

VERÓNICA LEUCI

CIUDAD Y ESPACIO PÚBLICO EN LA POESÍA DEL MEDIO SIGLO: ÁNGEL GONZÁLEZ, MARÍA BENEYTO Y CARMEN MARTÍN GAITE*

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina - CONICET

Resumen

El trabajo propone abordar la obra poética de tres autores centrales del “medio siglo español” —Ángel González, María Beneyto y Carmen Martín Gaité— cuyos centenarios de nacimiento se conmemoran este año. En sus producciones se observan modulaciones variadas en torno a los espacios y la relación del sujeto poético con los distintos territorios que habita y poetiza. Desde los “paisajes urbanos” del ovetense, que determinan una matriz de poesía de la ciudad que recorre en clave historicista, tanto como testimonial e irónica, sus poemarios; pasando por los asfixiantes mundos interiores y provincianos que signan los poemas iniciales de la salmantina y desembocan en la urbe neoyorkina como sitio de búsquedas identitarias; hasta la veta de poesía urbana que renueva en Beneyto las facetas plurales de una “criatura múltiple” que determinaba su obra primera, y se trueca hacia la ciudad y actores más relegados en la línea social de su producción. Movimientos y desplazamientos que conciernen tanto a sus decires poéticos como al lugar del autor y las autoras en el mapa sociológico, determinando sus figuras de escritor/a en el campo literario y, en el caso de Beneyto y Gaité, su lugar como mujeres y como poetisas en el complejo campo cultural posbélico.

palabras clave: España, poesía, medio siglo, ciudad, poesía urbana

* Este trabajo se inserta en el proyecto grupal de Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina) que dirijo, denominado “Redes, hermandades y agrupamientos en la literatura española (del Romanticismo a la era digital). II”. En simultáneo, se vincula con mis proyectos individuales como investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina). Finalmente, se integra también como parte del proyecto dirigido por el Dr. Juan José Lanz titulado “Historia, ideología y texto en la poesía española de los siglos XX y XXI”. Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea, España, que integro como investigadora externa.

Abstract**City and public space in the poetry of the mid-century: Ángel González, Carmen Martín Gaité and María Beneyto**

The work proposes to study the poetic work of three central authors of the so-called "Spanish mid-century" —Ángel González, María Beneyto and Carmen Martín Gaité— whose centenary of birth is commemorated this year. In their productions it is possible to observe different modulation around spaces and the relationship of the poetic subject with the diverse territories that it inhabits and poetizes. From the "urban landscapes" of the Asturian, which determine a matrix of urban poetry that runs through his poetry collections in a historicist key, both as a testimonial and ironic one; passing through the suffocating interior and provincial worlds that clearly mark the initial poems of Martín Gaité and end up in the New York city as a site of identity searches; to the vein of urban poetry that renews in Beneyto's work the plural facets of the subject that determined her early work, and turns towards the city, its actors and spaces most relegated in the social line of her production. Movements and displacements that concern both his and her poetic sayings and the place of the author and the female authors in the sociological map, determining their figures as writers in the literary field and, in the case of Beneyto and Martín Gaité, their place as women and as poets in the complex post-war cultural field.

keywords: Spain, poetry, "mid-century", city, urban poetry

0. Introducción

En 1990, el crítico Dionisio Cañas publica en la revista *Ínsula* su artículo "La poesía de la ciudad en Jaime Gil de Biedma". En él, en una conocida definición, caracteriza la que denomina "poesía de la ciudad" como "aquella que se fundamenta *sobre las relaciones entre un sujeto poético y un objeto: el ámbito urbano y sus habitantes*". Dichas relaciones van desde el rechazo más absoluto de aquel ámbito a su aceptación complacida (Cañas 1990: 47. *Cursiva nuestra*). La condición definitoria para este tipo de poesía es clara: que "quede expresado el diálogo, o su negación, entre ciudad y objeto poético" (1990: 47). En el mismo sentido, destacando el diálogo y las relaciones entre sujeto y espacio, más recientemente Bertrand Westphal, en su estudio sobre los espacios, *Geocritique* (2007), reflexiona que "we always return to literature and the mimetic arts in our explorations because, somewhere between reality and fiction, the one and the others know how to bring out the hidden potentialities of space-time without reducing them to stasis" (2011: 73). De acuerdo con el francés, el espacio cambia, fluctúa de modo constante desde la perspectiva subjetiva y de la relación que mantiene el individuo con el lugar en un tiempo concreto (2011: 73).

En referencia a los vínculos entre la literatura y el espacio urbano en la poesía contemporánea, el nuevo discurso sobre la ciudad surge, como es sabido, de la mirada fundamental de Charles Baudelaire y de Eugenio Sué sobre un "París

todavía aletargado en una urbanística medieval pero que ya estaba admitiendo nuevos elementos cuya forma se proyectaba hacia otros tiempos” (Jitrik 1994: 7). Esta renovada visión de la ciudad, especialmente de la mano del poeta simbolista —que tanto influiría en el citado Gil de Biedma— dará paso a un nuevo sujeto “cronista” de un escenario urbano hasta entonces desconocido u oculto, que tiene que ver en esencia con la nocturnidad, la marginalidad y los bordes suburbiales. Entre la seducción y la expulsión, este sujeto se emplaza en el lugar simultáneo del extrañamiento y la fascinación, transeúnte solitario entre las multitudes sumergidas en el anonimato, teñidas por el vértigo y la velocidad. En el mapa de la poesía española, ya tempranamente Federico García Lorca posaba su mirada perpleja sobre la metrópolis en *Poeta en Nueva York* (1929-1930), dando cuenta del anonimato automatizado, signado por la muerte y lo negativo de los habitantes de la urbe industrializada. Junto con otras voces de la vanguardia que vuelcan también sus miradas sobre los nuevos iconos de la ciudad moderna, sus ritos y espacios. Recordemos por ejemplo el “Paisaje urbano” de Concha Méndez, en 1926:

Un cielo, barnizado de cemento, sostiene
entre sus anchos dedos escasas luminarias.
[...]
Los vastos rascacielos emanan claridades
de ruedas Catalina y luces de Bengala,
que saltan a la calle gozosas de perderse
entre el rumor continuo de todas las pisadas.
(Merlo 2010: 145).

Podemos trazar hasta mediados de siglo XX en la poesía española un camino proseguido por otros nombres que iluminan los espacios urbanos, y especialmente la Madrid bélica y posbélica. Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Rosa Chacel, por ejemplo, o Lucía Sánchez Saornil en los treinta, en plena guerra civil, con su romance “Madrid, Madrid, mi Madrid”. Dámaso Alonso y su “Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres” en su fundamental *Hijos de la ira*, en el año 1944; Blas de Otero, Jaime Gil de Biedma, o Ángel González, María Beneyto y Aurora de Albornoz, entre algunas voces representativas de la poesía testimonial de los años 40 y 50. En esas poéticas, la ciudad irrumpirá como cifra de los horrores bélicos, por un lado, tanto como en referencia al historicismo en que se estaciona primariamente, sin concesiones, la mirada crítico-social.

Ahora bien, en estas páginas, interesa detenernos en los vínculos entre sujeto y ciudad en tres voces representativas de la denominada poesía del “medio siglo”;

poéticas singulares y con diferencias entre sí, que permiten advertir modulaciones diversas en torno del tratamiento de los espacios –y puntualmente de los espacios urbanos– en estas obras que comienzan en la posguerra y continúan durante décadas. Así, Ángel González (Oviedo, Asturias, 1925-2008), María Beneyto (Valencia 1925- 2011) y Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925-2000) presentan en su escritura, tanto como en sus figuraciones como poetas en el mapa cultural y literario español, recorridos originales en torno del espacio, la ciudad y sus habitantes. Como veremos, en los dos primeros se reconoce de modo más nítido, en especial en la veta testimonial y comprometida de su escritura (recordemos que ambos integran por ejemplo la nómina de la *Antología de Poesía social* de Leopoldo de Luis), un eje ineludible de poesía urbana que se explicita en sus páginas a través de topónimos, personajes y elementos claros del vivir ciudadano y contemporáneo que salpican como realemas (Villanueva 2004: 159) las páginas poéticas, tiñendo el mapa literario con referencias historicistas. En el caso particular de Martín Gaité, en cambio, como es sabido, esta autora se ha destacado más como narradora, cuentista e incluso ensayista del medio siglo que como poeta. La brevedad y la aparición tardía de su poesía, por ejemplo, han hecho que no apareciera en Antologías ni panoramas críticos de la época; y, más allá de esto, en su obra se observan temáticas y perspectivas singulares que la alejan de las corrientes más comprometidas de la época y que, en cambio, en diálogo y “consistencia compacta” (Jurado Morales 2018: 40) con el resto de los géneros que practica, habilitan observar en ella el que denominamos “universo de la mujer” como uno de los motores primarios de su escritura. Lo femenino, el lugar de la mujer en la sociedad, los espacios interiores y exteriores en relación con las mujeres, son cuestiones que incumben a nuestros intereses y que determinan una flexión original, como veremos, en torno de los espacios y sus lazos con la subjetividad.

1. *Oviedo, Madrid, Alburquerque*: trayectoria geográfica en clave poética en Ángel González

La conexión entre poesía y ciudad representa uno de los ejes más importantes en la obra de Ángel González. La matriz de poesía urbana que atraviesa su trayectoria poética constituye una línea ineludible en esta voz del medio siglo, que tanto recoge y consolida una temática vigente en otros poetas de la posguerra como, en proyección futura, se erige como una de las fuentes primordiales –junto con el catalán Gil de Biedma– para los planteos posteriores de sus herederos de las

últimas décadas, liderados por Luis García Montero, que en una de sus vertientes centrales entrelazan subjetividad y ciudad y otorgan un protagonismo inusitado a la experiencia urbana. Como ha sido estudiado extensamente por la crítica, *Tratado de urbanismo* (1967) representa en la poesía de González –el título es evidente– la cima de esta tendencia, que asoma también en otros poemas tanto posteriores como anteriores a este libro de 1967. El “paisaje urbano” (Scarano 2002) en González permite evocar por un lado la ciudad innominada que llega desde el recuerdo, la ciudad bélica; esta se halla difuminada por la memoria infantil y tensada entre la perspectiva del recuerdo y la ideologización adulta, en los tres poemas de “Ciudad cero”, de los que citamos solo unos pocos versos del poema denominado, de manera homónima, “Ciudad cero”:

Pero como tal niño,
 la guerra, para mí, era tan sólo:
 suspensión de clases escolares,
 Isabelita en bragas en el sótano,
 cementerios de coches, pisos
 abandonados, hambre indefinible,
 [...]
 Todo pasó, todo es borroso ahora, todo
 menos eso que apenas percibía
 en aquel tiempo
 [...]
 este miedo difuso,
 esta ira repentina,
 estas imprevisibles
 y verdaderas ganas de llorar.
 (2010: 249-50)

Pero también, en otra de sus aristas más sugerentes, se distingue con claridad en el libro el vértigo de la ciudad moderna, donde las singularidades se diluyen en la rutina y la velocidad de esta ciudad cosmopolita, homogeneizadora y anuladora. A través de una mordaz mirada enunciativa, que se observa sobre todo en los poemas de la sección “Ciudad uno”, se desvelan múltiples prácticas y costumbres burguesas, poses, modas y gestos propios de la sociedad de consumo: frivolidades, hipocresías y actitudes denostadas por un “desmitificador burlesco” (Scarano 2002: 29), en poemas como “Inventario de lugares propicios al amor”, “Zona residencial”, “Centro comercial”, y la mayor parte de los textos compendiados en esta parte que revelan desde la lupa del sujeto las miserias, los dobleces, los “falsos

ídolos” de la burguesía y el consumismo, como el “único zapato inconcebible:/ abrumador ejemplo de belleza,/ catedral entrevista sin distancia” (225), en el último de los poemas citados, uno de los irónicos “indiferentes, ciegos símbolos/ de la felicidad” (226).

Sin embargo, la onomástica y la inclusión de nombres propios en la escena gonzaliana nos reenvían hacia nuevas cuestiones, que tienen que ver con el ingreso de topónimos –escasos pero ineludibles– a lo largo de su obra. En el Monográfico de *Litoral* dedicado a Ángel González, del año 2002, el poeta García Montero culmina su “Conversación con Ángel González” con un pedido elocuente: “Me atrevo a pedirte que resumas tu vida en tres greguerías sobre tres ciudades: Oviedo, Madrid y Alburquerque” (27). Estas tres ciudades, que cimientan la vida y la biografía del poeta asturiano, son también los *locus* privilegiados en su escenario lírico, determinando no sólo el lugar de una experiencia eminentemente urbana, sino también distintas temporalidades de la enunciación. Frente a la interrogación del granadino, el poeta da cuenta del enlace de lo íntimo y privado con lo histórico, entrecruzados en estos topónimos que, como veremos, excederán la reflexión ensayística para atravesar también su decir poético: “Oviedo ya no es para mí la ciudad real, sino el escenario de un sueño recurrente. Madrid es el lugar de cita con mis amigos. Y Alburquerque el punto de encuentro con mí mismo” (2002: 27).

Una de las notas más retomadas por la crítica y resaltadas como características singulares de las poéticas temporalistas y comprometidas de la posguerra española es indudablemente su esencial historicismo; esa apuesta testimonial que, naturalmente, encuentra en el contexto inmediato –espacial y temporal– el terreno propicio para la búsqueda del *reconocimiento* con el lector. En González este escenario lo representa la capital española, “Madrid”. Ya en *Áspero mundo*, su primer libro de 1956, dicho topónimo irrumpe en las primeras páginas, acompañando desde la geografía la atmósfera autoficcional/autobiográfica (Leuci 2018) que, desde la onomástica en este caso, abría el poemario con la inaugural mención del nombre de autor en el texto “Para que yo me llame Ángel González”. Este nombre de ciudad será el *topos* representativo del tan proclamado *hic et nunc* en la trayectoria gonzaliana, especialmente, a partir de su primera aparición en el poema cuyas líneas iniciales sentencian: “Aquí, Madrid, mil novecientos / cincuenta y cuatro: un hombre solo” (2010: 16).

En un lugar (Madrid) y en un tiempo (1954) determinados, el impersonal “hombre solo” representa una época, un presente plural que excede al “Ángel González” del primer poema que, “entre tranvías y reflejos”, no es más que un hombre, cualquier hombre. De esta manera, Madrid compendia una triple tem-

poralidad que converge en el cuadro poético: el tiempo metafísico y existencial del hastío y la soledad, el tiempo histórico (1954) y la reflexión sobre este tiempo en su transcurso implacable (domingo, febrero, abril...). Esta parada inicial del itinerario urbano da cuenta pues del primer *punctum* de esta topografía que recorre la poesía del ovetense, traduciendo en el decir poético el periplo vital, que encuentra en la capital española uno de los lugares privilegiados en su biografía autoral y en su consolidación como poeta.¹

Posteriormente, esta ciudad será incorporada nuevamente en un poema tardío, “Dato biográfico”, incluido en la sección “Poesías sin sentido” de *Muestra, conocida y aumentada...* (1977). Aquí, “Madrid” será ahora el teatro eventual de un nuevo rostro del sujeto, paródico, irónico, que asoma entre estos nuevos textos, los más descaradamente irreverentes y lúdicos de su producción. A partir del título, el poema juega con las categorías gramaticales en la dicción poética, pues si el paratexto anunciaba el relato de un “biógrafo”, el texto en cambio se enuncia en primera persona: “Cuando estoy en Madrid / las cucarachas de mi casa protestan porque leo por las noches” (2010: 331). Se desarrolla un cuadro que tiende a la desacralización, el humor y el absurdo a partir, en especial, del ingreso de otros “personajes” que tiñen la escena con matices claramente paródicos: las cucarachas.

Ahora bien, si Madrid representa el presente, “Capital de provincia”, de *Áspero mundo*, se halla esfumado por la visión nostálgica de la ciudad natal: “ciudad de sucias tejas soleadas: / casi eres realidad, apenas nido” (43). La oblicua referencia geográfica paratextual parece evocar y construir una Oviedo de la infancia, evanescente, “humo desprendido”, “rumor”, de “destino semiderruido”. El poeta “conversaba” en las líneas citadas antes con García Montero, y decía en breve greguería que “Oviedo ya no es para mí la ciudad real, sino el escenario de un sueño recurrente”. De este modo, la presentación esfumada, más insinuada que acabada de la ciudad natal en su configuración poética, dialoga claramente con esta mirada metatextual. El espacio mítico de la infancia es rememorado no en sus perfiles “reales” –acudiendo a la imagen propuesta por González–, sino más bien desde un carácter onírico o de apacible irrealidad, como el lugar de la añoranza, símbolo del tiempo pasado.

1 Como ha señalado el autor en múltiples entrevistas, en Madrid comienza su carrera de poeta: allí, además de ejercer el periodismo y aprobar una oposición en la Administración Pública, empieza a vincularse con el mundo literario, asiste a tertulias y se conecta con Carlos Bousoño (su vecino de la infancia), quien lo alienta a seguir escribiendo y a publicar sus poemas y por quien entra en contacto con Vicente Aleixandre. Este último es uno de los que lo ayudan a organizar su primer poemario, *Áspero mundo*, por el que obtiene el accésit del premio Adonais, una colección de enorme prestigio en la época.

Posteriormente, en la breve sección “American landscapes” de *Prosemas o menos* (1985), Albuquerque –otro de los espacios determinantes en la experiencia vital más tardía del autor– irrumpe en la poesía a través de poemas que se construyen a manera de postales, estampas pintorescas de un sujeto que observa escenarios naturales estadounidenses y busca capturar a través de las palabras los colores y los tonos que imprimen en el paisaje las estaciones del año. De este modo, en los trazos ulteriores de su escritura, este topónimo revela un renovado presente enunciativo, síntesis de un nuevo emplazamiento geográfico, tanto como biográfico y poético: el de la extranjería. Este nuevo foco de enunciación había sido ensayado ya en el apartado “Notas de un viajero”, de *Muestra, corregida y aumentada...*, en donde la topografía estadounidense era incorporada en las páginas a través de nombres puntuales (“Texas”, “Acoma”, “Chiloé”) desde la visión foránea del visitante eventual o del viajero fortuito.

Esta nueva toponimia se anuda entonces a una experiencia que es más sensorial y natural que urbana, delineando descripciones que, como marca recurrente, enhebran tiempo y espacio en la descripción contemplativa del sujeto. El ya citado título de la sección –“American landscapes”– nos advierte de este carácter liminar de quien observa un paisaje *otro*, ajeno, en este caso cifrado en la utilización de la lengua foránea. Así, este sujeto itinerante captura, como decíamos, “flashes”, visiones casi pictóricas que, en reiteradas ocasiones, se vinculan con ese tiempo cosmológico que lo asedia desde sus primeros libros. “Crepúsculo, Albuquerque, estío”, “Crepúsculo, Albuquerque, otoño”, “Crepúsculo, Albuquerque, invierno” son los tres primeros textos del apartado. Estos parecen dibujar un paisaje que es tanto exterior como interior, en referencia a un marcado tono meditativo, en la contemplación absorta y fascinada de esa naturaleza *otra*: “No fue un sueño, / lo vi: la nieve ardía” (2010: 363).

Si Oviedo, aún sin nombre propio –o quizás por esta ausencia– funcionaba como el espacio mítico y nostálgico del origen, y, luego, Madrid concretaba en la escena lírica el “aquí” y el “ahora”, la experiencia más netamente urbana en el vértigo metafísico e histórico de este poeta, Albuquerque (y, junto con este, todos los topónimos constelados en torno a la geografía norteamericana) funciona en consonancia con la configuración poética del rostro identitario de los últimos libros. Tres temporalidades hallan su equivalente también en una triple espacialidad que se conjuga a través de esta topografía que se esparce en la obra: el emplazamiento realista e historicista de los primeros libros, el espacio mítico-metafísico de la ciudad natal, y el espacio natural, por último, correlato de las cavilaciones y meditaciones de un paisaje interior. La ciudad, por tanto, como dice Octavio Paz,

no será mero “horizonte o espectáculo”, sino más bien “la ciudad vivida, o, más bien, convivida” (1983: 87): no escenario, sino experiencia.

2. Mujer y ciudad: espacio público y nuevos estereotipos en la poesía de la posguerra

Señalábamos antes el decisivo historicismo que halla en la ciudad, en el contexto de las poéticas realistas, en especial de los años 50, el espacio idóneo para trasladar la experiencia social y el contexto histórico-político de esos sujetos tendientes al reconocimiento y la transividad de su palabra *engagée*. De esta manera, revirtiendo tópicos antiguos –“alabanza de aldea, menosprecio de corte”– los poetas posbélicos/as proponen una apuesta fuerte en el contexto discursivo de la posguerra, en primer término, al objetar la tendencia evasiva de escritores cercanos al régimen, congregados por ejemplo en torno a la revista *Garcilaso*. Frente al subterfugio ruralista y clasicista, González, Gloria Fuertes, Jaime Gil de Biedma y otros poetas de la época localizan su perspectiva lírica en la actualidad histórica.

Pero además de su apuesta acorde a las poéticas temporalistas, la ciudad y sus espacios aparecen en la escritura de una poeta como María Beneyto –y de otras mujeres escritoras coetáneas– como zonas contestatarias en referencia a los roles femeninos prefijados para las mujeres en la posguerra. La propia labor literaria representa una doble anomalía –como ha dicho María Payeras (2009)–, al tratarse de una mujer que, además, es escritora, al ser la capacidad intelectual uno de los rasgos que el estado franquista niega al género (2009: 242). La vertiente urbana y la figuración identitaria que se construye en la poesía de la autora renueva de modo heterodoxo pues las limitaciones impuestas desde órdenes culturales y ancestrales. Espacio público, ciudad, libertad, serán los eslabones sobre los que se articula la subjetividad poética.

Uno de los temas recurrentes de las mujeres poetas que escriben en dicho periodo es el denominado “reflejo de la frustración”, en diálogo con una “asfixiante domesticidad” (Payeras 2009: 257-263). Recordemos que uno de los estereotipos dominantes para la mujer posbélica lo configura el del “ángel del hogar”, cristalizado en el mapa peninsular por Ma. del Pilar Sinués en el siglo XIX, tanto en su libro *El ángel del hogar* como en su revista homónima. Este estereotipo es el que cifra la identidad de las mujeres posbélicas en torno a la maternidad, el matrimonio, la sumisión y la domesticidad. Una imagen retomada por Pilar Primo de Rivera en la Sección Femenina de la Falange, con una ideología que remitía

entonces al siglo XIX, pero hallaba sus raíces en modelos anteriores, como el de *La perfecta casada*, de Fray Luis en el siglo de oro, por ejemplo. El franquismo promueve una biopolítica orientada a exaltar los papeles domésticos y maternos de las mujeres. La propia Pilar Primo de Rivera indica en un Consejo de la SFF de 1939 que “las mujeres no solemos tener, y gracias a Dios, esa seguridad absoluta en nosotras mismas, que en sí mismos tienen los hombres, ya que hemos nacido para estar sometidas a una voluntad superior” (citado en Molinero 1998: 109). Se labran representaciones en torno de las mujeres que definen un ideario que, como ha estudiado por ejemplo Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la posguerra española*, en 1987, estipulan modelos de conducta femeninos, en afinidad con lo que Teresa de Lauretis (1989) denomina “tecnologías del género”.²

Esta cuestión que cala hondo en la posguerra posee una extensa trayectoria, constituyéndose como una temática que remite a miradas previas, que insisten sobre las rejas materiales y metafóricas que han encerrado tradicionalmente a las mujeres. Aquí, a la luz de lo anterior, nos detendremos en la obra de escritoras que, rehuendo los mandatos previstos para el género, eligen el afuera, la sociabilidad, la ciudad y sus personajes para reivindicar voces de mujer contestatarias de los roles y estereotipos de larga data en los relatos sociales y culturales del patriarcado, profundizados en el marco androcéntrico de la dictadura franquista. En este sentido, por ejemplo, muchos de los sitios e imágenes mitificados desde la retórica oficial en torno del orbe femenino —la casa y los espacios interiores, la domesticidad y exaltación de la maternidad y el matrimonio, entre otras— son poetizados en la poesía de María Beneyto, y también en una escritora como Carmen Martín Gaité, en el afán de exhibir a trasluz y problematizar visiones tradicionales y naturalizadas.

La salmantina señala en su ensayo *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, de 1987, que en toda la literatura clásica española aparece con frecuencia un adjetivo —hoy en desuso prácticamente— llamativo por ser usado solo en femenino: “ventanera”, utilizado siempre con una carga de censura, en alusión a una supuesta “liviandad” (1987a: 34), ilustrada por la autora con ejemplos auriseculares, de Fray Antonio de Guevara, Pedro de Luxán, Fray Luis o Mateo Alemán: “Guardaos de ser vana, liviana, ventanera, habladora y choca-

2 Es interesante tener en cuenta este sugerente concepto propuesto por Teresa de Lauretis —que dialoga con las “tecnologías del yo” de Michel Foucault— para pensar de qué manera intervienen determinados discursos, como la prensa y el cine en la configuración social del género; las “tecnologías del género” permiten entonces pensar la relación entre la identidad de género y el sujeto, en diálogo con los discursos y prácticas que circulan en la sociedad, así como también los posibles desvíos que estas construcciones pueden presentar y vehicular.

rrera” (34). Esta visión negativa de las “mujeres ventaneras” conlleva como puede suponerse, como su reverso complementario, la exaltación del encierro, como sentencia de manera tajante Fray Luis de León: “como los hombres son para lo público, así las mujeres para el encerramiento, y como es de los hombres el hablar y el salir a la luz, así de ellas el encerrarse y el encubrirse” (1987a: 34). La ventana significaba un elemento tan ineludible como peligroso de transgresión para esos “carceleros suspicaces” que no advertían que era el alma de las mujeres la que tenía “sed de ventana” (Martín Gaité 1987a: 35). Indica la autora que no se ha indagado lo suficiente en torno de la significación y la importancia que la ventana tuvo entonces y ha tenido siempre para la mujer encerrada en espacios interiores, confinada a la domesticidad y condenada a la rutina, como bisagra hacia el exterior, en su zona de entredós: “la ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única brecha por donde puede echar a volar los ojos” (1987a: 36). Por fuera de los recintos interiores y su consecuente opresión y pasividad, el espacio urbano, sus esquinas y personajes configurarán pues las cartografías poéticas de las autoras elegidas, en especial, de la valenciana.

3. Poemas de la ciudad en María Beneyto

El poemario que es clave para el tema que nos atañe es el denominado, de manera evidente, *Poemas de la ciudad*, publicado en 1956. No obstante, aparecen en esta autora también algunas remisiones explícitas a la ciudad posbélica evocada en diálogo con los años de niñez. Este lazo puede verse, por ejemplo, en el sugerente poema inédito incluido por Angelina Gatell en su antología *Mujer que soy*. En este texto, titulado “Nuestra casa en Madrid”, la experiencia privada y la memoria infantil –en consonancia con los textos de Ángel González de “Ciudad cero” ya aludidos– son relatados con el disparador de una anécdota mínima: el abandono de la ciudad y de una mascota, un gato, por la llegada de la guerra. La muerte y las ruinas serán el final previsible para este vínculo; metáfora y espejo de las consecuencias de la guerra en su casa, en su ciudad, en sus afectos, como se lee en la estrofa final de su poema:

Algún año después, alguien de casa
-un hermano quizás que volvería
de un permiso hacia el frente-

vio la casa: ladrillos y paredes
 amontonados, muebles rotos, ratas,
 y, sobre un montononcillo
 de ropas infantiles,
 el esqueleto de Bis-Bis, mi gato,
 sobre mi ropa vieja putrefacta.

(Beneyto citada en Gatell 2003: 2006)

Más allá de este ejemplo puntual recogido por Gatell, el libro que se emplaza concretamente en los años de la guerra, recordando su intimidad familiar y sus días como niña y adolescente será *Vida anterior*, publicado en Caracas, en 1962. Como indica Julio Manegat en el Prólogo a *Poesía (1947-1964)*, en este libro –en una tendencia preanunciada en los últimos poemas de *Tierra viva*, su libro anterior (1976: 29)–, “el mundo de la infancia propia, el mundo de la infancia ajena, nos rodea con una esbelta pureza lírica” (1976: 30); mundo evocado en textos como “Hoy he visto”, del que citamos unos pocos versos: “Dulce mundo perdido / que no pude salvar, al que no he dado curso / en transferencia de ternura y llanto / aquí, en la sangre mía” (Beneyto 1976: 160).

La memoria infantil será la imagen desidealizada y cruda de una época signada por el hambre, la muerte, el desasosiego: estampas iniciales poetizadas en el libro sin velos míticos ni matices edulcorados, como trasluce, ya desde el título, el poema “Duro tiempo”:

Nuestra niñez no ha sido protegida
 por canciones de nácar,
 por símbolos de azúcar inefable
 o guirnaldas de estaño.
 Nuestra infancia sabe a hierba amarga,
 a guerra fratricida,
 sin fábulas azules ni leyendas.

(Beneyto 1976: 179)

El vínculo sujeto/ciudad o mujer-poeta/ciudad –subrayando en el binomio el posicionamiento genérico de la subjetividad, emplazada de modo explícito en su autorrepresentación femenina a lo largo de su obra– cobra un protagonismo rotundo en *Poemas de la ciudad*, publicado en Barcelona, por Joaquín Horta, en la colección “Fe de vida” dirigida por J. M. Castellet, quien incluye un prólogo de su autoría. Se aclara en el libro que el poemario poseía antes un título diferente,

con el que ganó en 1953 un accésit del premio Boscán, “*Aquí*”: una elocuente denominación en la línea que nos atañe; un deíctico inequívoco en el enclave ineludible para el imperativo tanto estético como ético de su vertiente testimonial de poesía. Recordemos que, en su labor como antólogo, Castellet había elegido a Beneyto –junto a Gloria Fuertes y Ángela Figuera Aymerich– como las únicas mujeres poetas en su antología *Veinte Años de Poesía Española* (1960).³ La misma nómina que elige Leopoldo de Luis para su célebre *Antología de Poesía social*, a la que añade el nombre de Ma. Elvira Lacaci.⁴

En el mencionado Prólogo, destaca Castellet el lugar de la valenciana en el mapa intelectual de la época que –dice– “ha abandonado el alambicado mundo interior del poeta, para centrar su atención en la circunstancia externa” (1956: 10): una circunstancia vivida desde la experiencia personal, pero con un sentido comunitario (1956: 10). Es interesante notar la alusión a un concepto clave en la época –que deriva hacia un debate de larga data y con clara vigencia en nuestros días– como el de “poetisa”, recuperando el viejo prejuicio que vincula peyorativamente esa noción con una figuración cursi, edulcorada, de la poesía de mujeres: “su aportación es especialmente valiosa por tratarse de una mujer, de una poetisa, denominación bajo la cual se amparan muy frecuentemente, en frenética defensa, los últimos reductos de la poesía sentimental, ñoña y cursi” (Castellet 1956: 5). De este modo, el prologuista rescata a la autora como “un compañero de luchas y reivindicaciones”, antes que “pasiva y sensitiva poetisa” (Castellet 11).⁵

Con este libro proyecta la autora una senda novedosa, entre el realismo y el lirismo, “con una visión cinematográfica” que permite una fusión descriptiva, realista y altamente poética (Manegat 1976: 25), en el cruce entre la ternura y la “dureza de la denuncia, el grito, la rebeldía” (1976: 24). A partir de estos textos se observa el anclaje en la realidad circundante, el tono de denuncia y la poetización de temas entre los que sobresalen los personajes anónimos, las muchedumbres,

3 Se recomienda la lúcida lectura que realiza Raquel Fernández Menéndez en torno de la labor y el posicionamiento de Castellet como antólogo y el lugar que otorga a las poetas en su antología (ver Fernández Menéndez 2021).

4 El estudio de la poesía de Lacaci –un nombre próximo a nuestra autora, en su veta de poeta social– es abordado en relación con la presencia de topónimos en un trabajo reciente de Ma. Isabel López Martínez, de 2023, publicado en el número 38 de *Anales de Literatura española* (Univ. de Alicante), denominado “Toponimia e imaginario poético en la lírica de Elvira Lacaci”.

5 Se recomienda, entre otros, el trabajo de Balcells (2009) quien estudia la utilización del vocablo poetisa y sus diversas connotaciones en épocas y autoras diversas de la literatura española. También, más recientemente, Tamara Kamenszain da cuenta de la vigencia del debate en su trabajo “Las nuevas poetisas del siglo XXI”, incluido en la *Historia feminista de la literatura argentina*, de 2020.

los realquilados, los albañiles, las mujeres presas; una visión en la que prevalece lo humano, en la que la ciudad y sus actores son el mapa por el que transita la voz poética.

“Ciudad”, “Oda al hombre de la ciudad”, “Elegía urbana”, “Alguien desde el asfalto”, “Soneto a una calle que nace”, “El tranvía” construyen ya desde sus títulos el mapa urbano donde se localizan las fábricas, las sirenas, los residuos, los neumáticos... símbolos y sinécdoques de la ciudad moderna. En ella, la mirada focaliza a personajes usualmente ocultos, como los albañiles, en el original poema “Nuestra Señora de los albañiles”, que recoge presencias frecuentemente relegadas del espectro tanto social como poético:

No te saben ahí. No te conocen.
 (Quizás te están oyendo sin notarlo.)
 Ellos juntan ladrillo, hambre, sexo.
 Son hombres nada más. Tienen la vida
 Rodeada de fiebres y problemas.
 Edifican eterno rascacielos.

Virgen, arriba, toda nube, ¿miras?
 [...]
 Y luego ya es la hora. Y comen lentos,
 algo de sol y de acera en sus comidas
 más bien escasas. Beben vino tinto,
 y siguen ignorando, y no comprenden,
 y cantan sus canciones, las obscenas,
 y ponen voces a su rabia antigua.

Señora viva en el trastiempo, ¿oyes?
 (Beneyto 1976: 99).

En el mismo sentido la lupa poética alumbró en el libro a “los realquilados”, en el poema homónimo que recorta las penurias de esos seres de “carne ambulante”: “Llegan, están, se marchan. Carne ambulante, rueda / y otros vienen detrás con sombras, vidas, hatos / tan viejos como el mundo.” (Beneyto 1976: 114-115).

El sujeto poético se inserta en sus páginas como parte de este mundo que describe y del que participa: “isla de carne, / en la ciudad / me muevo. / Y voy de mí a la vida” (1976). Entre el yo y los otros, entre la intimidad y la colectividad, la poeta va del yo a la vida. Ubicada en medio de los rostros anónimos de la ciudad, acompañando a los desvelados, los insomnes, la poeta se sumerge en ese mundo

como “alguien desde el asfalto” que –en afinidad con Gloria Fuertes en su *Poeta de guardia*– se propone como quien vela y comparte penas y sufrimientos:

Yo velaré esta noche, soldado. Hoy es mi guardia.
 Puedes dormir tu vino. Yo cuidaré tus culpas.
 Podéis marcharos todos dejándome las cargas.
 [...]

 Alguien desde el asfalto nada más. Un silencio,
 Una respiración compañera que existe.
 Una duda que habla, un paso contenido.
 Alguien que, con vosotros, sufre también,
 y vela.
 (1976: 122).

4. Espacio exterior y subjetividad en el mundo poético de Martín Gaité

La poesía de Carmen Martín Gaité representa probablemente la cara menos conocida y explorada de su polifacética obra. Fue publicada recién en 1976, por pedido de su amigo Jesús Munárriz que acababa de inaugurar la colección Hiperión de poesía, pero en realidad constituye en la trayectoria de la autora una actividad antigua, que comenzó en la temprana posguerra, en los años 40 y 50 y prosiguió –de modo esporádico pero constante, situación que dio origen a su título, *A rachas*– a través de décadas posteriores. Su obra poética –que presenta, como veremos, un talante y tono sumamente personal– se asocia a través de lazos múltiples con las cavilaciones desplegadas en sus ensayos, algunas de cuales interesan de modo particular a estas páginas y hemos citado arriba, en torno de la ventana y su lugar en vínculo con la literatura y la mujer. Entre las escasas voces críticas que se han enfocado en su producción lírica son destacables estudios como los de José Jurado Morales, José Teruel, Iñaki Torre Fica o la argentina Cristina Piña quien, tempranamente, en 1990, se refirió a la poesía de Gaité en unas Jornadas en homenaje. En esa ocasión, señalaba con lucidez algunos caminos de lectura, “vectores de sentido” que perdurarían como sendas productivas para miradas posteriores: el “conflicto con los espacios interiores y el deseo de salir por la ventana”, el “descubrimiento en soledad del yo profundo”, “el paso del tiempo”, “la pugna con la escritura” y “la exploración del ser femenino” (51-52).

Estas serán algunas de las líneas que recorrerán las diversas etapas y secciones de su obra, dividida por razones cronológicas en “Poemas de primera juventud”,

“Poemas posteriores (primera entrega)”, “Poemas posteriores (segunda entrega)” y “Después de todo”, última sección agregada en la edición de 1993.⁶ Como ha señalado, entre otros, Torre Fica en su interesante artículo de 2001, la idea de “ventana” en relación con la perspectiva femenina y con la domesticidad asfixiante es un eje que atraviesa los versos de Gaité y se erige como una noción clave en su autofiguración como mujer y como poeta. Los poemas de juventud fueron escritos hasta 1960 aproximadamente y corresponden –como ha dicho la autora en algunas entrevistas– a los deseos y anhelos marcados por la insatisfacción y disconformidad de una chica oprimida por la cotidianidad de la vida de provincia. Aquí, encontramos alusiones reiteradas a la búsqueda de libertad a través de elementos que apuntan a la liberación y la exterioridad, como vías de escape enunciadas bajo la forma de la ventana y también de los sueños. En poemas como “Por el mundo adelante” o “Convalecencia”, por ejemplo, se distingue claramente la oposición entre un interior sofocante y un mundo exterior que atrae y encanta hacia lo desconocido. En el primero, luego de un comienzo que apunta al agobio de lo predecible –“me atrapa como un pulpo / el color ya sabido de las cosas” (Martín Gaité, 1993: 25)–, la última estrofa exhibe una voz que conjuga a un tiempo deseo y esperanza:

Abrid ya las ventanas.
 Adentro las ventiscas
 y el aire se renueve.
 Quiero huir de los ámbitos
 calientes y tapiados,
 salir sin compañía
 por el mundo adelante.
 (1993: 25)

En “Convalecencia” se oponen nuevamente el encierro y el interior –obligado esta vez por la fiebre y la enfermedad– y el exterior, presentado en su potencialidad, primero a través del “contrapunto lánguido” de “un bullicio de niños / que salen de la escuela” (1993: 48), y luego a partir del balcón: un elemento frecuentemente aludido –junto a las cortinas o los visillos– como las brechas hacia el afuera. Incluso, se torna explícita en este poema la idea de prisión en referencia a la madre,

6 Recientemente, José Teruel ha realizado una nueva edición de la poesía de Martín Gaité, publicada en 2023 en editorial La bella Varsovia, con el título *A rachas. Poesía reunida*. En ella, luego de las mencionadas secciones, se añaden asimismo nuevos apéndices titulados “Poemas en palabras” y “Poemas en imágenes”.

la “dulce carcelera”:

No cierres el balcón
 [...]

no corras todavía la cortina.

Deja abierta, mi dulce carcelera,

la ranura del sueño.

(1993: 48-49)

Sobre el final, el agobio se extiende y parece remitir no solo a la casa/cárcel sino a la monotonía de una ciudad pequeña, trazada en sus hitos y hábitos –en especial religiosos– como contrapartida del “campo ignoto”, cifra esta vez de la libertad: “esquivar en zigzag el campaneo / de toda la ciudad, / abrirse al campo ignoto, sin paredes” (1993: 49-50).

Ahora bien, dentro de la misma sección, “Espiga sin granar” desplaza la metáfora de la ventana por la del espejo como nuevo espacio de apertura, renovación y autoconocimiento. En él, se oponen nuevamente dos esferas pero que tienen que ver con los convencionalismos impuestos desde el exterior, por un lado, y, por otro lado, el verdadero ser femenino; una imagen renovada de una nueva mujer, que se conoce y reconoce en el espejo y en el doblez de la escritura:

Nunca me acerco tanto a ser mujer
 como cuando abandono mis palabras,
 repliego el abanico
 tras el que ensayo risas de Gioconda,
 [...]

Alguien está conmigo a quien no veo,
 que me recoge el alma como un traje arrugado
 y me la va subiendo de los pies a los hombros:
 la mujer que seré.

No alcanzo todavía a mirar cara a cara
 a esa mujer secreta, que apenas si aletea
 cuando deja de oírme trajinar
 y avizora en la gruta del silencio
 inexorables sendas
 que algún día tendré que recorrer.

(1993:41)

Este desplazamiento desde el exterior hacia el propio mundo interior como espacio de libertad y potencialidad, adquiere en poemas posteriores un nuevo matiz, en particular, en “Todo es cuento roto en Nueva York”, incluido en la sección más tardía “Poemas posteriores (segunda entrega)” y dedicado a William Carlos Williams⁷. Aquí el escenario se trueca y ensancha: el espacio exterior responderá al caos, la movilidad y el vértigo de la metrópolis aludida desde la onomástica. Y la visión de la mujer se presenta en ese nuevo *locus* liberador, anónimo, en una búsqueda identitaria a través de diversos modelos, imágenes de *otras mujeres*, espejos que reflejan y distorsionan, se asimilan o se rechazan. Estos se condensarán en rostros múltiples de un abanico de mujeres que deambulan por las calles ciudadinas, y con las que la hablante tropieza en su afán de reconocimiento y autoconocimiento. La “vieja señora con la gorra calada”, la paseante que vaga bajo la lluvia, la “chica de caderas potentes y ojos nublados por la droga” serán visiones perseguidas a través del tamiz de una escritura asociada a la imagen –como nos sugería la mención de Williams–, con alusiones reiteradas a ojos, guiños, retina, etc. y la referencia también a la fotografía y al cine que revelan visiones fragmentarias y a veces falaces:

Todo es un cuento roto en Nueva York
 donde ninguna trama se ha de tener por cierta
 [...]

 Pero si continuáis con vuestro empeño
 de perseguirle el rastro a un espejismo
 [...]

 yo puedo revelaros una pista.
 (1993: 91)

La ventana, que luego era espejo, se transforma en cuadro, como metáfora del lugar del encuentro con el propio rostro:

¿Por qué no entrar un rato en el Museo Whitney?
 cansada de rodar,
 de soñar apariencias
 [...]

 esa mujer perdida por Manhattan

⁷ La mención del poeta estadounidense –autor al que Carmen Martín Gaité lee y traduce al español– reenvía en primer término a la *imagen*, en general, en relación con su poética; y en particular a la pintura, en referencia a su poemario *Pictures from Brueghel and Other Poems* (1962), que establece un diálogo entre la poesía y la pintura que será crucial también en la propuesta de Gaité.

se ha escondido en un cuadro de Edward Hopper,
se ha sentado en la cama de una pensión anónima
y ya no espera nada.
(1993: 92)

La elección de Hopper, el pintor de las ciudades y de los espacios anónimos y los “no lugares”, al decir de Marc Augé, se halla desde luego en consonancia con esa atmósfera vertiginosa que atraviesa el texto desde sus primeros versos. La elección de este cuadro particular, “Una habitación de hotel”, uno de los más representativos del pintor, al que reconocemos por la descripción detallada de los versos siguientes (“sin abrir siquiera la maleta, / acaba de quitarse los zapatos / porque los pies le duelen / y se ha quedado sola entre cuatro paredes” (1993: 92), trasluce una nueva figuración identitaria en este poema tardío, que permite pensar en una renovada imagen “reveladora de la mujer ventanera”, como dice Cristina Piña, la cual está “plenamente instalada en su soledad y abierta al vuelo creador de su mirada” (54). Así, con el cobijo fugaz de esta pensión anónima, la mujer solitaria parece dar lugar a lo incierto, a la posibilidad, a la aventura. No obstante, a su vez, es interesante pensar que, ahora, en esta faceta de lo femenino que se traza en el poema, la pintura –el arte– es otra ventana por la cual asomarse a la vida. Y esa mujer desconocida, deseante y en constante anhelo que buscaba un espejo en el cual mirarse a lo largo del poema, lo encuentra en la imagen del cuadro.

Si bien no puede hablarse en la salmantina de una matriz de poesía urbana, sí se observa en ella, en especial en sus primeros textos poéticos, la búsqueda de los espacios abiertos, de la exterioridad, como símbolos e imágenes de libertad, por fuera de los cánones establecidos; y, ya en textos como el que refiere a la urbe neoyorkina, el mapa ciudadano como espacio vertiginoso de búsquedas y desplazamientos identitarias, entre la soledad del anonimato y las multitudes.

5. Reflexiones finales

En el clásico estudio “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, Mijaíl Bajtín propone llamar “cronotopo” a la “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.” (1989: 237). Este término, que como explica el autor se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido por Einstein, es extrapolado de la teoría de la relatividad para ser trasladado a la teoría de la literatura, casi como una metáfora:

en el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (1989: 237-238).

Hemos visto a lo largo de nuestras páginas cómo tiempo y espacio se entrecruzan e imbrican en los caminos poéticos de los poetas elegidos. Tanto en referencia a los periplos vitales de los escritores —en especial, en los casos de González y Gaité— donde las experiencias biográficas se traducen en emplazamientos y desplazamientos tanto geográficos como, simultáneamente, en la escritura de sus cartografías poéticas. También, en cuanto a esas ciudades y esos ámbitos que son representativos de temporalidades diversas; como ha dicho Néstor García Canclini, en *Imaginario urbano*, en cada ciudad coexisten simultáneamente distintas ciudades, no como una totalidad unificada, sino manteniendo en coexistencia temporalidades y espacios híbridos y heterogéneos (2007: 80). En diálogo con lo anterior, se observan pues en esta hibridez y coexistencia, en el plano escriturario, sitios que remiten por un lado a la ciudad contemporánea —testimonio, denuncia, mostración, crítica histórico-política—, como a la ciudad del pasado, las ciudades evocadas de la infancia. En ese caso, los espacios corresponden a ciudades construidas desde la memoria, en particular, desde los recuerdos de la guerra civil y su atmósfera aciaga, edificando entonces desde la poesía ciudades que son representativas de una época más que de experiencias privadas o singulares.

Finalmente, poniendo el acento en la obra de las mujeres que desarrollan su quehacer intelectual y poético en un marco tan complejo y polémico como el de la dictadura, es posible advertir asimismo diversos estratos en sus respectivas obras donde el espacio da cuenta y refleja asimismo épocas y tiempos diversos. Por un lado, en clave metafórica, el propio espacio y el turno de palabra que estas mujeres reclaman para sí y para su vocación en un escenario marcadamente androcéntrico tanto como antiintelectualista. Luego, los espacios y enclaves poéticos construidos en los textos, que objetan los barrotes y límites vinculados al orbe femenino y sus confines domésticos, para dar cuenta de sujetos que habitan el exterior, la ciudad y sus ámbitos múltiples de modo contestatario y disidente respecto a los roles sociales y estereotipos prefijados moral, histórica y tradicionalmente. En ese sentido, reflexiona con lucidez Elaine Showalter en su clásico estudio “La crítica feminista en el desierto” (1981), que es posible pensar la escritura de mujeres como un discurso a dos voces, donde se reconocen una serie de discursos sociales,

literarios y culturales tanto de los silenciados como de los dominantes (2010: 403). Esta idea, afín a lo que Sandra Gilbert y Susan Gubar denominan “palimpsesto”, permite pensar en una escritura doble, en la que coexisten dos historias, una historia dominante y, por otro lado, una historia silenciada. Como dice Miller, es posible observar siempre “otro texto” en la literatura escrita por mujeres, “más o menos silenciado”, pero “siempre ahí para ser leído” (citada en Showalter 2010: 403). De este modo, la ciudad y el espacio público en la escritura de estas voces del “medio siglo” permiten alumbrar en clave poética —a un siglo de sus nacimientos— estos “otros discursos” y estos otros relatos que espejan sus tiempos de vida y sus tiempos de escritura: las historias de las limitaciones, obstáculos y prejuicios que debieron sortear como sujetos, como poetas y como mujeres habitantes de la literatura y el mundo.

Bibliografía citada

- AUGÉ, MARC (1994), *Los no lugares, Espacios del anonimato*, Gedisa.
- BAJTIN, MIJAIL (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BALCELLS, JOSÉ MARÍA (2009), “Del término poetisa: aceptaciones y repulsas”, *Voces del margen: mujer y poesía en España: siglo XX*, León, Univ. de León, Área de Publicaciones: 11-20.
- BENEYTO, MARÍA (1956), *Poemas de la ciudad*, Barcelona, Joaquín Horta editor.
- BENEYTO, MARÍA (1976), *Poesía. 1947-1964*, Barcelona, Plaza&Janés.
- CAÑAS, DIONISIO (1990), “La poesía de la ciudad en Jaime Gil de Biedma”, *Ínsula*, julio-agosto, 523-524: 47-48.
- CASTELLET, JOSÉ MARÍA (1956), “Prólogo” a M. Beneyto, *Poemas de la ciudad*, Barcelona, Horta: 9-12.
- DE LAURETIS, TERESA (1987), *Technologies of Gender. Essays on Theory, film and Fiction*, Londres, Macmillan Press.
- DE LUIS, LEOPOLDO (2000) [1965], *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, edición de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca Nueva.
- FERNÁNDEZ MENÉNDEZ, RAQUEL (2021), “El antólogo como autor y la interpretación de las obras escritas por mujeres: Lecturas firmadas de J. M. Castellet”, *Revista Chilena de Literatura*, 103: 429-454.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (2007), *Imaginario Urbanos*, Buenos Aires, Eudeba.
- GARCÍA MONTERO, LUIS (2002), “Conversación con Ángel González”, *Litoral. Ángel González. Tiempo inseguro*, 233, ed. Susana Rivera, Málaga, junio: 14-27.

- GATELL, ANGELINA (2006), *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial en los años cincuenta*, Madrid, Bartleby.
- GILBERT, SANDRA M. y Susan Gubar (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ, ÁNGEL (2010), *Palabra sobre palabra* (Obra completa), Barcelona, Seix-Barral.
- JITRIK, NOÉ (1994), “Voces de ciudad”. *SyC*, 4, marzo, Buenos Aires: 7-18.
- JURADO MORALES, JOSÉ (2018), *Carmen Martín Gaité, el juego de la vida y la literatura*, Madrid, Visor.
- KAMENSZAIN, TAMARA (2020), “Las nuevas poetisas del siglo XXI”, *Historia feminista de la literatura argentina*, eds. L. Arnés, N. Domínguez y M. Punte, Villa María, Eduvim: 461-466.
- LEUCI, VERÓNICA (2018), *Poetas in-versos: ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González*, Villa Marí, Eduvim.
- MAINGUENEAU, DOMINIQUE (2015), “Escritor e imagen de autor”, *Tropelías*, 24: 17-30.
- MANEGAT, JULIO (1976), “Prólogo”, M. Beneyto, *Poesía. 1947-1964*, Barcelona, Plaza&Janés: 13-33.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1987a), *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Espasa.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1987b), *Usos amorosos de la postguerra española*, Anagrama.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1993), *Después de todo. Poesía a rachas*, Hiperión.
- MARTIN GAITE, CARMEN (2023), *A rachas. Poesía reunida*. Edición de José Teruel, Barcelona, La Bella Varsovia.
- MERLO, PEPA ed. (2010), “Concha Méndez”, “Peces en la tierra”. *Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- MOLINERO, CARME (1998), “Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un ‘mundo pequeño’”, *Historia Social*, 30, Franquismo: 97-117.
- PAYERAS GRAU, MARÍA (2009), *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, Madrid, UNED.
- PAZ, OCTAVIO (1983), “Poesía e historia”, *Sombras de obras*, Barcelona, Seix Barral.
- PÉREZ FONTDEVILA, AINA y TORRAS FRANCÈS, MERI (eds.) (2019), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria.
- PIÑA, CRISTINA (1993), “Los géneros fingidos”. *Coloquio Carmen Martin Gaité*, Buenos Aires, Instituto de Cooperación Iberoamericana: 49-54.
- SCARANO, LAURA (2002), “Los paisajes urbanos de Ángel González”, *Litoral. Ángel González. Tiempo inseguro*, 33: 293-299.
- SHOWALTER, ELAINE (2010), “La crítica feminista en el desierto”, *Textos de teorías y crítica literarias: (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, coord. por Nara Araújo, Teresa Delgado: 381-404.
- SINUÉS DE MARCO, MARÍA DEL PILAR (1862), *El ángel de hogar* [28/01/2024]. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-angel-del-hogar-estudio-tomo-primero--0/>

- TERUEL, JOSÉ (2007), “La expresión poética en Carmen Martín Gaité”, *Turia. Revista cultural*, núm. 83, 2007: 236-45.
- TORRE FICA, IÑAKI (2001), “‘La mujer ventanera’ en la poesía de Carmen Martín Gaité”, *Revista Espéculo*, 19: 67-75.
- VILLANUEVA, DARÍO (2004), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- WESTPHAL, BERTRAND (2011), *Geocriticism. Real and fictional Spaces* (trad. Robert Tally Jr), New York, Palgrave Macmillan.

Verónica Leuci es Doctora en Letras por la UNMDP e Investigadora de Conicet. Profesora Adjunta a cargo en dicha Universidad de la cátedra Literatura y cultura españolas II. Codirige el Grupo de Investigación Semiótica del Discurso, dirigido por la Dra. Laura Scarano, con proyectos de investigación radicados en el Celehis y el INHUS. Sus proyectos se centran en temas y autores/as de la poesía española contemporánea y los estudios de género, desde el medio siglo y hasta las últimas décadas. Actualmente dirige el Proyecto grupal de la UNMDP “Redes, hermandades y agrupamientos en la literatura española (Del Romanticismo a la era digital). I y II” (2023-continúa).

veronicleuci1982@gmail.com