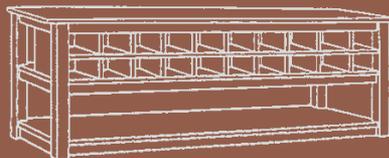


# 22

## LABERINTOS

Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles

Año 2020



### Presentación (Manuel Aznar Soler) / 3

### Estudios, ensayos e investigaciones / 7

El confinamiento en el silencio de Pau Casals (Manuel Aznar Soler) / 9

El exilio como trastorno del orden natural y pérdida de la unidad

primaria: la narrativa novelesca de Sergio Mulet (Carlos D. Cornejo) / 39

Retornar l'exili: la recuperació de la literatura en l'exili republicà espanyol a través de la figura de Luisa Carnés (Jordi Escortell Crespo) / 61

“Como papel en blanco”: la ficción de una vida en La hora del odio de Luisa Carnés (Angela Moro) / 79

“Fidelidad a su destino”. Representaciones de Hernán Cortés y la conquista en un poema del exilio de Luis Cernuda (Pablo Muñoz Covarrubias) / 95

“El rostro velado”. (En torno a un cuadro de Ramón Gaya pintado en el inicio de su exilio, en Cardesse) (Ricardo Tejada) / 119

### Dossier IV Jornadas de Laberintos

#### Editores y editoriales del exilio republicano de 1939, ochenta años después / 127

Bartomeu Costa-Amic: entre el compromiso, la aventura y la edición (Lluís Agustí) / 129

Editoriales y publicaciones gallegas en el exilio republicano: el caso singular de Luís Seoane (Xosé Luis Axeitos) / 167

La imprenta resiliente: edición del exilio en Toulouse de 1945 a 1960 (Javier Campillo Galmés) / 195

EKIN. El imposible vencido de una editorial vasca en el exilio (Josu Chueca Intxusta) / 205

1938: Política y cultura en el primer exilio. La gestación de las editoriales Losada y Sudamericana (Fernando Larraz) / 219

El cuaderno de Manuel Sánchez Sarto en su exilio francés de 1939 y los orígenes de la editorial Atlante (Leoncio López-Ocón Cabrera) / 229

La segunda vida de Rafael Giménez Siles en México: editor y librero (1939-1991) (Ana Martínez Rus) / 261

El papel de los exiliados republicanos españoles en la industria editorial chilena (Josep Mengual Català) / 289

Àngel Castanyer, Romà Planas i l'aventura de les Edicions Catalanes de París: el Ruedo Ibérico de Josep Benet i Jordi Pujol (Josep Palomero) / 303

Oponerse al franquismo editando en París: Ruedo ibérico y las Éditions Maspero (Aránzazu Sarría Buil) / 317

Séneca. Una empresa editorial del primer exilio republicano en México, 1939-1944 (Aurelio Velázquez Hernández) / 353

La edición de textos del exilio republicano español en Anthropos Editorial. Consideraciones sobre la (ir)relevancia cultural del exilio (Esteban Mate Rupérez) / 369

Editorial Pre-Textos, Valencia (Manuel Ramírez) / 391

Carta de Enrique de Rivas a los niños (Ana-Luisa Ramírez) / 393

### Textos y documentos / 399

Los exiliados de Eaton Hastings (Martin Murphy) / 401

Un testimonio tardío de la evacuación marítima en marzo de 1939 (David Coronado Verdeguer) / 413

La última etapa de Manuel Andújar (William Sherzer) / 425

### Entrevista / 433

Entrevista con Carmen López Landa (Eduardo Mateo Gambarte) / 435

### Llocs de la memòria / 453

Manuel Monleón a Bogotá (Antoni Paricio) / 455

### Reseñas / 461

Divagaciones en torno a un libro singular. Historia de la familia Gaos.

Margarita Ibáñez Tarín (Cecilio Alonso) / 463

Perspectivas femeninas del exilio. José Ramón Saiz Viadero y Patricia Gómez Camus (Cecilio Alonso) / 473

¡Recuerda! Scribo ergo sum(-us) La escritura del yo de los exiliados políticos de la Guerra Civil en la Argelia colonial, de Danae Gallo

González (Gonzalo Baptista) / 476

Caminando fronteras. Memorias del exilio republicano español (José Ignacio Cruz) / 481

Pedro Salinas más allá de su poesía (Pol Madí Besalú) / 486

Memoria de la melancolía. Samuel Diz (guitarra y dirección), Isabel Villanueva (viola), Javier Riba (guitarra), Jonathan Alvarado (tenor)

(Eva Moreda Rodríguez) / 491

Giorgio Agamben. Autorretrato en el estudio. Adriana Hidalgo editora, 2019 (Santiago Muñoz Bastide) / 494

Las escrituras del yo. Diarios, autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939 (Josep Palomero) / 496

Manuel Aznar Soler, El Teatro del Instituto de Estudios Ibéricos (Madeleine Poujol) / 498

Claudia Nickel, Los exiliados republicanos en los campos de internamiento franceses (Alba Romero Vaquero) / 509

José Gaos, Confesiones profesionales. Edición de José Luis Abellán (Sergio Sevilla) / 512

### Varia / 517

Crónica general del Congreso plural 80 años después / 519

Breve recuento de una efeméride: 80 años del exilio español en México (José María Espinasa) / 633



## “Como papel en blanco”: la ficción de una vida en *La hora del odio* de Luisa Carnés

“Como papel en blanco”: Fiction of  
a Life in *La hora del odio* by Luisa  
Carnés

ANGELA MORO  
Università di Pisa

**Resumen.** Este artículo se propone estudiar *La hora del odio* (1944), novela corta de Luisa Carnés (1905 - 1964) que reelabora y destila sus propias vivencias. Lo que procede de la fiel transcripción – recogida en *De Barcelona a la Bretaña francesa* - del paso de la frontera y de la estancia en un refugio cobra una nueva dimensión al ser ficcionalizado en un texto que alumbrar rines de extremo interés histórico y testimonial. Una voz firme y escueta, no exenta de lirismo, coagula las experiencias de dos mujeres y, gracias a los recursos que el género literario le proporciona a la autora, sublima su trayectoria vital.

**Abstract.** This article focuses on *La hora del odio* (1944), a short story by Luisa Carnés (1905 - 1964), that fictionalizes her own path towards the exile. The faithful transcription - collected in *De Barcelona a la Bretaña francesa* - of the crossing of

the French border and the stay in an labour camp acquires a whole new dimension, as it is transposed in a text that sheds a light on some historical as well as testimonial insights. A firm and concise voice, not devoid of lyricism, relates the experiences of two women, and sublimates the author’s life journey through the literary resources provided by the genre.

### Una vida tónica: ser mujer y ser exiliada

La situación de olvido que rodea al estudio de un autor y de su obra y la postergación a que se ha visto sometida resulta unos motivos habituales en el caso de los pensadores y escritores que formaron parte del exilio republicano español de 1939. A este grupo de autores silenciados pertenece la escritora madrileña Luisa Carnés, que podría integrarse en lo que viene llamándose la “generación del nuevo romanticismo” (Vilches de Frutos, 1984: 108). Es decir que, a través de su escritura, este conjunto de autores respaldó la candente necesidad de mejorar la condición de las clases populares. Antonio Plaza Plaza observa que “para ellos, la literatura y el periodismo eran instrumentos de acercamiento a la realidad social, y al tiempo, herramientas para dar a conocer al lector esa misma realidad, con la intención de que la transformasen” (Plaza Plaza, 2016: 208-209).

Key words: Luisa Carnés, *La hora del odio*, short story, Spanish Civil War, exile.

Palabras clave: Luisa Carnés, *La hora del odio*, novela corta, guerra civil española, exilio.

Por lo que se refiere a la vida y a la obra de Luisa Carnés, aunque la doble condición de mujer y de exiliada parezca un tópico trillado, este binomio contribuyó a que su memoria estuviera a punto de quedar sepultada en el olvido. Plaza Plaza lamentaba la ausencia de un panorama crítico sobre su obra (Plaza Plaza, 2002: 51)<sup>1</sup>, íntimamente ligada a una vida de duro empeño para quien, como mujer primero, hubo de superar grandes obstáculos a la hora de formarse y, después, para abrirse paso en un ambiente donde las posibilidades de lograr el reconocimiento intelectual para quienes procedían de medios sociales ajenos al propio entorno cultural eran muy escasas.

Incluso los detalles biográficos de esta autora padecen de la misma incertidumbre que afecta a los estudios literarios que se le han dedicado. Luisa Genoveva Carnés Caballero nace en Madrid el 3 de enero de 1905 en el seno de una familia humilde<sup>2</sup>. Para contrarrestar las frustraciones cotidianas, la joven obrera buscará refugio en la literatura, así que el gusto por la lectura y la práctica de la escritura le permitirán superar sus carencias formativas y le servirán también como evasión para poder

convivir con la dura realidad. De la lectura de los libros y periódicos que caen en sus manos tomará también lecciones ocasionales. Esos autores que frecuenta pasan así a convertirse en los maestros inconscientes que orientan sus propias composiciones, en un ejercicio de autodidacta que marcará de modo indeleble su vida y su obra.

En 1928 Luisa Carnés consigue un empleo en la CIAP, la Compañía Iberoamericana de Publicaciones, que por esas fechas lucha por convertirse en el gigante de la producción editorial española. Esto le permite entrar en contacto con el sector editorial, siendo su primer mentor el escritor y crítico José Francés. En efecto, él será quien firme el prólogo de su primer libro publicado, *Peregrinos de Calvario* (1928)<sup>3</sup>, y quien dedica a la escritora esas palabras que componen un retrato dominado por el mismo estilo escueto y veraz de su fraseo:

Luisa Carnés tiene, ciertamente, ese modesto prurito del recato en su persona y del aislamiento fecundo para los sueños (...), se ha formado a sí misma en la monotonía jornalera y vulgar de un taller. Largas horas inclinada sobre la tarea, sus manos de obrera sentían la comezón de asir la pluma y su silencio estaba henchido de seres y episodios (Francés, 1928: 8).

---

<sup>1</sup> Afortunadamente, ahora ya no puede seguir sosteniéndose lo mismo, gracias, por ejemplo, al estudio realizado por Francisca Montiel Rayo y el mismo Antonio Plaza Plaza. Me refiero a los volúmenes *Rojo y gris* y *Donde brotó el laurel. Cuentos completos*, con prólogo de Francisca Montiel Rayo y edición de Antonio Plaza Plaza, publicados por Espuela de Plata en 2018.

<sup>2</sup> Para una detallada reconstrucción biográfica de la autora Cf. Plaza Plaza (2016) y Plaza Plaza (2019).

<sup>3</sup> Esta obra contiene tres novelas cortas: *El pintor de los bellos horrores*, *El otro amor* y *La ciudad dormida*, a las que precede una breve historia, a modo de prólogo, *Peregrinos de Calvario*, que da título a la recopilación.



Francés le atribuye una singular destreza literaria, “una infinita sed de idealismo, un deseo, indomeñable, infalseable, de felicidad discreta, de bienestar puro” (Francés, 1928: 10). Sin embargo, no por ello se empalagan los relatos, sino que conservan vibrantes un fuerte valor de realidad. Tampoco el estilo pierde su justeza sonora, ni la armonía rítmica de su construcción.

Esta favorable acogida la anima a proseguir: en los dos años que siguen va multiplicando sus lecturas gracias sobre todo a los novelistas rusos, entre todos Dostoievski y Tolstoi, a los que admira y en los que encuentra su mejor guía. En apenas un año, a fines de 1929, tiene terminada otra obra, *Natacha*, su primera novela. Al ser publicada durante el año siguiente es calificada de excelente. El título, además, denota un reconocimiento a la obra de Dostoievski, pues se trata del relato del drama que vive una mujer trabajadora, poniendo de manifiesto sus dificultades diarias para salir de la miseria. A través de la novela, se antoja en la autora cierta sensación de evasión de un mundo que también es el suyo. Es una obra escrita para un público plural y esta vertiente coral volverá a estar presente en *La hora del odio*, de la cual se tratará a continuación.

Durante su estancia en la CIAP, Luisa Carnés va a conocer también a su primer marido, Ramón Puyol Román, pintor y director gráfico, vinculado al PCE y considerado uno de los mejores dibujantes españoles en la década de 1930. Este contacto

con lo artístico será un hilo conductor en la producción de la autora que atribuye a la creación plástica un papel que subyace a muchas de sus obras. Josebe Martínez, describiendo a las jóvenes mujeres que nutren la narrativa de Luisa Carnés, observa cómo:

Románticas e inocentes paganas de un mundo desesperanzado son, en realidad, almas puras en espera del cincel que les dé forma (curiosamente varios de los personajes colaterales son escultores). Y que, sin embargo, porque la vida es dura, terminarán cincelándose ellas mismas, golpe tras golpe (Martínez, 2007: 212).

En marzo de 1934 se publica su segunda novela, *Tea Rooms. Mujeres obreras*, que se puede encuadrar plenamente en la literatura social de preguerra. En ella la autora nos proporciona una radiografía precisa del entorno donde se desarrolla el trabajo de las protagonistas: las camareras de un salón de té y la alienación que sufren. Fulgencio Castañar apunta que “Luisa Carnés, que llega a la literatura procedente del mundo del trabajo, nos ofrece una detallada exposición del entorno en que se mueve una mujer en su jornada laboral” (Castañar, 1992: 284), y añade además que “su concepción de la lucha feminista está dentro de los cauces moderados puesto que en ningún momento llega a los extremos del sufragismo inglés o americano; cree que la mujer trabajadora ha de modificar su situación a través de la sindicalización” (*ibidem*: 286). Fue precisamente la reedición

de esta novela la que ha servido de acicate para que en estos últimos años de volviera a hablar de su figura y se rescataran otras de sus obras, antes casi desconocidas.

A final de agosto de 1936 en las páginas de *Mundo Obrero* se indica que varios autores, entre los cuales se cita a Luisa Carnés, están escribiendo obras de teatro para su representación en el frente o en la retaguardia. Así, en octubre del mismo año, se estrena su obra *Así empezó* en el Teatro de la Guerra, antes Teatro Lara, que fue calificada como reportaje escénico.

En enero de 1939, Luisa, junto a un centenar de mujeres y niños, tras cruzar la frontera francesa, será trasladada al albergue de Le Pouliguen, en La Boule, en el departamento del Loira Inferior. Las circunstancias de esta estancia serán revividas por la escritora meses después, en las que Plaza llama “memorias de gran valor documental” (Plaza, 2003: 323) y que se encauzan precisamente en la novela corta *La hora del odio*.

Después de su liberación, Luisa Carnés se trasladará a París, donde se reúne con su hijo Ramón. Ambos permanecerán en la capital francesa hasta conseguir los permisos necesarios para su traslado a México, que se produce en mayo de 1939. En el puerto de Boulogne, Luisa y su hijo embarcan en el *Veendam* hacia Nueva York, junto a otros muchos refugiados, gran parte de ellos miembros de la Junta de Cultura Española. La entrada en México queda registrada el 23 de mayo de 1939. Durante el

resto de su existencia, su producción literaria será notable. En 1975 Manuel Andújar intenta rescatar a la autora, pidiendo públicamente el redescubrimiento de sus obras y otorgándole el mérito de una “incesante y cernida labor periodística y de narradora, que bien exige rescate, más de una sorpresa vivificante depararían, por la precisión de estilo y nobleza argumental, dada su capacidad de transmisión emotiva” (Andújar, 1975: 74). Sin embargo, y pese al esfuerzo desplegado por Andújar, la mayor parte de su obra tardaría todavía en ver la luz.

Antes, en junio de 1951, puede trazarse una línea de inflexión en la vida y en la obra de Luisa Carnés ya que reconoce que es necesario asumir que la denostada dictadura franquista perdurará. Los últimos escritos publicados por la autora nos permiten reafirmar la vocación de compromiso social y político que mantiene a través de su obra. Este resulta visible tanto en los cuentos publicados a comienzos de los sesenta, como en textos destinados a recordar a compañeros del partido, a resaltar el valor y el esfuerzo de la lucha contra el franquismo, o a respaldar conmemoraciones relevantes.

La muerte va a sorprenderla el 12 de marzo de 1964, a consecuencia de las graves heridas producidas en un accidente de coche, en un momento en que su madurez creadora parecía plena. La desaparición de Luisa Carnés supuso una carencia fundamental para trazar un mapa completo de la literatura del siglo XX. Además, como apunta Iliana Olmedo Muñoz (2014: 289):



“al intentar posicionar dentro de la historia de la literatura a Luisa Carnés, se descubre la vulnerabilidad de los conjuntos cerrados”. De ahí que el mismo hecho de ser mujer no tiene que ser el barómetro a la hora de juzgar su producción o las causas que conllevaron a su olvido, sino un parámetro que resulta necesario tener en cuenta para contextualizar la época de la cual fue intérprete y que destiló en su narrativa.

### *La hora del odio: distanciarse para escribir*

*La experiencia no puede ser comunicada sin lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia.*

Georges Bataille

Esta novela corta permaneció inédita, su redacción mexicana data de 1944, hasta el 2014, año en el cual se publicó en la editorial Renacimiento. Las sesenta y tres páginas mecanografiadas de que consta se distribuyen en nueve partes numeradas en romanos. El texto se sitúa en el mismo escenario que *De Barcelona a la Bretaña francesa*<sup>4</sup>, relato autobiográfico de la escritora que abarca los hechos que ocurrieron desde enero de 1939, en el último periodo de su estancia en Barcelona, así como su salida de España a través del puesto de La

Jonquera (Girona), junto con otros miles de refugiados que se dirigían a Francia, y su posterior permanencia en el país transpirenaico, donde fue sometida a un periodo de internamiento en el centro de Le Pouliguen. La obra reúne reflexiones, crónicas, anotaciones y comentarios y, en palabras de Iliana Olmedo Muñoz (2009: 539), “se conforma a través de fragmentos, una especie de artículos periodísticos acerca de sucesos puntuales”. La inmediatez impide la reflexión y, en efecto, Carnés no examina las causas, solo nos proporciona un testimonio, como si se tratase de un reportaje, y se refiere a un pasado próximo que, al implicar el presente, se hace constante. Esta escritura urgente se somete a un interesante proceso de dosificación y destilación en *La hora del odio*.

La materia biográfica se matiza, ya que la autora consigue seleccionar segmentos significativos de sus vivencias pasadas. Estas arman un relato donde los elementos sacados del tumulto de la memoria adquieren un lugar y un equilibrio que los alumbran a través de un atinado juego de luces y sombras capaces de proporcionar hondura a la narración. Se trata entonces de verter la autobiografía en la ficción, lo cual pone la narración en el poco atendido conjunto de los géneros intermedios, muchas veces empañados por lagunas críticas. El reto que la autora encara reside en su

---

<sup>4</sup> Ambos textos funcionan, por lo tanto, de bisagra entre la obra de Carnés anterior y posterior a la guerra.

capacidad de ponderar lo testimonial con la búsqueda de expresión estética, de manera que se produzca una penetración de lo literario en la memoria. El distanciamiento se obtiene, en primer lugar, gracias al hecho de elegir un narrador, el personaje de María Delsaz, que se convierte aquí en la principal protagonista. Carnés emplea, por lo tanto, una tercera persona que sustenta un relato filtrado por tres vertientes: la del tiempo pasado, la de la distancia espacial y la de la falta de implicación directa a nivel autobiográfico.

La historia se abre con un claro arranque *in medias res* al incorporarse de la cama María, en el dormitorio del refugio de Le Pouliguen que acogía a una población de mujeres españolas exiliadas. El viaje incierto y claudicante que armaba las memorias de *De Barcelona a la Bretaña francesa*, cuyo tiempo progresaba vertiginosamente, deja aquí paso a la monotonía del transcurso de los días, que se aletargan dentro de un tiempo a punto de detenerse por completo, casi estático.

La belleza como atributo femenino se entrelaza con el paso del tiempo y con las señas que este produce en el rostro de la protagonista, rasgado también por los sufrimientos padecidos durante el viaje a Francia. María comprueba que “la fatiga había hecho desaparecer de sus ojos el brillo juvenil” (Carnés, 2017: 249) y que

“una hebras blancas y endurecidas se despegaban de la melena lacia” (*ibid.*) debido al hecho de que “la guerra arrambla con el pudor de la mujer, con el hábito de la pulcritud, con la inclinación al adorno personal, a los perfumes, a todo lo superfluo” (252)<sup>5</sup>. Y quizás el símbolo de esa austeridad impuesta por el esfuerzo de sobrevivir tras un recorrido por un entorno adverso sean los zapatos que aparecen en las primeras líneas del relato, unos “zapatos de tacón bajo, que llevaban, mezclada, suela de dos países” (249). El “impulso largo tiempo dormido” (*ibidem*: 255), guiño de insinuación a un matiz erótico, estimulado por el contacto casual con el director del refugio, remite a una condición femenina dibujada como reprimida y sufriente. La precariedad de la vida amenazada por la guerra “arrambla también con el pudor de la mujer, con el hábito a la pulcritud, con la inclinación al adorno personal, a los perfumes, a todo lo superfluo” (252). Estos “signos de la condición femenina” (256) vuelven a manifestarse una vez que la joven se somete mansamente a la disciplina del refugio francés, gracias a los regalos de algunas mujeres bretonas que proporcionan a las refugiadas “lápices de *rouge*” y “ropa interior usada” (*ibid.*) que hacen que el espejo le restituya la imagen de un rostro de expresión viva.

---

<sup>5</sup> A partir de aquí, indico entre paréntesis el número de la página que se refiere a la edición citada de la obra de Carnés.



Y serán precisamente estos recursos, tan superficiales al parecer, los que conllevarán la salvación y la salida del albergue de unas de ellas. Se trata de Encarnación, que se junta con Pepe, su marido, para irse a París y que, para no ser reconocidos como españoles, a los cuales estaba prohibido estar en la capital francesa, se arregla con las mejores ropas que consigue encontrar en el refugio: “más de doce mujeres rodeaban a Encarnación. Las manos volaban sobre la ropa que le había sido colocada, como a una novia el traje nupcial” (316).

En este contexto, también el espejo desempeña un papel fundamental: herramienta femenina por excelencia, en el lavabo del refugio es el “amigo demasiado veraz” (250) al cual María se asoma sin reconocerse: “¿Soy yo?” –se pregunta– “¿Soy yo esa?” (252 y 253, respectivamente), produciéndose en consecuencia una escisión, un desdoblamiento de sí misma a través de este umbral del tiempo, la misma cesura que hace que “su cuerpo y su conciencia se dividían, recorriendo el duro camino de los fugitivos, aunque independientes el uno de la otra” (250). Esta pregunta ontológica vuelve a resonar a la hora del diálogo de María con Pilar Sandoval, su compañera de vida en el refugio, a la cual contesta “realmente, no sé lo que soy” (272), tras la interrogación sobre las razones por las cuales se había ido de España.

Pilar es un personaje que destaca en este ambiente dominado por la dimensión coral. Vilches de Frutos subraya en la narrativa de Luisa Carnés “el principio del protagonismo de la masa en la literatura (...). Para ello, crea el personaje representativo, que reúne las características básicas del grupo que simboliza” (Vilches de Frutos, 1984: 109). Este sentido de colectividad está presente también en el análisis de Olmedo Muñoz<sup>6</sup>, que concibe el refugio como un microcosmos donde “se comienza a gestar la identidad colectiva, asociada a una memoria común (...) y la construcción del imaginario colectivo y del discurso republicano que se empieza a formar en los refugiados y que se conforma plenamente en el exilio” (Olmedo Muñoz, 2014: 194). A este propósito, cobra importancia el hecho de que las mujeres de esa masa sean llamadas no con sus nombres propios, sino con los de la comunidad de donde proceden, “la extremeña” (289), “la valenciana” (279), “la gallega” (*ibid.*), o bien apelando a rasgos físicos: “la vieja” (292), “la de las pecas” (318), “la muchacha de los senos pequeños” (*ibid.*).

En este sistema de doble denominación, el privilegio del nombre no se le otorga tampoco a otro de los personajes odiados que aparecen en nuestra narración. Se trata del vasco, espía franquista y que ilusiona a las refugiadas con la promesa de una fácil salvación. La narradora le concede un breve

---

<sup>6</sup> Cf. Olmedo Muñoz [2014: 190 y 191].

protagonismo, deteniéndose en su aspecto exterior, era “un joven bajito, muy blanco, carirredondo” (265), se dice, y en lo que él mismo confiesa, o sea su procedencia de Zarautz (281). La narradora lo castiga dejándolo en el anonimato, a lo mejor para expresar la repugnancia que provoca “un español sin España, cuerpo sin sangre, ojos sin pupila” (304). El vasco puede coincidir con lo que Isabelle Le Boulanger (2016: 204 y 205, respectivamente) define como “les oreilles et les yeux du commissaire de police (...) ceux qui connaissent le mieux la population des réfugiés. Il assurent à leur égard une double mission de protection et de surveillance”.

La acumulación humana tiene una función doble: tanto de protagonista como de cuadro en el cual se desarrolla la trayectoria de vida de María y Pilar. El conjunto de las refugiadas bordea el comienzo y el desenlace del texto: “la densa atmósfera del dormitorio, una gran nave donde reposaban cuarenta mujeres” (249) subyace al escenario donde María aparece en acción por primera vez y las mismas refugiadas son representadas por sinécdoque en “los ojos que se clavaron” (291 y 318, respectivamente) en la campesina extremeña que quiere regresar a España y en María al final de la obra, casi como si fuesen un jurado popular heterogéneo en su composición

pero capaz de moverse y de pensar en sincronía.

Desde este grupo compacto pero quebradizo la autora aprovecha las grietas a través de las cuales rescatar algunas experiencias individuales intransferibles e inasimilables. Las breves digresiones del texto se fijan en dos personajes casi antitéticos y complementarios por lo que se refiere a los resultados de sus vivencias: es decir, la viuda extremeña que quiere volver a España para juntarse con su hijo y que, víctima de un engaño de una espía franquista, acaba ahorcada en la misma plaza donde murió su marido (y quizá por este fin dramático no tiene un nombre con el cual recordarla)<sup>7</sup>, y en Encarnación, la maestra comprometida con la lucha contra el analfabetismo. A pesar de desempeñar un papel mínimo en la narración, el personaje masculino abre un horizonte de comparación sobre los campos de refugiados para hombres dado que proviene de Argelès-sur-Mer (295). Las condiciones de estos lugares, por ser más duras que las de los refugios femeninos, convierten a estos últimos en un paraje donde se desarrolla un exilio más plácido, una versión más matizada de una dura experiencia de vida.

Hay que detenerse sobre todo en el relieve otorgado a la figura de Pilar, a la vez *alter ego*, doble, guía y mentora de María.

---

<sup>7</sup> Isabelle Le Boulanger se pregunta a este propósito: “au final ceux qui acceptent de retourner en Espagne le font-il sous la contrainte ou volontairement? La réponse est complexe dans la mesure où le volontariat a pu trouver sa source dans les désillusions des réfugiés en France” (Le Boulanger, 2016: 369).



Los trazos con los que Luisa Carnés perfila a esta mujer corresponden a lo que Josebe Martínez apunta como rasgo característico de la autora:

Los personajes que Luisa Carnés crea no pueden ser vistos desde el momento actual sino como ejemplos de la sublimación romántica, dotados de los rasgos heroicos y justicieros que corresponden a los libertadores de los pueblos: la exagerada poetización de una atmósfera trufada de giros tópicos y descripciones ya vistas, configura tipos que aparecen ante el lector como héroes esperados, con reacciones previstas frente a vicisitudes extremas, para quienes el azar se ha convertido en sino, y las más escasas experiencias y coincidencias son, diseñadas por la mano de la autora, la infatigable y auténtica batalla de la postguerra (Martínez, 2007: 218).

Al personaje de esta mujer aragonesa la narradora le saca un gran partido ya que ejerce de enlace en muchas ocasiones. Por ejemplo, como “hablaba muy bien francés. Era la que servía de intérprete entre *monsieur le directeur* y sus compañeras” (266), a la hora de dar a conocer las modestas reivindicaciones de las refugiadas, y también, cuando les agradecen a los pescadores franceses el regalo de las canastas de pescado, “era Pilar la que agradecía la espontánea donación de los pescadores y sus palabras hacían más tenso el hilo tendido entre los franceses y las refugiadas” (280).

El papel de intérprete es abordado también en el estudio de Isabelle Le Boulanger, que se detiene en este personaje:

En ce qui concerne les interprètes, les autorités misent sur la présence, dans chaque centre, d'un réfugié en mesure de comprendre la langue française *a minima*. Ce point est d'importance capitale et dès leur arrivée, elles s'empres-sent de se renseigner. Lorsque cette personne providentielle existe, ses nom, âge et profession sont communiqués au préfet, et elle peut, sans attendre, commencer son travail d'interprète (Le Boulanger, 2016: 244).

El carisma que tiene Pilar hace que “las muchachas que dormían cerca de María tenían a menudo el nombre de Pilar en la boca” (267). Es un demiurgo entre la masa anónima de las mujeres y los individuos poderosos que la narración pone de manifiesto. En el microcosmos cerrado femenino, Pilar comparte rasgos que pueden tener algo de masculino<sup>8</sup>, planteando una identidad compleja: sus prendas y su físico de hecho son casi varoniles: “vestía falda y suéter oscuros, calzaba zapatos de color gris, sin tacón, y escarpines blancos. El busto menudo, como de adolescente, se le acusaba bajo la ropa de invierno” (262). Otro atributo masculino podría ser el que lleve pistola, con la cual se ha habido batido en las barricadas de Barcelona. Sabemos que el arma conserva una última bala

---

<sup>8</sup> Este aspecto masculino subraya la manera de abrigarse de la mayoría de las mujeres que formaban parte del partido comunista, del cual, como veremos, Pilar formaba parte.

(306), aunque nunca será utilizada, ya que Pilar arrojará el arma al mar, antes de declarar que “ha pasado su hora. Ahora le toca a la inteligencia y a los nervios” (307).

En esta última bala no disparada se condensa la lección que Pilar le proporciona a María, en una narración que podría leerse también como una especie de *bildungsroman* a través del cual una mujer joven, pero ya no adolescente, inicia un proceso de concienciación, tanto personal como histórico. Casi como si se tratara de un modesto Virgilio en el recorrido de María por la *selva oscura* que constituyeron los años de la guerra civil, Pilar parece robarle el protagonismo a María tras diluirse la presencia, como Virgilio ante el Paraíso, cuando la mujer, una vez aprendida la lección, toma la decisión de regresar a España. Otro punto de interés radica, en efecto, en la capacidad de la autora para tratar rasgos de personajes trasgresores, como Pilar y María, que cuestionan las normas de los géneros impuestas socialmente. Este aspecto queda claro en el estudio de Martínez, que aboga por el hecho de que en las obras de Luisa Carnés

a pesar de que en ocasiones los personajes se muestran indefensos frente a un destino al que se encuentran de antemano sometidos; muchas veces, es la protagonista quien decide tomar las riendas de su vida y decidir su futuro (...) todas ellas son mujeres jóvenes nutridas por la tragedia que participan en obras de búsqueda y formación, en las que se desafía el curso de la historia permitiendo a sus protagonistas actos de rebelión (Martínez, 2007: 212).

Pilar desempeña también una actividad política clandestina en el PCE a la hora de organizar de noche su traslado a España, porque “hacen falta allá compañeras preparadas” (312). Lo inédito y lo revolucionario de Pilar cuaja en la reflexión sobre el acto de odiar, de la cual procede el título de la obra. Lo que hay que destacar es la bala de la pistola que queda inutilizada en un golpe abortado en el mar, la apelación “a la inteligencia y a los nervios” (307), que remite a una disciplina del odio que siempre tiene que ser procesado por el intelecto y no con la misma violencia física empleada por los que obligaron a estas refugiadas a abandonar su patria.

Acostumbrarse al ejercicio del odio es la otra cara del amor y, en palabras de Pilar, a María le falta precisamente esta capacidad de odiar. Pues como afirma, “hay que amar y odiar mucho. Y a veces, dos cosas, al parecer, tan opuestas, que son como el signo de nuestro tiempo: el odio y el amor” (275). Así que la protagonista empieza a darse cuenta de que hay odio disperso por el mundo, diluido en ambiciones de conquista hasta el punto en que hace su plena aparición en la mente y en el corazón de María y, en los frecuentes ratos en que se queda sola, “el silencio le hizo sentir más denso y firme su recién nacido odio” (302). Lo interesante de esta reflexión sobre el odio, hilo rojo que teje el entramado del texto apareciendo dosificado pero constante a lo largo de la historia, es que se complementa con el amor a través de la fecun-



dación con el dolor. De esta manera, odio y amor dejan de ser dos polos opuestos e incommunicables y la yuxtaposición a la que son normalmente sometidos en el sentido común se convierte en una permeabilidad enriquecedora que hace que el odio no sea un estéril fin en sí mismo:

Este odio, que había tardado tanto, llegaba con brío; revertía inusitado ardor, tal un amor antiguo que renace, y le mostraba la dolorida faz de España, de sus hijos perseguidos, maniatados. A través de este odio fecundado con el dolor, el amor hacia la tierra propia adquiriría mayor intensidad, y a la par se manifestaba más tierno y quebradizo (*ibid.*).

El odio fertiliza y empapa incluso de manera visceral los cuerpos de las refugiadas. Después de ser procesado por la mente, este nuevo sentimiento despliega sus efectos en los otros órganos, al ser tan capilar: “de la garganta; más adentro, del fondo de los huesos; de su raíz de española, subía una sal muy amarga, que se desbordaba en su paladar” (301). Y, en efecto, este sabor en la boca que el cerebro no puede controlar proviene de muy lejos, de “las madres que duermen ahí, con sus hijos. También ellas odian, y los críos maman leche amarga de odio” (275).

El odio se conecta entonces con otro asunto que cobra mucho relieve en la narración: el de la madre. En el universo femenino que nutre la historia, la maternidad es un tema evocado *in absentia*, a punto de desvanecerse en un contexto de guerra donde “hasta la voz materna pierde eco en el corazón del hijo” (252), en cambio siempre está presente en los recuerdos, difuminados y vívidos, de María, que rememora fragmentos de la cotidianidad confortante que ha dejado atrás. Así que las manos maternales protagonizan las escenas caseras y su voz entremezcla frases hechas llenas de amor en un balance de interior y exterior, vivencias personales y memorias históricas que ejemplifica, funda y corrobora el equilibrio general del relato<sup>9</sup>. La voz sosegada de la madre vuelve a estar presente y acaricia las sienes de la joven, “todavía heridas por el estupor de tu ausencia” (286). Una imagen simbólica y llamativa, a este propósito, son los vaivenes pausados de la madre que ponen “sombra en el vacío amarillento que refleja la lamparilla” (285).

Lo que queda de esta herencia materna es la “raíz española” (278 y 301), a la cual se agarra Pilar para alumbrar la conexión que hay entre la madre y la tierra en que ha parido sus hijos:

---

<sup>9</sup> Una tierna digresión para evadirse de la realidad encabeza el capítulo VI. Está dedicada a la madre de María y se vale del estilo indirecto libre que apela a una articulada sinestesia que concilia la “figura menuda” (285) con las “tibias mantas” (*ibid.*), el “milagro bíblico sobre una mesa familiar” (*ibid.*), las “manos que no cesan de acariciarlo todo” (*ibid.*), el “aroma del café tostado y del pan de trigo caliente” (*ibid.*), los “pañuelos de hilo mojado en agua de lilas” (*ibid.*).

Y al nacer España para nosotros, perdíamos. Sentíamos algo así como si nos arrancaran un hueso... Porque la tierra de España nos ha formado, y somos suyos, como ella es nuestra... Había que perderla para adorarla, como a una madre. ¿No te pasa eso con tu madre? ¿No sientes que ahora la quieres como nunca, como si la empezara a querer? (274)

En este sentido se puede afirmar que Pilar ejerce sobre María una función mayéutica, concepto socrático que remite a la obstetricia, al arte de hacer nacer. De hecho, para que su amiga tome conciencia crítica sobre su vida y su entorno, Pilar entabla con ella un diálogo con preguntas cortantes que estimulan a María a sacar de sí misma las respuestas en las que antes no se había fijado y que habían quedado pendientes. Por ejemplo, en el primer capítulo, mirándose al espejo e indagando sobre su identidad: “¿Soy yo esa?” (253), sin llegar a agrandar el foco de su reflexión para incluir lo que pasa a su alrededor, en el recorrido histórico de su patria.

De ahí que María vuelve a nacer gracias a Pilar, que se convierte entonces en una segunda madre para ella y que declara:

yo no sé por qué te he elegido como testigo; acaso porque desde hace tiempo veo en ti a una mujer que tú misma desconoces. (...) Tú eras una de las muchachas por las que había pasado la guerra como el agua sobre el aceite (...) es verdad que vivir en la inconciencia tiene sus encantos, pero, a la vez, es peligroso, porque al sobrevivir a la catástrofe, la encuentra a una desarmada (308).

Pilar es capaz también de prever y exponer los sucesos que van a ocurrir. La relevancia que tiene el paso del tiempo y el distanciamiento entre la experiencia vivida y la reelaboración por medio de la memoria permite a la autora abrir fugaces escenarios donde se plantean temas novedosos en aquella época. Frente a la pueril ingenuidad de María que cree que la guerra ha terminado, Pilar afirma que “apenas ha empezado. Lo de España ha sido el primer disparo de la guerra mundial” (270), o bien que “se acentuarán la hipocresía y los manejos diplomáticos, y se repetirán en Europa los golpes de los nazis. Los pueblos oprimidos se verán obligados a organizarse en la clandestinidad. Entramos en una época de luchas decisivas y difíciles” (307). Estos comentarios, en relación con el sentido que tuvo la guerra de España, adquieren mayor relevancia con la distancia que concedió a la autora la reflexión sobre los hechos ocurridos cinco años atrás, permitiéndole aseverar sobre lo que en 1937 y 1938 ya intuían algunos observadores: que la guerra civil española podía ser considerada la antesala y el preludio de una nueva guerra mundial, donde algunos de los contendientes tuvieron ocasión de probar sus armas y tácticas. Intercalándolas con el tiempo hibernado e irreal del refugio, la novela corta explora cuestiones medulares, como el problema del fascismo encubierto (309), la ciencia al servicio del mal, el progreso aplicado al exterminio del hom-



bre (250) y la no intervención del gobierno francés (310).

Las dos mujeres que protagonizan el relato, pese a que sus recorridos existenciales se acercan hacia un final común, el regreso a España, tienen dos puntos de partida casi opuestos y esto se señala a través de la oposición que hay entre las aficiones literarias de cada una de ellas. Si María confiesa escribir versos (270), Pilar argumenta que “no estamos viviendo tiempo para hacer poesía” (*ibid.*), de hecho, “para una poetisa no es espectáculo muy bonito el de la sangre” (*ibidem*: 271), así que se dedica a la lectura de los textos de medicina que suspendió a causa de la guerra y que, por ser más prosaicos, están en consonancia con su personalidad pragmática y emprendedora. Y la enseñanza que la joven proporciona a María es precisamente la de que no se puede “salir de esta tremenda época como un papel en blanco” (*ibid.*). En esta frase se condensa la misión de la misma Luisa Carnés: la necesidad imperiosa de dejar una huella a través de la literatura, de vivir con conciencia en el presente, ya que la escritura en sí misma constituye un acto de futuro.

Y cabe decir que esta reivindicación de protagonismo a través de la escritura, dentro de un mundo, por violento e inteligible que sea, constituye la verdadera dicotomía entre María y Pilar y el anodino conjunto de mujeres que, en efecto, están descritas como “personas congregadas en la habitación, trabadas en charlas inútiles, dentro

de un tiempo del que eran presa inerme” (303).

En última instancia es preciso detenerse en el papel que desempeñan los espacios a lo largo de la obra. Así, el jardín del refugio resulta muy llamativo. María nota que “damos vueltas en el jardín, como las fieras en sus jaulas. Somos prisioneras” (276), este *hortus conclusus* de paz ficticia es una jaula dorada de la cual María intenta escapar en muchas ocasiones. La protagonista busca la cercanía con ventanas, dado que “no se puede respirar ahí dentro. Se empeñan en cerrar. Es preferible morir de una pulmonía que de la peste” (268), a pesar de que eso se convierte a menudo en un *cul-de-sac* del cual no puede escapar. De todas formas, “desde las ventanas del dormitorio se veía también el mar” (256); y María, para saciar su hambre de espacios abiertos, apela al mar, cuyos rumores de conversaciones apagadas la ensordecen y se confunden con las que brotan en su interior (303 y 304, respectivamente).

Por su parte, Vilches de Frutos percibe que en Luisa Carnés

frente al aparente objetivismo con que nos describe los pormenores de la vida de los personajes, la creación de la ficción novelesca se presenta con rasgos subjetivos propios de los nuevos románticos, la caracterización de los personajes responde a concepciones maniqueas (Vilches de Frutos, 1984: 110).

A pesar de que muchos rasgos resulten estereotipados, o quizás arquetípicos, la

escritora siempre intenta proporcionarnos una visión compleja y matizada del bien y del mal, puesto que polarizar estos conceptos significaría abandonarse a una lectura simplista y reductora de la realidad. Así que, si las refugiadas pueden contar con la generosidad y la compasión de los pescadores, tienen también que enfrentarse con la malsana curiosidad de los turistas, que “hería más que confortaba” (259). Esta intrusión molesta, cruel e imperturbable (277) remedia el aburrimiento del pueblo pequeñoburgués y, según Olmedo Muñoz, “representan la posición internacional sobre la guerra española” (2014: 194). En los retratos morbosos que las damas de Le Pouliguen hacen de una niña hidrocefálica, María percibe una violación del respeto que merecen los vencidos, afinando así su conciencia acerca del racismo soterrado que estos gestos encubren.

Hay que señalar una tercera vía que baxa estos dos extremos: la que se puede definir de corte filantrópico: la del director del refugio, que muestra su solidaridad a pesar de que esto implique establecer una clara demarcación de superioridad con respecto a las refugiadas. *Monsieur* Reynaud, representante masculino en un universo casi femenino, tiene su contraparte en la figura, a la que la autora le concede unas escuetas pinceladas, de *Madame* Lefevre: sus rasgos crudos y firmes la acercan a un hombre, pero en la jerarquía del albergue está sometida al poder del director, actuando de forma gregaria y controladora en exceso.

La alternancia entre espacios abiertos y cerrados hace que el texto respire al compás de unas secuencias que se dilatan o comprimen, eco y simetría de la sucesión entre porciones individuales y corales. La novela corta presenta una estructura circular que se abre y cierra con un enfoque sobre el personaje de María. Y, de hecho, es preciso destacar cómo al final el propósito tanto invocado por ella se repliegue sobre sí mismo, ya que la mujer expresa el deseo de regresar a España con Pilar planteando así la vuelta hacia el mismo espacio donde todo ha empezado. Y la autora encomienda a *monsieur le directeur* el comentario último que funciona como cierre de la novela corta, un contrapunto de ironía amarga que diluye la tensión acumulada después de una escena cargada de *pathos* y patriotismo:

-¡*Mon dieu!*... El otro día casi arañan a la que se fue a España con la chica, y hoy besan y despiden con canciones a estas dos... Los refugiados españoles están medio locos... ¡Por algo perdieron la guerra! (320)

Sin embargo, este final circular queda paradójicamente abierto y el lector permanece con una consistente dosis de intriga sobre el futuro de María, lo cual aparta este relato una vez más de una mera recopilación de memorias.

Además, cabe alumbrar los destinos opuestos que la vida de ficción de María y la vida real de Luisa Carnés toman. La escritora se va a México, la tierra cuyos



estereotipos Encarnación desmitifica para sus compañeras, antes de irse para allá con su marido:

No seáis locas. En México hace frío y calor, como en todas partes, y los hombres no llevan ya sombreros grandes más que en el campo, para quitarse el sol, como nuestros campesinos. Con México pasa lo que con España: que cuando nos pintan, nos ponen mantillas y claveles, y a los hombres, trajes de torero (299).

En cambio, su *alter ego* literario decide volverse a España, trazando así otra dirección, otra astilla generada de la fractura del exilio. El formato de la novela corta permite la expresión, difuminada y aludida en algunas partes, profundizada con digresiones en otras, de esta posibilidad, de lo que habría podido ser para Luisa Carnés. El texto se nutre de materiales veraces, de memorias históricas concretas, se encauza por el mismo recorrido de la autora, hasta el punto de bifurcarse la decisión final. Y está claro que cada decisión implica una renuncia a algo, a otra vida, a una serie de sucesos. Ese algo cobra en el espacio lleno de meandros de la novela corta entidad propia, en un juego de reflejos en el que resuena la pregunta inicial de María: “¿Soy yo?, ¿Soy yo esa?” (252-253). La creación de este personaje permite a Luisa Carnés rebobinar la historia, explorar otra ruta.

Y lo más interesante es que, de manera muy coherente con los principios formales de la novela corta, este itinerario queda pendiente, es dejado a lo no dicho, a los

silencios que alimentan el género, a una elipsis final que, al no explicitarlo todo, pone de manifiesto la voluntad de la autora de no quedar en su época como “un papel en blanco” (271), sino dejando huella. El tiempo y el espacio que proporciona la distancia del objeto narrado son los estímulos que agujonea a la escritora para otorgar a sus recuerdos esa necesaria decantación que los hace revivir de modo literario. Los paradigmas de este mundo ficticio no coinciden con los de la vida real, pero es precisamente en los márgenes de la novela corta donde encuentran el lugar más propicio para dejar entrever, a través de sugerencias que no estropean sino enriquecen el relato, su carga documental y su valor literario.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDÚJAR, MANUEL (enero de 1975). “Narrativa del exilio español y literatura hispano-americana. Recuerdos y textos”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 295 enero, pp. 63-86.
- CARNÉS, LUISA (2016). *Tea Rooms. Mujeres obreras* (ed. Antonio Plaza Plaza) Gijón, Hoja de Lata.
- , (2017). “La hora del odio: narración de la guerra española” en *De Barcelona a la Bretaña francesa* (ed. Antonio Plaza Plaza) Sevilla, Renacimiento, pp. 249-320 (1<sup>era</sup> edición 2014).
- , (2018a). *Rojo y Gris. Cuentos completos I* (ed. Antonio Plaza Plaza y prólogo Francisca Montiel Rayo), Sevilla, Renacimiento – Ediciones Espuela de plata.
- , (2018b). *Donde brotó el laurel. Cuentos completos II* (ed. Antonio Plaza Plaza y prólogo Francisca Montiel Rayo), Sevilla, Renacimiento – Ediciones Espuela de plata.
- , (2019). *Natacha* (ed. Antonio Plaza Plaza) Sevilla, Renacimiento – Ediciones Espuela de Plata.
- CASTAÑAR, FULGENCIO (1992). *El compromiso en la novela de la II República*, Madrid, Siglo XXI.
- FRANCÉS, JOSÉ (1928). “Prólogo” a, Luisa Carnés, *Peregrinos de Calvario*, Madrid, Imprenta Artística Sáez Hermanos Norte, pp. 7-10.
- LE BOULANGER, ISABELLE (2016). *L'Exil espagnol en Bretagne*, Kerangwenn, Éditions Coop Breizh.
- MARTÍNEZ, JOSEBE (2007). “El sexo débil: Luisa Carnés”, capítulo IV de *Exiliadas: Escritoras, Guerra civil y memoria*. Barcelona, Editorial Montesinos, pp. 209-230.
- OLMEDO MUÑOZ, ILIANA (junio de 2009). *Compromiso, memoria y exilio: la narrativa de Luisa Carnés (1926-1964)*, Bellaterra, Facultad de Filología Española, Universidad Autónoma de Barcelona, 2 volúmenes, 899 pp. Tesis doctoral inédita.
- , (2014). *Itinerarios de exilio: la obra narrativa de Luisa Carnés*, Sevilla, Renacimiento.
- PLAZA PLAZA, ANTONIO (2002). “Introducción” a, Luisa Carnés, *El eslabón perdido*, Sevilla, Renacimiento, pp. 11-72.
- , (2003). “Reivindicación de Luisa Carnés” en Alicia Alted y Manuel Llusia, eds., *La cultura del exilio republicano español de 1939*, Madrid, UNED, Vol. I, pp. 315-329.
- , (2016a). “Carnés Caballero, Luisa (1905-1964)”, en *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, ed. Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García, Sevilla, Renacimiento (Biblioteca del exilio, Anejos-30), vol. 1, pp. 504-509.
- , (2016b). “Epílogo” a, Luisa Carnés, *Tea Rooms. Mujeres obreras*, Xixón, Editorial Hoja de Lata, 2016, pp. 207-248.
- , (2017). “Introducción” a, Luisa Carnés, *De Barcelona a la Bretaña francesa*, Sevilla, Renacimiento, pp. 9-57.
- , (2019). “Una actualización de la información sobre Luisa Carnés”, en *Sansueña, Revista de estudios sobre el exilio republicano de 1939*, 1, pp. 127-133.
- VILCHES DE FRUTOS, MARÍA FRANCISCA (1984). *La generación del nuevo romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-39)*, Madrid, Servicio de Reprografía. Universidad Complutense de Madrid. Tesis Doctoral, pp. 106, 110 y 265-274.