendigos, los vagabundos. En efecto, como se ha expresado a lo largo del estudio, el yo lírico urde lazos de hermandad con los marginados, sujetos afines a su sensibilidad, merced a su situación social de aislamiento e inferioridad. Además, el apartamiento en el trato que experimentan esos sujetos es el mismo reservado a las mujeres durante la posguerra.

Se han aplicado a su escritura las teorías de Showalter (2009) y se ha procurado demostrar que el espacio literario pretende bien ser un amargo documento social de la condición de las mujeres, bien facilitar soluciones, innovadoras y personalísimas, a su problema identitario. Por consiguiente, se ha puesto en evidencia que la marginalidad de ser poeta y mujer ha legitimado la voz poética y la ha llevado a desarrollar una denuncia tajante de la sociedad materialista y machista.

En este artículo se ha esbozado un retrato de Carmelina Sánchez-Cutillas en el que destaca su faceta cívica e individual y que auspicia la plena inclusión de la poeta entre las escritoras más destacadas del panorama lírico nacional y no solo regional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alpera, Lluís (2001), *Sobre poetes valencians i altres escrits*, Barcelona, PAM.
- Beneyto, Maria (1952), *Altra veu*, Valencia, Editorial Torre.
- (1956), *Ratilles a l'aire*, Barcelona, Pharos.
- (1977), *Vidre ferit de sang*, Gandía, Ajuntament de Gandia.
- (1993), *Despres de soterrada la tendresa*, Valencia, Bromera.
- (1997), *Elegies de pedra trencadissa*, Valencia, Bromera.
- Ibars, Maria (1949), *Poemes de Penyamar*, Valencia, Vicent Cortell Impresor.
- March Soler, Maria Lluïsa (1997), “El realisme en la poesia de Carmelina Sánchez-Cutillas: *Un món rebel* i *Conjugació en primera persona*”, *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, III: 223-236.
- Llòria, Matilde (1949), *Camino del cántico*, Valencia, Editorial Cosmos.
- (1952), *Aleluya*, Valencia, Diputació Provincial de València.

- (1965), *Altíssim regne*, València, Diputació Provincial de València.
- (1976), *Lloc per a l'esperança*, Gandía, Ajuntament de Gandia.
- (2007), *Espill d'un temps*, Játiva, Mateu Impresores.
- Mezquita, Anna Rebeca (1953), *Vidres*, Castellón de la Plana, Societat Castellonenca de Cultura.
- Pérez Montaner, Jaume (1984), "Literatura i fet nacional al País Valencià", *Estudi General. Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 4: 71-81.
- Payeras, María (2008), "La voz reprimida de la mujer en las generaciones poéticas de posguerra", *Texturas. Estudios interdisciplinarios sobre el discurso*, 8: 171-180.
- Sánchez-Cutillas, Carmelina (1964), *Un món rebel*, València, Successor de Vives Mora.
- (1967), *Lletres closes de Pere el Cerimoniós endreçades al Consell de València*, València, Rafael Dalmau.
- (1969), *Conjugació en primera persona*, València, Successor de Vives Mora.
- (1975), *Matèria de Bretanya*, València, Eliseu Climent.
- (1976), *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta*, València, Tres i Quatre.
- (1997), *Obra poètica*, Lluís Alpera (ed.), València, Consell Valencià de Cultura.
- (1980), *Llibre d'amic e amada*, València, Fernando Torres.
- Showalter, Elaine (2009), *A Literature of Their Own: From Charlotte Brönte to Doris Lessing*, Londres, Virago.

