

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Studi letterari e culturali

Ciclo XXXI

Settore Concorsuale: L-LIN/05

Settore Scientifico Disciplinare: L-LIN/05

TITOLO TESI

Identità e memoria: l'opera di Luisa Carnés

Presentata da: Irene Arbusti

Coordinatore Dottorato

Silvia Albertazzi

Supervisore

María José Flores Requejo

Esame finale anno 2019

Abstract

L'obiettivo della tesi è quello di ricostruire e ripercorrere la vita e l'attività letteraria di Luisa Carnés. Abbiamo scelto di focalizzare l'attenzione sulle sue opere narrative e teatrali, partendo dai primi scritti del periodo vissuto in Spagna, fino ad arrivare alla produzione letteraria del periodo vissuto in esilio in Messico. Con l'intento di ricercare nuove interpretazioni e nuove letture, abbiamo raccolto, nel capitolo conclusivo, le riflessioni carnesiane sul mondo femminile, costruendo una visione unitaria dei temi che maggiormente ricorrono nei suoi scritti.

Identità e memoria: l'opera di Luisa Carnés

Indice

Introduzione

Capitolo I Luisa Carnés: una scrittrice tra la Spagna e l'esilio repubblicano in Messico

1.1 Un'approssimazione biografica e bibliografica

Capitolo II Luisa Carnés e la sua produzione letteraria in Spagna

2.1 L'esordio letterario di Luisa Carnés. La “narrativa insorgente” e il nuovo romanticismo: *Peregrinos de Calvario* (1928) e *Natacha* (1930)

2.2 La parola insorta e femminista: *Tea rooms. Mujeres obreras (novela reportaje)* (1934)

2.3 I racconti brevi (1924-1933)

Capitolo III Verso il lungo esilio messicano: la narrativa testimoniale dell'accoglienza in Francia

3.1 La narrativa testimoniale: *De Barcelona a la Bretaña francesa (Memorias)* (1939) e *La hora del odio. Narración de la guerra española* (1944)

Capitolo IV La produzione carnesiana e la letteratura dell'esilio repubblicano in Messico: le radici, il lutto, la riscoperta

4.1 L'esilio repubblicano in Messico

4.2 Luisa Carnés e la letteratura femminile dell'esilio

4.2.1 *Rosalía de Castro. Raíz apasionada de Galicia* (1945): una

biografia letteraria

4.2.2 *Cumpleaños* (1951), *Los bancos del Prado* (1951-53), *Los vendedores de miedo* (1953-54): le opere teatrali

4.2.3 *Juan Caballero* (1956): il romanzo della guerriglia

4.3 *El eslabón perdido* (1957-1962): il romanzo della maturità. Il ritorno, il lutto, la speranza.

4.3.1 Quale ritorno?

4.3.2 *El eslabón perdido* (1957-1962)

4.4 La narrazione delle patrie. I racconti brevi (1940-1963)

4.4.1 I racconti a tema spagnolo (1940-1963)

4.4.2 I racconti a tema messicano (1945-1963)

4.4.3 I racconti a tema internazionale (1943-1964)

Capitolo V Luisa Carnés scrittrice del mondo femminile

5.1 Scrittrice femminista o del femminile?

5.2 Invisibili, dolenti, coraggiose: le donne di Luisa Carnés. Le riflessioni sulla subalternità, il matrimonio, la maternità, il corpo e la sessualità

Conclusioni

Ringraziamenti

Bibliografia

Appendice

Introduzione

La vita e l'opera di Luisa Carnés, interessanti e complesse, sono state profondamente influenzate dalla Guerra Civile e dall'esilio in Messico. È stata giornalista ed autrice di narrativa e teatro. Ci occuperemo, nella tesi, dei racconti, dei romanzi e delle sceneggiature teatrali, ma abbiamo comunque approcciato anche la sua attività giornalistica, recuperando alcuni articoli dalle fonti originali, ancora inediti in volume, che abbiamo posto in appendice.

Donna, operaia, repubblicana, esiliata, giornalista, autrice: il vissuto personale di Luisa Carnés si riflette intensamente nelle pagine che lascia scritte. Entrambi sono stati cancellati dalla storia e dalla critica letteraria del novecento per lungo tempo: ad oggi, grazie alle nuove edizioni delle sue opere, promosse e curate da Antonio Plaza –il primo a promuovere il suo recupero–, e grazie alla volontà del figlio e del nipote di Carnés, pian piano si sta restituendo alla nostra autrice il suo legittimo spazio.

Questo è anche il principale intento della tesi, e, nello specifico, la nostra ricerca vuole ricostruire la sua immagine, svelare la sua vera identità, al di là di ogni etichetta e categorizzazione, e trovare nuove letture ed interpretazioni delle sue opere. Carnés ha esplorato sé stessa e il mondo circostante per tutta la sua vita, valicando coraggiosamente ogni limite imposto dal genere, dalla classe sociale, dall'ideologia politica, dalle tradizioni e dalle convenzioni della società.

Dopo un primo capitolo introduttivo, che ricostruisce la traiettoria biografica e bibliografica di Luisa Carnés, il secondo capitolo è dedicato al suo esordio letterario e alla sua produzione della prima giovinezza, trascorsa in terra spagnola. Il terzo capitolo tratta del suo primo periodo di esilio in terra francese, e delle due opere che ne scaturiscono. Il quarto capitolo ha come oggetto l'analisi delle opere scritte durante l'esilio in terra messicana. Il capitolo conclusivo nasce dalla volontà di saggiare un terreno ancora poco esplorato, per quanto riguarda la critica della narrativa carnesiana, ovvero l'analisi delle sue opere secondo una prospettiva di genere. Lo sguardo che

l'autrice rivolge alla condizione femminile è un centro nevralgico in quasi ogni suo scritto; le sue riflessioni sull'invisibilità, sulla subalternità e soprattutto sulla maternità sono estremamente avanzate nell'epoca in cui scrive, e oggi rappresentano un contributo dal valore inestimabile.

Ciò che vivifica maggiormente la sua narrativa, al di là di ogni sovrastruttura, è l'anima dei suoi personaggi: più che dal tratteggio delle loro luci ed ombre si resta affascinati dal processo che mette in atto Carnés quando dà loro vita e poi si affaccia, assieme al lettore, sull'abisso che ognuno di loro ha dentro. È un processo che, all'interno di un estremo realismo, non manca, a volte, di sorprenderci con qualche elemento magico. Dunque, rintracciare quali parti di sé l'autrice affida ai suoi personaggi è tanto arduo quanto irrinunciabile. Ogni personaggio contiene in sé una parte di Luisa Carnés: ci sono donne emarginate, operaie, prostitute, donne borghesi, indie, e c'è un'umanità intera, con la desolazione, l'odio, la pulsione di morte e l'attaccamento alla terra e alla vita.

Capitolo I

Luisa Carnés: una scrittrice tra la Spagna e l'esilio messicano

1.1 Un'approssimazione biografica e bibliografica

Luisa Genoveva Carnés Caballero nacque il 3 gennaio 1905 a Madrid, nella calle Lope de Vega del quartiere de las Musas.¹ A Madrid trascorse la giovinezza fino a quando tragiche circostanze la obbligheranno a lasciare il paese natio.

Suo padre, Luis Carnés Sánchez, nato a Rueda –Valladolid– nel 1878, era barbiere; sua madre, Rosario Caballero Aparicio, nata a Madrid nel 1878, lavorò come sarta fino al matrimonio, e poi come lavandaia, per contribuire alle necessità familiari. Alla nascita di Luisa seguirono quelle di altri otto fratelli, di cui soltanto cinque sopravvissero. Le numerose e pressanti difficoltà rendevano spesso necessaria la ricerca di un alloggio ancor più a buon mercato. Infatti, nel maggio 1914, l'intera famiglia si trasferì nel quartiere *Chamberí*. Finì poi per sistemarsi definitivamente nella calle Fernández de la Hoz, numero 35.

Fino al 1916 Luisa frequentò una scuola religiosa gestita da *las Hijas de Cristo*, ma una volta compiuti gli undici anni, come era comune fra le famiglie meno abbienti dell'epoca ed in conformità a quanto consentito dalla legislazione spagnola, dovette abbandonare l'istruzione per contribuire al sostentamento della sua famiglia. Nel suo primo impiego da apprendista lavorò per sua zia Petra Caballero Aparicio, in una bottega di cappellaio nella calle de Moratín. Dopo circa sette anni divenne *maestra sombrerera*. Ad un'età così acerba, l'ingresso nel mercato lavoro e la diretta osservazione delle ingiustizie, dell'emarginazione e dello sfruttamento che marcavano la condizione femminile segnarono in maniera indelebile il processo di costruzione della sua identità e della visione del mondo attorno a sé. Nella cultura in generale, nella letteratura in particolare e nelle biblioteche, trovò sia un rifugio sia la spinta ad una coraggiosa formazione da autodidatta, che proseguì per tutto il corso della sua vita.

¹ I dati biografici della scrittrice sono stati raccolti dalle seguenti fonti: Martínez 2007: 209-224; Olmedo 2010: 49-70, 2014a: 503-524; Plaza Plaza 2002b: 11-72, 2011a: 25, 2016b: 207-250; Somolinos Molina 2015: 4-5.

Il primo racconto di Luisa Carnés è “Flor de María”, pubblicato il 21 settembre 1924, quando l'autrice aveva solo diciannove anni, da “Los Lunes de *El Imparcial*”, il supplemento letterario de *El Imparcial*.² La scoperta di questo scritto –un racconto per l'infanzia– è piuttosto recente: in quegli anni Carnés era solita firmare i suoi lavori con entrambi i cognomi, Carnés Caballero, e uno sfortunato errore tipografico (*Carrés Caballero*) ha ritardato di molti anni il ritrovamento del racconto sopracitato e di altri ancora: “Las joyas de Lucinda” (16 novembre 1924), “El castigo a la ambición” (8 marzo 1925); pubblicati da “Los Lunes de *El Imparcial*” ed inclusi nell'edizione della casa editrice Renacimiento del 2018, *Rojo y gris. Cuentos completos I*, curata da Antonio Plaza, che raccoglie i primi racconti scritti dalla nostra autrice nel periodo vissuto in Spagna.

Peregrinos de Calvario, una raccolta di racconti, (“El pintor de los bellos horrores”, “El otro amor”, “La ciudad dormida” e un breve prologo, “Peregrinos de Calvario”, che dà il titolo all'opera) venne pubblicata nel 1928, quando l'autrice aveva ventitré anni. A questo primo successo contribuirono José García Mercadal, responsabile della casa editrice Babel, e José Francés, che firmò la prefazione dell'opera. Nello stesso anno trovò un altro impiego, come dattilografa, presso la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP), in cui poté entrare in contatto con altri artisti ed intellettuali che vivificavano l'ambiente culturale di quegli anni. Nel 1930 firmò la prefazione a un'edizione in lingua spagnola della CIAP di *Taras Bulba* (Gogol) e ad una raccolta di racconti di Tolstoj, *Cuentos*. Sempre finanziato dalla CIAP, nello stesso anno venne pubblicato il romanzo *Natacha*. La protagonista, Natalia, si scontra con gli abusi perpetrati nei confronti delle donne all'interno degli ambienti di lavoro e, più in generale, all'interno della società patriarcale. La denuncia dell'emarginazione e della subalternità femminile che Carnés compie in *Peregrinos de Calvario*, e soprattutto in *Natacha*, è sintomo del vento riformista che accompagna l'avvento della Seconda Repubblica, nel 1931.³

² *El Imparcial* fu un quotidiano nato a Madrid il 17 aprile 1867, cessò di andare in stampa il 30 maggio 1933. Il fondatore fu Eduardo Gasset y Artime (Esteban, Santonja 1977: 316-317).

³ La Costituzione, varata nello stesso anno, oltre a introdurre il suffragio femminile, significò nuove svolte e tutele per il lavoro femminile: l'articolo 46 dichiarava il lavoro come obbligo sociale, fu vietato il licenziamento a causa del matrimonio e fu istituita l'assicurazione in caso di maternità, obbligatoria grazie al decreto del 26 maggio 1931, che garantiva l'assistenza sanitaria (Gil Pecharrómán 2002: 151-152). Tuttavia, nonostante tali misure furono accolte con

Parallelamente al suo ingresso nel mondo letterario, tra la seconda metà degli anni venti e l'inizio degli anni trenta, Carnés si dedicò intensamente all'attività giornalistica. Testate come *Crónica*,⁴ *La Voz*,⁵ *Ahora*,⁶ *As*,⁷ oltre a *El Imparcial* –che abbiamo prima menzionato– pubblicarono sia i suoi primi racconti che diversi articoli giornalistici.

Una delle collaborazioni più continue e proficue fu quella che ebbe con *Estampa*.⁸ Il primo dei suoi scritti pubblicato da questa testata è il racconto intitolato “Contrabando” (17 dicembre 1932), a cui, dal maggio 1934, segue una collaborazione costante fino all'articolo “El proletariado francés, fuerza de choque en la solidaridad con España” (13 novembre 1937), firmato con il nome di Luisa Carnés, e “En vuestras manos encomiendo el destino de Europa. Entrevista con Erwin Piscator” (26 dicembre 1937), firmato invece con lo pseudonimo Natalia Valle. L'autrice usò per un certo periodo questo pseudonimo, il nome della protagonista del suo romanzo *Natacha* (1930): secondo la ricostruzione bibliografica da noi compiuta, il primo articolo firmato con lo pseudonimo è “A Selica Pérez Carpio le van a dar la medalla de Madrid”, pubblicato su *Estampa* il 21 marzo 1936, e continuò ad usarlo anche per firmare i suoi articoli giornalistici durante l'esilio in Messico.

Il contributo carnesiano su *Estampa* fu variegato: scrisse racconti, articoli su temi d'attualità e d'intrattenimento, reportages spesso volti alla descrizione e

favore dalla sinistra operaia e femminista, l'assicurazione di maternità non copriva la totalità delle lavoratrici e vigeva l'obbligo, oltretutto, di contribuirvi con il versamento di una quota, sottratta a salari che restavano comunque molto bassi. Inoltre, la Costituzione non prevedette per le lavoratrici il diritto di firmare contratti di lavoro e di apprendistato senza il consenso del marito, il quale poteva riscuotere il salario della coniuge. Inoltre, in diversi casi fu proibita l'assunzione di manodopera femminile qualora ci fossero operai disoccupati (Núñez 1998: 410-430). Anche il diritto di famiglia fece qualche passo avanti: la riforma del Codice Penale del 27 ottobre 1932 abolì il *delito de adulterio* e grazie all'ordine ministeriale del 4 ottobre 1933 le vedove, nel contrarre un nuovo matrimonio, non perdevano più la patria potestà. Secondo la legge del 2 febbraio 1932, il divorzio poteva essere ottenuto mediante un mutuo accordo fra le parti, o dalla parte lesa a causa di adulterio, bigamia, abbandono e maltrattamenti. Si considerava che entrambe le parti potessero essere economicamente indipendenti, per cui entrambi i coniugi potevano avere diritto agli alimenti (*Ibid.*: 419-427). Nei primi due anni di vigore, però, vennero presentate solamente 7059 richieste, con 3500 sentenze a favore (Lezcano 1979: 265, rif. in Gil Pecharromán 2002: 142-143).

⁴ *Crónica*, una rivista popolare, nacque nel 1929 e sparì nel 1938. Il direttore fu Antonio García Linares (Esteban, Santonja 1977: 315).

⁵ *La Voz*, quotidiano popolare di Madrid, diretto da Enrique Fajardo, rimase in attività dal 1920 al 1939 (Checa Godoy 2011: 526).

⁶ *Ahora*, quotidiano nato nel 1930 e appartenente al gruppo editoriale Prensa Gráfica, fu diretto dal proprietario Luis García Montiel, fu il grande rivale di ABC fino alla sua cessazione, nel 1939 (*Ibid.*: 476-477).

⁷ *As*, settimanale appartenente al gruppo Rivadeneira, restò attivo fino al 29 giugno 1936. Tra gli articoli che Carnés scrisse per questa testata, curò una serie intitolata “Los artistas en el deporte” (Plaza Plaza 2016a: 92).

⁸ *Estampa. Revista Gráfica de literatura de la actualidad española y mundial* (1928-1938), pubblicazione diretta da Manuel Chaves Nogales, anche se nella prima pagina il nome che figurava come proprietario era Luis Montiel. Fra i prestigiosi collaboratori troviamo le firme di Concha Espina, José Díaz Fernández, Magda Donato, Eduardo de Ontañón (Olmedo 2014d: 101-102).

alla denuncia della condizione femminile nella società e negli ambienti di lavoro:

Carnés también practicó el periodismo de inmersión; se colocó como aprendiz de peluquería –con un salario de una peseta al día. También preguntó sobre las vacantes en varias fábricas y laboratorios, y recibió sólo negativas. En el mismo estilo, describió el camino de la aspirante estrella de la pantalla, desempeñó un papel de extra y pasó por el arduo procedimiento de solicitud, expectativa, insistencia y selección. Para después madrugar, esperar varias horas y participar en un film como parte de un grupo de fondo durante sólo unos minutos. (Olmedo 2014d: 104).

Abbiamo recuperato diversi articoli dai numeri originali di *Estampa* –posti in appendice alla tesi–: “Un sueño de verano” (25 agosto 1934) e “El final de los flamencos” (8 giugno 1935) sono esempi degli articoli di costume e d'intrattenimento che Carnés scrisse negli anni precedenti allo scoppio della guerra civile.

L'impiego alla CIAP significò inoltre per Luisa Carnés l'incontro con Ramón Puyol Román, da cui ebbe il suo unico figlio, nato nell'aprile 1931 e anch'egli di nome Ramón. Ramón Puyol Román (Algeciras, 1907-1981) entrò a lavorare alla CIAP nel 1929 come direttore grafico. Si affiliò al Partito Comunista tra il 1930 e il 1931, collaborando nella stampa del partito (*Mundo Obrero*, *Altavoz del Frente*),⁹ era inoltre pittore di riconosciuta fama, illustratore, scenografo e cartellonista.¹⁰

Nel 1931 la CIAP fallì, costringendo Luisa Carnés e Ramón Puyol, ormai senza lavoro, a trasferirsi ad Algeciras, fino al 1932, dove poterono contare sul sostegno della famiglia di Puyol, ma dove l'autrice dovrà interrompere la sua collaborazione con le testate giornalistiche prima citate. Tornati a Madrid nell'estate del 1932, Carnés, in assenza di migliori opportunità, dovette accettare un lavoro come cameriera: da questo vissuto prende forma un romanzo, che iniziò a scrivere nell'agosto del 1932, pubblicato poi nel

⁹ *Mundo Obrero*, quotidiano comunista, esordì il 14 novembre 1931 diretto da José Bullejos e José Silva. Ebbe diversi periodi di sospensione, uno dei quali dovuto alla censura che seguì gli episodi insurrezionali delle Asturie del 1934. Cessò definitivamente la sua attività nel marzo 1939 (Esteban, Santonja 1977: 319). *Altavoz del Frente*, nato a Madrid nell'agosto 1936, fu il più importante strumento di propaganda del PCE. Nel novembre dello stesso anno venne trasferito a Valencia. (Plaza Plaza 2014a: 15-16).

¹⁰ Una volta terminato il conflitto, nel 1939, Puyol fu arrestato nel porto di Alicante e successivamente condannato a morte, ma riuscì ad ottenere uno sconto di pena grazie all'opera prestata nel restauro di alcuni affreschi dell'*Escorial*. Nel 1946 tornò libero, ma fino al 1968 dovette presentarsi a cadenze regolari nei commissariati. Continuò la sua carriera nonostante le difficoltà, lontano dall'impegno sociale e politico, e nel 1973 si stabilì ad Algeciras, dove morì in seguito ad una malattia il 4 agosto 1981 (Pintor Alonso 2009: 385-400).

1934 da Juan Pueyo: *Tea Rooms. Mujeres Obreras (novela reportaje)*. Il titolo in sé rivela la rivendicazione di questa doppia appartenenza, di genere e di classe, sottintesa la preminenza dell'elemento collettivo su quello individuale, una preminenza che accomunava tutti gli schieramenti politici e le correnti di pensiero della Spagna dell'epoca.

Dopo un breve periodo in cui la famiglia fu ospite dei genitori di Carnés, nel 1935 la coppia si allontanò definitivamente, e la scrittrice tornò a vivere con suo figlio a *Chamberí*.

Nel luglio 1936 la Guerra Civile irruppe nella vita del paese: la polarizzazione ideologica tra le forze della sinistra e quelle del conservatorismo era iniziata molto tempo prima ma, soprattutto fra i repubblicani e fra chi non era nuovo alla presa di coscienza sociale e chi si era già affacciato nell'impegno politico, si rese manifesta l'inevitabilità dello schieramento. Secondo gli studiosi Josebe Martínez e Antonio Plaza, infatti, Luisa Carnés aderì al Partito Comunista Spagnolo (PCE) proprio in questo periodo (Martínez 2007: 209), (Plaza Plaza 2002b: 31-32). Luisa Carnés fece dunque parte, come giornalista, dei sopracitati *Mundo Obrero* e *Altavoz del Frente*, che operavano a Madrid. Proseguì anche la collaborazione con *Estampa*, che durante gli anni della guerra entrò nell'orbita di controllo del PCE: la linea editoriale si schierò ideologicamente a favore del governo repubblicano. Nel periodo del conflitto l'autrice abbandonò temporaneamente la narrativa, dedicandosi al giornalismo di guerra, fiera della sua identità repubblicana. In appendice abbiamo posto una breve selezione di alcuni articoli pubblicati su *Estampa*, ancora inediti in volume: “Los alumnos del Sagrado Corazón, convertidos en valientes milicianos” (3 ottobre 1936), “¡Mujeres, alistaos al trabajo!” (3 ottobre 1936), “Altavoz del Frente. Nueva cultura para el frente y la retaguardia” (3 ottobre 1936), “Brigadas de ayuda al campo de Valencia” (3 luglio 1937), “El fraile capuchino que ha venido huyendo de la España invadida” (30 ottobre 1937).

Anche il mondo del cinema e quello del teatro parteciparono alla propaganda, dando il loro contributo al conflitto ideologico e bellico in corso. Prese dunque forma, negli anni immediatamente precedenti il conflitto e durante questo, il cosiddetto *teatro de urgencia*.¹¹

¹¹ Si tratta di un filone dedicato all'agitazione e alla propaganda, ad opera di artisti legati al mondo operaio, e spesso al

All'interno di questa tendenza teatrale, Luisa Carnés scrisse un'opera intitolata *Así empezó*, di cui non conosciamo il testo (inedito, mai ritrovato fra gli scritti dell'autrice), che Antonio Plaza ricollega all'appello che lanciò *Altavoz del Frente* intorno all'agosto del 1936. Il giornale intraprese la ricerca di opere di propaganda destinate ai fronti di guerra e nelle retroguardie. L'opera carnesiana fu messa in scena nel Teatro Lara il 22 ottobre del 1936, con la collaborazione scenica di Ramón Puyol, che dal 1932 lavorava come scenografo. Era di un solo atto, della durata di venti minuti circa, incentrato su un gruppo di abitanti di un quartiere di Madrid, agli inizi della guerra. L'ultimo dato di cui disponiamo, circa quest'opera, proviene dal quotidiano *Ahora*, che il 23 ottobre pubblica una fotografia della messa in scena, in cui possiamo notare, infatti, la scenografia che ricrea delle case di una via della capitale, dalle cui finestre si affacciano gli attori. (Plaza Plaza 2010: 95-118.)

Tra il settembre e l'ottobre del 1936, dopo pochi mesi dallo scoppio della cruenta guerra civile, Luisa –con sua sorella Natividad e suo figlio Ramón– come molti altri repubblicani, intellettuali e politici, dovettero fuggire a Valencia, dove rimarranno fino all'ottobre 1937. L'autrice scrisse in questo periodo per *La Hora* e per *Frente Rojo*,¹² che sostituì *Mundo Obrero* come organo ufficiale del Partito Comunista. Fra i collaboratori di questo giornale troviamo Juan Rejano, il poeta che avrà poi un ruolo importante nella vita della nostra autrice. Non disponiamo di dati precisi circa il periodo del loro incontro, tuttavia, in una recente intervista a Juan Ramón Puyol, nipote di Luisa Carnés, riportata su *El País*, si afferma che entrambi si conoscevano già prima dello scoppio della Guerra Civile.¹³ Nel novembre 1937, la nostra autrice e Juan Rejano figurarono come redattori di *Frente Rojo*, e Ramón Puyol vi collaborò in qualità di illustratore (Plaza Plaza 2014a: 25).

PCE, che subirono l'influenza del teatro sovietico nato a seguito della rivoluzione del 1917 e di quello tedesco del periodo fra le due guerre. L'opera più completa al riguardo è quella di Collado F., *El teatro bajo las bombas*, Kaydeda Ediciones, Madrid 1989. A tal proposito risulta particolarmente interessante un articolo di Luisa Carnés: “Altavoz del Frente. «Nueva cultura para el frente y la retaguardia»”, *Estampa*, IX, 455, 3 ottobre 1936, pp. 20-21. (Vedi appendice).

¹² *La Hora* fu un quotidiano nato nel 1931 (Checha Godoy 2011: 498). Secondo quanto ci informa Antonio Plaza nell'epilogo all'edizione del 2016 di *Tea rooms*, Carnés potrebbe aver collaborato nello stesso periodo con *Verdad*, l'organo valenziano del PCE. Il dato proviene da un colloquio dello studioso con Alejandra Soler Gilabert del 21 gennaio 2011, che condivise con Carnés il periodo vissuto a Valencia e quello vissuto nel centro per i rifugiati di Le Poliguen, in Francia (Plaza Plaza 2016b: 239). *Frente Rojo* fu un settimanale nato il 5 novembre 1932 (Plaza Plaza 2014a: 22-23).

¹³ Campoy A., “Colorear a Luisa Carnés”, *El País*, disponibile su: <http://www.jotdown.es/2017/10/colorear-a-luisa-carnes/> [Visitato il 18 novembre 2017].

L'evolversi della guerra civile, a sfavore del fronte repubblicano, costrinse tutti coloro che erano ideologicamente e politicamente compromessi alla fuga, poiché la macchina repressiva del regime franchista iniziava già durante il conflitto a mostrare tutto il suo orrore. Dopo una breve permanenza a Barcellona, Luisa Carnés fuggì, il 26 gennaio 1939, attraverso la frontiera francese, condividendo il destino di molte altre migliaia di repubblicani. Quando venne liberata dal centro di internamento di Le Pouliguen, in Bretagna, si trasferì a Parigi, grazie a Margarita Nelken, riuscendo a ricongiungersi finalmente con suo figlio Ramón, che viveva nella capitale francese dall'inizio del 1937, accolto dal diplomatico Gregorio Nivón e sua moglie.¹⁴ La scrittrice fu poi scelta, insieme ad un nutrito gruppo di scienziati ed intellettuali repubblicani, per lasciare la Francia alla volta di New York, il 6 maggio 1939.¹⁵ Da lì, giunsero a Città del Messico il 27 maggio dello stesso anno. Questo primo periodo di esilio è l'oggetto di *De Barcelona a la Bretaña francesa* e *La hora del odio*, scritti rispettivamente nel 1939 e nel 1944, di cui parleremo nel terzo capitolo.

L'esilio costituì lo spartiacque più intenso nella vita dell'autrice. Di nuovo, la costruzione della sua identità, riflessa nella sua opera, avvenne in riferimento ad un altro elemento collettivo, che nacque dal triennio fratricida e dall'avvento della dittatura franchista: la comunità dei rifugiati repubblicani, dispersa in varie parti del mondo.

L'accoglienza in Messico, paese che le concesse ufficialmente la cittadinanza il 4 marzo 1941, diede a Luisa Carnés la possibilità di guadagnarsi da vivere con il lavoro intellettuale, che lei stessa aveva sempre considerato il più importante strumento di emancipazione per il genere femminile. Al lavoro in una radio sommò la partecipazione in diverse pubblicazioni letterarie, spesso create dalla comunità dei rifugiati (*Romance*,

¹⁴ Secondo Antonio Plaza, Luisa Carnés si trovava già a Valencia quando vi si trasferì il governo repubblicano: a riprova di ciò, cita un articolo pubblicato su *Ahora* il 12 ottobre 1936, "En Valencia dos monjas luchan por la República" (Plaza Plaza 2014a: 23-24). A nostro avviso tuttavia, due articoli che abbiamo poc'anzi menzionato, "Los alumnos del Sagrado Corazón, convertidos en valientes milicianos" e "¡Mujeres, alistaos al trabajo!", entrambi pubblicati su *Estampa* il 3 ottobre 1936, suggeriscono che in questa data Carnés si trovasse ancora a Madrid. Il secondo articolo, in particolare, riporta l'intervista di Carnés a Yvelin Kahan, una giornalista francese membro del Comité Español. Dunque, il suo trasferimento potrebbe essere avvenuto tra il 3 e il 12 ottobre 1936.

¹⁵ Fra di essi, a bordo nella nave *Veendam*, troviamo i nomi di Manuela Ballester, Julio Bejarano, José Bargamín, Josep Carner Puig de Oriol, Pedro Carrasco Garrorena, Roberto Fernández Balbuena, Rodolfo Halffter, José Herrera Petere, Paulino Masip, Emilio Prados, Miguel Prieto, Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna, Joaquín Rodríguez Rodríguez, Antonio Sacristán Colas, Eduardo Ugarte, Ricardo Vinós, Juan de la Cabada, in molti accompagnati dalle proprie famiglie (Plaza Plaza 2011a: 7-8).

Ultramar) e nella stampa legata al PCE (*Reconquista de España, Nuestro Tiempo, Juventud de España, Mujeres Españolas, España y la Paz*). A partire 1943 continuò la sua attività di giornalista anche ne *La Prensa, El Nacional* (dal luglio 1947 –un quotidiano in linea con il governo di Cárdenas), *Novedades*, e nei supplementi settimanali letterari di questi ultimi due giornali, in cui firmò anche numerosi racconti. Il supplemento letterario de *El Nacional*, la *Revista Mexicana de Cultura*, fu diretto da Juan Rejano per un periodo a partire dall'aprile 1974. Firmerà molti articoli per *La Prensa* con lo pseudonimo di Clara Montes. Per *El Nacional* utilizzò invece lo pseudonimo Natalia Valle, abbandonandoli comunque entrambi negli anni cinquanta. Fu inoltre direttrice di *Mujeres Españolas* dal 1951 al 1957, con alcune pause. Si inserì anche in altre organizzazioni vicine al PCE: il Consejo Español de la Paz e la Unión de Intelectuales Españoles. Fra il 1951 e il 1964 si occupò inoltre del bollettino mensile pubblicato dall'ambasciata cecoslovacca in Messico.

Nonostante sporadici approcci al genere teatrale –*Así empezó* (1936), *Cumpleaños* (1951), *Los bancos del Prado* (1952-53), *Los vendedores de miedo* (1953-54)– e a quello poetico –“Salmos al adolescente desterrado” (1946)–, fu la narrativa il genere che la attrasse maggiormente lungo tutto il corso della sua vita. La produzione messicana è piuttosto sostanziosa: al 1945 risale la biografia *Rosalía de Castro. Raíz apasionada de Galicia*. Tra il 1947 e il 1948 scrisse *Juan Caballero*, pubblicato nel 1956, che ci offre uno sguardo appassionato sulla guerriglia *maquis* che opera in aperta ribellione al regime franchista. Tale opera le valse un premio, indetto dai Talleres Gráficos “La Nación”. Dal 1957 al 1962 si dedicò alla sua opera della maturità, *El eslabón perdido*. Questo romanzo, pubblicato soltanto nel 2002, rappresenta la sintesi più compiuta del mutamento della sua arte letteraria, dovuto allo stravolgimento dell'esilio, interiore ed esteriore, e dei temi che ricorrono in tutta la produzione messicana.

Oltre ai romanzi e alle tre sceneggiature teatrali che abbiamo citato poc'anzi, dobbiamo ricordare la sua rilevante produzione di racconti. Fra il 1940 e il 1960 Luisa Carnés scrisse all'incirca una quarantina di racconti, pubblicati dalla stampa messicana, che classificherà in varie serie. Quelli che hanno la Spagna come sfondo, oggetto od ambientazione sono uniti

sotto il titolo *Donde brotó el laurel* (1940-1963), mentre quelli legati alla terra messicana hanno come titolo *La muralla* (1945-1963). Ad essi si aggiungono alcuni racconti a tema internazionale (1943-1964): tutti questi sono inclusi nel secondo volume della raccolta pubblicata nel 2018 dalla casa editrice Renacimiento e curata da Antonio Plaza, *Donde brotó el laurel. Cuentos completos II*. Di essi ci occuperemo nel dettaglio nel quarto capitolo.

Il 24 febbraio 1959, Carnés presentò una richiesta al consolato spagnolo, per poter far visita alla sua famiglia in Spagna. «Le contestaron que podía venir a España bajo su responsabilidad. Y eso, del Ministerio del Interior franquista, quería decir: va usted al paredón», racconta Ramón Puyol Carnés a Iliana Olmedo nell'intervista del 2006 (Olmedo 2014d: 297).

Dal 1961, lasciato da parte il giornalismo, Luisa Carnés si dedicò solamente alla letteratura e alla revisione di molti dei suoi scritti ancora non pubblicati. Diverse sue opere restano ancora oggi inedite o perdute: *Así empezó* (1936), che abbiamo citato prima, il romanzo *El secreto de Teresa Rey* –iniziato nel 1930–,¹⁶ *Olor de santidad* –romanzo iniziato tra il 1931 e il 1936 e terminato nel 1947, durante l'esilio in Messico–, *La camisa y la virgen* (1930-1947), una raccolta di quattro romanzi brevi incentrati sulla vita quotidiana della Spagna dell'anteguerra,¹⁷ il romanzo *La puerta cerrada* (1956), la cui trama si staglia sullo sfondo storico della rivoluzione messicana.¹⁸

A causa di gravi traumi prodotti da un incidente automobilistico che l'8 marzo 1964 coinvolse anche il figlio Ramón e Juan Rejano, morì pochi giorni dopo, il 12 marzo. Fu sepolta nel Panteón Jardín di Città del Messico, e sulla sua tomba furono poste la bandiera comunista e quella repubblicana. Nel 1964, in Spagna, la dittatura franchista non aveva mutato il suo carattere repressivo: le opere degli scrittori e delle scrittrici esiliati restarono nell'oblio ancora per diversi anni. Il primo a sollecitare il recupero dell'opera

¹⁶ Il testo di *Así empezó* e del romanzo *El secreto de Teresa Rey* potrebbero, secondo Antonio Plaza, essere stati lasciati, insieme ad altri scritti, nella casa di Barcellona in cui Carnés sostò prima di attraversare la frontiera francese, nel gennaio del 1939 (Plaza Plaza 2016b: 219-220).

¹⁷ *La camisa y la virgen* (1954), *La Aurelia* (1930-1947), *Ana y el gitano* (senza data), *Un día negro* (1941).

¹⁸ Alcuni progetti letterari non furono mai portati a termine: nell'edizione del 1934 di *Tea rooms* Carnés menziona due future opere, *Pequeña burguesía* e *Madrid negro*, di cui non si avranno più notizie (*Ibid.*: 229). Di *La puerta cerrada* è giunto a noi solo un breve estratto (Carnés L., “*La puerta cerrada*. Fragmento de una novela inédita del mismo título”, *Suplemento literario de El Nacional. Revista Mexicana de Cultura*, México, 878, 26 gennaio 1964, p. 10.).

di Luisa Carnés, fu, nel 1974, Manuel Andújar, uno scrittore dalle simpatie repubblicane che analogamente giunse in Messico a bordo del Sinaia nel 1940, in una conferenza che ebbe luogo presso l'Università di Toulouse il 25 aprile 1974. Andújar scrisse, come omaggio alla memoria della nostra autrice:

Aún me parece verla, al lado de su compañero, el destacado poeta Juan Rejano. Nos congregábamos alrededor de Miguel González –que fuera, en torno a 1925-1930, traductor del alemán para *Revista de Occidente*–, venido de Chile, Luisa Carnés, reclinada en anímico almohadón de apartamento, parca de palabra, ¿de luto vestida? Y al revivir las dos imágenes –la de Alcalá del Río, la de la avenida Insurgentes, de la capital mexicana–, al penetrar en las ardidadas páginas de *Juan Caballero* se me antoja más imperioso que la redescubramos, en tanto que personalidad literaria, veraz, enteriza. (Andújar 1975: 74).

Negli anni seguenti, molti studiosi inizieranno ad includere Luisa Carnés nella narrativa sociale degli anni '30, e più recentemente, parte della critica inizia a considerarla un membro dimenticato della Generazione del '27, come vedremo nel prossimo capitolo.

Capitolo II

Luisa Carnés e la sua produzione letteraria in Spagna

2.1 L'esordio letterario di Luisa Carnés e la “narrativa insorgente”: *Peregrinos de Calvario* (1928), *Natacha* (1930)

Come abbiamo accennato nel precedente capitolo, la prima opera pubblicata da Luisa Carnés fu, nel 1928, *Peregrinos de Calvario*, costituita da tre racconti. La copertina dell'opera, disegnata da Ramón Puyol, raffigurava una figura femminile dalle linee geometriche e cubiste, sullo sfondo di una città stilizzata. La prefazione fu firmata dallo scrittore José Francés, che le riconosce «el don indiscutible del novelista» (Carnés 1928: 8). Un breve prologo, di poche righe, anticipa i tre racconti: Luisa Carnés vi raffigura un'anziana donna, il personaggio che osserva le tre storie seguenti; un'incarnazione di miseria, solitudine e sofferenza:

Era una viejecilla enjuta y encorvada; tenía un rostro cetrino y arrugado; unas manos huesudas, de dedos largos, que entrelazaba a cada instante, como si su misión sobre la tierra ya, fuese solamente la de rezar: [...]. Repetía muchas veces su deseo de morir, con vehemencia cálida de verdad. (*Ibid.*: 11).

Il primo racconto, “El pintor de los bellos horrores”, è incentrato sul personaggio di un artista, Gonzalo de Vargas, che fugge dalla provincia, in cui è nato, alla città, per realizzare le sue aspirazioni, morendo alla fine in un incidente aereo. La sua personale via crucis ha origine nell'abbandono da parte di sua madre, che lo ha reso incapace di amare. Questo trauma si riflette sulla sua arte:

[...], el arte de Gonzalo de Vargas tenía un gran poder de magnetizador sortilegio, que subyugaba y repelía a la par. [...]. Era un arte enfermizo, enamorado de todo lo horrible de la vida. Las lacras humanas, los vicios, las miserias: todas las lacerias del mundo, aparecían hábilmente calcadas en los cuadros de este terrible realista. (*Ibid.*: 35).

Secondo Iliana Olmedo, la scelta di un protagonista maschile non è affatto casuale, giacché afferma:

Luisa Carnés expresó sus conflictos creativos en la figura del artista Gonzalo de Vargas; puesto que no era lo mismo ser un artista hombre que una artista mujer, el género sexual fue determinante en estas expresiones. Antes de lograr afirmar su autoría, Carnés se reflejó en el espejo masculino. (Olmedo 2014d: 44).

A nostro avviso, questa tesi è smentita dal fatto che gli altri due racconti contenuti nell'opera hanno protagoniste femminili, quindi è probabile che la scelta di un personaggio centrale maschile, per il primo racconto, abbia risposto semplicemente alla volontà dell'autrice di presentare tutti i volti possibili di questi *peregrinos de calvario* –sia maschili che femminili–. In secondo luogo, Luisa Carnés aveva già scritto e pubblicato dei racconti prima del 1928 –come vedremo nell'ultimo paragrafo di questo capitolo–, ed essi non confermano la tesi di Iliana Olmedo.

Il secondo racconto, “El otro amor”, anticipa un tema che assumerà una certa rilevanza nei suoi successivi scritti, ossia la tradizionale istituzione del matrimonio. In questo scritto in particolare, l'intento della nostra autrice è decostruire lo stereotipo di angelo del focolare, penetrando la sua essenza più recondita. È la storia di Mara, che affronta il tradimento di suo marito e la fine dell'amore coniugale: il suo sacrificio, la sua perdita, il suo calvario sono dunque legati a quel dolore, alla conseguente scelta di perdonare e alla consolazione ricercata nella maternità. Di esso ci occuperemo in modo esaustivo nel capitolo conclusivo, dedicato a Luisa Carnés come scrittrice del femminile.

La trama del terzo e ultimo racconto, “La ciudad dormida”, ruota attorno a due sorelle, Candelas e Soledad –la ripetizione del nome Soledad, presente anche nel primo racconto, ha un'evidente valenza simbolica–. Il suo tema fondamentale è, a nostro avviso, il ricorso alla vendetta e alla violenza da parte di un personaggio femminile; perciò anche l'analisi approfondita di questo racconto è contenuta nel capitolo conclusivo.

In tutti e tre questi racconti la volontà carnesiana è quella di mostrare il completo e definitivo compimento del destino: il pittore muore a seguito

dell'incidente aereo, Mara perdonando il tradimento del marito, accetta di vivere intrappolata in un matrimonio senza più amore, consolandosi con la nascita di suo figlio; Candelas si vendica del violento Gregorio uccidendolo. Al tempo stesso, il cupo destino tragico è sempre accompagnato da un luminoso attaccamento alla vita: alla fine del primo racconto, Gonzalo viene baciato, sul suo letto di morte, da Soledad, che lo ama nonostante lui sia incapace di provare sentimenti («Y besó furiosamente, desesperadamente, los labios de Gonzalo de Vargas, que ya no sintieron sus besos» *Ibid.*: 102); Mara va incontro al suo destino nella convinzione che ci sia ancora qualcosa di buono da aspettare, o da ricercare, («... me parece que ilumina mi vida una nueva aurora, y soy otra mujer» *Ibid.*: 157); Candelas, infine, compie il gesto fatale per difendersi e per liberarsi, e per rifugiarsi infine nelle braccia di Daniel, l'uomo che ama. L'ultimo racconto si chiude così:

El tren rodaba sobre la tierra levantina, redentoramente.

—¿Qué piensas, nena?

—En ti.

Daniel la estrechó una mano entre las suyas.

Candelas cerró los ojos.

Atrás, quedaba dormida la ciudad, seno de la otra ciudad para siempre dormida, del pasado.

Ahora iba hacia la luz. (*Ibid.*: 222).

Natacha, il primo romanzo di Luisa Carnés, fu pubblicato nel 1930, e come *Peregrinos de Calvario* si inserisce, pur con le sue peculiarità, in un ampio, importante e variegato “momento” letterario spagnolo, in cui «el arte se definió por su capacidad de sugestión sobre el público» (Olmedo 2014a: 504).¹

Si tratta di una corrente letteraria che noi chiameremo “narrativa insorgente”: le condizioni materiali dell'esistenza delle masse proletarie, la progressiva presa di coscienza, di genere e di classe, il divario fra le diverse

¹ Nel 1930 termina la dittatura militare di Miguel Primo de Rivera, che nel 1923 aveva sostituito il precedente sistema politico liberale e parlamentare, con l'obiettivo di rigenerare le istituzioni della monarchia liberale, in un momento storico in cui varie nazioni europee —che avevano tutte sperimentato un'industrializzazione tardiva— cadono sotto al giogo di regimi dittatoriali, in cui l'esercito si configura come custode della patria, attuando in maniera repressiva (González Martínez 2000: 337-408). Lo studio introduttivo dell'antologia curata da José Esteban e Gonzalo Santonja ci spiega che «la dictadura, muy severa con las revistas, fue por el contrario bastante tolerante respecto a los libros, especialmente si resultaban voluminosos. Consideraba que tales publicaciones carecían de peligrosidad, pues lo elevado del precio y el excesivo tiempo que requería su lectura alejaba de ellos a las capas sociales a quienes teóricamente iban dirigidos, resultando así ineficaces» (Esteban, Santonja 1977: 9). Dunque, anche queste due prime opere carnesiane sembra abbiano beneficiato di questa miopia della censura.

estrazioni sociali e gli stereotipi patriarcali diventano la linfa vitale di numerosi romanzi e di saggi di tema socio-politico. Abbiamo elaborato e scelto tale denominazione per due motivi. In primo luogo, seppur non sia affatto la prima volta che la narrativa ci offre ritratti delle dinamiche e delle contraddizioni della società, il particolare momento storico-politico che sta attraversando la Spagna dell'epoca –a cavallo tra la dittatura di Primo de Rivera e la Seconda Repubblica– rende lo sguardo degli autori più acuto, interessato e ideologicamente schierato. In secondo luogo, e spiccatamente per Luisa Carnés, l'opera artistica nasce da un vissuto che è sia intimo e personale, sia ampiamente condiviso. Tale sguardo alla società si fa dunque intriso di ribellione: la parola stessa insorge.

Il dibattito critico circa la definizione, l'origine e le caratteristiche di questa narrativa orientata al sociale è ancora in corso.² Sono vari gli scrittori

² Alcuni critici ed intellettuali, come Luis Fernández Cifuentes, Eugenio García de Nora, José Esteban, Gonzalo Santonja indicano l'inizio della corrente a partire dal 1928, anno della nascita della collana La Novela Social, diretta da César Falcón, appartenente alla casa editrice Historia Nueva e della pubblicazione de *El blocao*, di José Díaz Fernández; Gil Casado adotta il 1927, M.^a Francisca Vilches e Fulgencio Castañar adottano il 1926. I critici concordano invece sull'indicare come fine del periodo il 1936, l'inizio della Guerra Civile. (Castañar 1992: 7-8). Fulgencio Castañar concorda con José Esteban e Gonzalo Santonja, che definiscono tale corrente non come un gruppo chiuso ma come un insieme di autori che si avvicinano al genere, come accade anche nel resto d'Europa, con intenti diversi, chi per vocazione, chi seguendo la propria volontà di diffondere determinate idee di carattere politico. L'autore inoltre si discosta dall'uso della categoria di «novela social» per definire «la expresión de la actitud del escritor ante las condiciones en que viven determinados sectores sociales»: «[...] con el término «social» se suele entender todo aquello relacionado con la sociedad. Por la amplitud de contenido que hay en el citado adjetivo encontraríamos muchas dificultades para hallar una novela en que no esté presente, de una forma o de otra, la sociedad, con lo que la subdivisión no tendría sentido ya que la mayoría de las novelas tendrían que ser incluidas en este apartado. [...] Juzgamos, pues, conveniente prescindir de esta expresión y utilizar para referirnos a este tipo de narrativa otra más apropiada; [...], hemos optado por otra fórmula ya consagrada, «novela del compromiso» o, [...], «novela comprometida». [...], el escritor, hombre de su tiempo, tras sentirlo profundamente, reacciona y trata de que se modifiquen por los medios que tiene a su alcance y, entre otros, por la ficción novelesca.» (*Ibid.*: XV-XVI). Eugenio García de Nora, Victor Fuentes, José Domingo e Sanz Villanueva parlano di “novelistas sociales”; Gil Casado di “Generación del Nuevo Romanticismo” (in cui inserisce anche il gruppo poetico del '27); Juan Manuel Rozas, Ricardo Gullón, Miguel Angel Hernando, Díaz Piñaja e García López si riferiscono alla “Generazione del '27”; Marra López e Jenaro Artilles alla “Generazione del '36”. Iliana Olmedo, in un articolo del 2014, propone la categoria di “Novela social feminista”, in cui inserisce, oltre a Luisa Carnés, anche autrici come Margarita Nelken e Federica Montseny (Olmedo 2014a: 507). Nell'epilogo all'edizione di *Tea rooms* del 2016, Antonio Plaza presenta Carnés come un membro della Generazione del '27 (Plaza Plaza 2016b: 208). Negli anni più recenti, Carnés viene spesso inclusa nel movimento de *las sinsombrero*, insieme ad altre autrici ed artiste della Generazione del '27, come Maria Teresa León, Concha Méndez, Ernestina de Champourcín, María Zambrano. Scrive Tania Balló: «Las artistas pertenecientes a la Generación del 27, al igual que sus integrantes masculinos, nacieron en un periodo comprendido entre 1898 y 1914, y tomaron Madrid como centro neurálgico». Il movimento *sinsombrerista* inizia intorno al 1930: «En la España finisecular, llevar sombrero era tanto para los hombres como para las mujeres de las clases pudientes un signo de jerarquía social. Resultaba impensable que los ciudadanos de buena cuna aparecieran en público con la cabeza descubierta. A diferencia de ellas, los hombres podían permitirse esa “desnudez del alma” en espacios cerrados» (Balló 2016: 19 e 32-33). Lo studio di Balló in realtà non menziona Luisa Carnés, ma sono diversi articoli usciti successivamente a presentare la nostra autrice includendola in questo gruppo, come López Á., “Luisa Carnés, la «sinsombrero» olvidada”, in *Larazon.es*, 13 giugno 2017, disponibile su <https://www.larazon.es/cultura/luisa-carnes-la-sinsombrero-olvidada-AA15372640> [visitato il 29 settembre 2018]; Martín Rodrigo I., “Luisa Carnés, la escritora que no salía en la fotografía de la Generación del 27”, in *ABC.es*, 14 giugno 2017, disponibile su https://www.abc.es/cultura/libros/abci-luisa-carnes-escritora-no-salia-fotografia-generacion-27-201706110104_noticia.html [visitato il 29 settembre 2018].

rappresentativi: José Díaz Fernández (1898-1940), Ramón J. Sender (1902-1982), César Muñoz Arconada (1898-1964), Joaquín Arderius (1890-1969). Fulgencio Castañar cita Luisa Carnés, e la inserisce fra gli autori di questa narrativa, così come fa María Francisca Vilches de Frutos. Si tratta, con ogni evidenza, di un ambiente letterario prevalentemente maschile, in cui le riflessioni sui primi passi compiuti dall'emancipazione femminile o le varie costruzioni di personaggi femminili offrono interessanti spunti d'indagine. José Díaz Fernández fu il teorico di questa corrente, nella sua opera *El nuevo romanticismo*, pubblicata nel 1930.³ Si tratta di una raccolta di vari testi che l'autore aveva pubblicato già durante gli anni del regime autoritario di Primo de Rivera (1923-1930) nei giornali *Postguerra* e *Nueva España*. La denominazione *nuevo romanticismo* richiamava da un lato l'estetica romantica di metà '800, fondata sulla critica del capitalismo, e dall'altro richiamava l'estetica materialista legata alle rivoluzioni (quella russa del 1917, quella tedesca del 1918), da cui nasce un'idea dell'arte maggiormente legata alla vita e alla società, un arte volta alla «rehumanización del mundo» (Díaz Fernández 2013: IX-X). Dunque “romanticismo” in questo senso: una nuova sensibilità che vuole indagare l'esistenza, in tutte le sue diverse ed umane forme; e che attinge dall'estetica e dalla logica romantica per fornire nuove rappresentazioni e per alimentare l'arte con nuova linfa, per renderla all'altezza del suo tempo. È rilevante la preminenza dell'elemento collettivo:

[...] el romanticismo no ha sido tanto la exaltación de lo individual como de lo humano. [...]. Frente a una literatura academicista y una vida putrefacta, donde todo es tradición y estilo, los románticos levantan las barricadas del corazón. [...]. Dejan que en el hombre hablen las voces más sinceras, las voces del alma y del instinto. (*Ibid.*: 7).

Il primo capitolo di *El nuevo romanticismo* è costituito da una riflessione critica sull'emancipazione femminile. Come sottolinea nella prefazione della riedizione del 2013 César de Vicente Hernando, tale riflessione rivela

³ José Díaz Fernández nacque il 20 maggio 1898 a Aldea del Obispo (Salamanca) e fin da giovane si dedicò all'attività intellettuale. Nel 1921 e 1922 partecipa alla guerra in Marocco, vissuto che sfocerà ne *El Blocao*, opera pubblicata nel 1928. Fu perseguito dalla dittatura primorriverista e arrestato. Fondò con altri compagni la rivista *Post-guerra* nel 1927, nel 1928 Ediciones Oriente e nel 1930 il giornale *Nueva España*. Nel 1929 pubblicò *La venus mecánica*, e fu eletto deputato nel 1931 all'interno del Partito Radical-Socialista, nel 1936 nel Frente Popular. Il 26 gennaio 1939 parte in esilio con la sua famiglia, con cui fugge in Francia, dove morì il 18 febbraio 1941 (Vicente Hernando, prefazione a Díaz Fernández 2009: viii).

l'influenza della critica bolscevica del femminismo (*Ibid.*: XII).⁴ Díaz Fernández scrive al riguardo:

Yo creo que los biólogos debían estudiar ese odio al hombre del feminismo primitivo a la luz de la endocrinología. Lo cierto es que el feminismo político no ha significado nada en las reivindicaciones sociales de la mujer y en cambio ha podido producir -y ha producido-, desde luego, una gran confusión en torno a sus fines de colaboración humana. Si los derechos políticos le han servido al hombre para tan poco, no sé por qué habían de servirle para más a la mujer, sobre todo si tener voto no significa tener pan. (*Ibid.*: 3).

L'emancipazione della donna, secondo l'autore, non è tanto frutto del liberalismo politico ereditato dal XIX secolo, quanto del «progreso mecánico del mundo» (*Ibid.*: 2): la macchina “libera” la donna inglobandola nella produzione industriale. A partire dal momento in cui questo contributo inizierà a essere percepito, si instaurerà la necessità di una sua definizione e di una sua categorizzazione, tramite una visione tradizionalistica e patriarcale e quello che oggi definiremmo “wonderful effect”:

La mujer tiene, incluso biológicamente, una función complementaria a la función masculina. [...]. El mérito de la participación femenina en las actividades contemporáneas es que incorpora al mundo de hoy una sensibilidad y un apetito que desconocía el mundo anterior a la guerra. Por primera vez en veinte siglos la mujer vierte en la vida su alma espléndida y brillante. (*Ibid.*: 5).

La riflessione che sorge da questo breve estratto ruota attorno alla scelta del termine *sensibilidad*: non a caso, il termine precede l'espressione «alma espléndida y brillante», e l'impressione che se ne ricava è che tale luce, tale splendore siano frutto di questa stereotipata sensibilità, ciò che appunto fa della donna *il complemento* dell'uomo. Tale complementarietà sul piano spirituale, tuttavia, non fa altro che rivelarne la reale subordinazione: se per la prima volta in addirittura venti secoli la donna disvela la luce della sua anima al mondo; significa che tutto è andato avanti senza di lei; e la prima,

⁴ La diffusione del femminismo in terra spagnola soffrì di una forte divisione tra ambiente operaio ed ambiente borghese. Seguendo lo studio di Mary Nash «[...], el feminismo burgués sería la exposición de la conciencia de su opresión por parte de la mujer burguesa, quien se planteará su igualdad con el hombre en los terrenos políticos, legales y económicos en el marco de la sociedad burguesa. El feminismo obrero, en cambio, se propondrá la superación de su subordinación social en el marco de un sistema social distinto, de sociedad sin clase, según la modalidad política a la cual se adhiere, socialista, anarquista o comunista.» (Nash 1985: 115).

nuova percezione del suo contributo aggiunge quell'idea di candore e dolcezza, rispondente agli stereotipi patriarcali, che è ben lungi dal riconoscere la sua corporeità, dall'indagare il suo reale ruolo all'interno della società dell'epoca, e le sue possibili evoluzioni. I primi passi di questa emancipazione, la «*revolución de la falda y de los cabellos largos*», (*Ibid.*: 1) vengono inseriti dall'autore all'interno di una tensione di più ampio respiro, che riguarda la società nel suo insieme.

Alla società, afferma l'autore, manca «*el brazo activo*» della donna, condannata al matrimonio e alla reclusione in una dimensione domestica che è «*sepultura del espíritu*» (*Ibid.*: 26), come tale più vicina alla morte che alla vita. È esattamente questo il motivo per cui la personale visione dell'autore sul suffragio femminile presenta tratti complessi: aprirebbe le porte ad una nuova vita politica del paese, ma soffrirebbe *in primis* di una grave contraddizione, non essendo le donne, come categoria, in possesso di una coscienza politica *europea*. Tuttavia la questione –paradossalmente, a nostro avviso– non viene presentata ed indagata a fondo come una questione di genere. Si tratta, di nuovo, di una concezione che nasce dall'assunzione dell'azione collettiva come soggetto storico e politico: il genere femminile non ha avuto accesso alla costruzione di una coscienza politica (non di sé, ma europea), perché parte di una collettività che non ha raggiunto la «*suficiente independencia de espíritu que les permitiese actuar por convicciones avanzadas*». Tuttavia, «*Fue la mujer quien más duramente ha sufrido esta tenaz influencia, fruto del medio y de la educación, del temperamento y de las costumbres*» (*Ibid.*: 73-74).

L'autore individua a questo punto, nella fede religiosa e nel dilagante analfabetismo, degli strumenti di subordinazione utilizzati dagli uomini nei confronti dell'altro sesso. Ma, se i riferimenti all'educazione, all'ambiente, alle consuetudini non richiamano una diretta responsabilità femminile, quello al *temperamento*, pur passando quasi inosservato, risulta davvero interessante. A nostro avviso, richiamare la presunta debolezza della sua natura come causa stessa della sua subordinazione, rappresenta uno dei limiti più significativi all'interno della riflessione sulla condizione femminile e una sua possibile emancipazione.

Natacha, la seconda opera pubblicata da Luisa Carnés nel 1930, rientra a

buon diritto nella narrativa insorgente. Si tratta di un romanzo intenso che fornisce una riflessione sul paradigma di genere più etica che politica.⁵ La critica lo accoglie favorevolmente: il 7 giugno del medesimo anno, su *La Libertad*, una giuria composta da Azorín, Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró, José María Salaverría, Enrique Díez Canedo, Pedro Sainz Rodríguez e Ricardo Baeza, lo include nell'elenco delle migliori opere pubblicate nel 1930. Lo cita di nuovo qualche giorno dopo, informando circa le sue prossime traduzioni in portoghese ed inglese. Un altro quotidiano, *La Raza*, ne pubblica un estratto il 14 agosto. È interessante, ai fini della nostra indagine e sotto molteplici punti di vista, ciò che scrive a tal proposito lo scrittore avanguardista Ernesto Giménez Caballero con tono volutamente bonario e paternalistico:

Luisa Carnés: comparte el veraneo entre Madrid y la Sierra. Compenetrada con *Natacha*, en busca del veraneo de Madrid (o lo que Madrid tiene de verano) [...], pasea por las calles su extraordinaria aptitud de niño prodigio, cogida de la mano de Puyol, como de la mano de papá.⁶

Offre invece interessanti spunti di riflessione e di analisi la recensione del critico Gil Ben Umeya:

Honradez y limpieza, he aquí la literatura de L. C. Apartada, desde luego, de las tendencias deshumanizadoras de los grupos de primera línea. Pero identificadas a ellos por el deseo de quitar a la vida su valor demasiado trascendental y a la literatura su deseo de explicarlo todo. A primera vista parece que esta novelista produce según las normas del siglo XIX – individualismo, romanticismo, auto-emancipación–; pero, en realidad, su literatura corresponde a los deseos de los nuevos rumbos populistas. Presentar la vida sencilla y gris de los días humildes tal y como es, sin impresionismo de manchas y colores, interpretación del alma de las cosas. ... Es un libro femenino. Desde luego. Pero no hay en él nada muelle ni blando, nada tampoco de folletín. Por el acierto en la presentación de personajes con una brusquedad de novela rusa; por su tristeza metafísica que arranca de la misma entraña de las cosas; todo esto hace pasar sobre la forma –aún en gestación, en ansia de realizarse– para ver sólo la desgarrada nostalgia de esta mujer de hoy, ansiosa de buscar el

⁵ Tra gli anni '20 e '30 in Spagna le riflessioni sulla condizione femminile entrano nel panorama letterario. Fra i saggi di carattere sociologico e politico ricordiamo *La mujer del porvenir* (Concepción Arenal, 1916), *La condición social de la mujer en España. Su estado actual: su posible desarrollo* (Margarita Nelken, 1919), *La mujer, problema del hombre* (Federica Montseny, 1932).

⁶ Tale critica non ci sorprende, trattandosi di uno scrittore dalle note simpatie fasciste. Giménez Caballero E., “Noticias de última hora sobre el veraneo de escritores españoles”, *La Gaceta Literaria*, 89, 1 settembre 1930, p. 2, rif. in Olmedo 2014d: 66-67.

valor humano y eterno bajo la confusa apariencia de la vida multiforme.⁷

La nostra analisi di *Natacha* prende le mosse da questa recensione dato che in essa trovano conferma alcune nostre intuizioni. In primo luogo, l'opera viene definita dal critico «apartada, [...], de las tendencias deshumanizadoras», rivolta a «la vida sencilla y gris de los días humildes», confermandosi quindi parte della narrativa insorgente, con le caratteristiche con cui l'abbiamo definita. In secondo luogo, troviamo in questa lettura critica affermazioni rilevanti per quanto riguarda la dimensione patriarcale interna all'opera stessa, ed esterna, in cui quest'ultima viene accolta e valutata. È definito un libro «femenino», ma sono l'assenza delle caratteristiche considerate tipiche della narrativa femminile (non è «muelle», «blando», non presenta elementi da «folletín»), e la presenza di tratti maschili (la «brusquedad de novela rusa» con cui sono presentati i personaggi), che rendono l'opera all'altezza del giudizio positivo conferitole qui dal critico: tale binomio presenza-assenza rappresenta “l'inaspettato” all'interno del panorama letterario, una condizione affinché si possano, una volta catturata l'attenzione, penetrare i reali intenti dell'opera e riconoscerne la sostanza ed il valore.

Il romanzo è costituito da dieci capitoli, sono tre i personaggi centrali: Gabriel Vergara, Natacha e sua madre Natalia. Accanto ad essi troviamo poi Elena Luarco, la fidanzata di Gabriel, e Berto, il marito di Natalia. Gabriel Vergara è un artista che, seguendo la volontà di suo padre, si reca a Madrid per perfezionare gli studi, ospite nella casa di Berto e Natalia. Il romanzo si apre con una lettera che egli scrive alla sua fidanzata. Lena è un'orfana, di «una dulzura angelical»: «Le gustaba mucho rodearse las sienes de flor, que arrancaba a las acacias con el saltador, y contar a las estrellas» (Carnés 1930: 18-19). È il primo personaggio femminile presentato nel romanzo, ma si tratta di un personaggio secondario che appare soltanto indirettamente nella storia, rappresentato attraverso il riferimento alla sua natura sensibile e romantica; anche le sue caratteristiche fisiche, i capelli biondi ed il pallore

⁷ Ben Umeya G., “Escapate de libros. Luisa Carnés: Natacha, Mundo Latino”, *La Gaceta Literaria*, 81, Madrid, 1 maggio 1930, p. 15, rif. in Garofalo E., “The social image of woman in three works by Luisa Carnés: *Peregrinos de Calvario*, *Natacha*, and *Tea Rooms*”, <http://bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/garofalo.pdf> (visitato il 29 dicembre 2016).

del viso, rimandano alla sua connaturata fragilità. Una fragilità che condivide soprattutto con Natalia-madre, ma che ritroviamo anche nel passo in cui si parla della nascita di Natalia-figlia (Natacha):

Natalia, al igual de esas rosas magníficas y raras que suelen vislumbrarse por cima de los valladares de hojalata orinienta de los solares extremos, nació blanca, de una madre macerada por todos los dolores humanos, y como si aquella maravillosa blancura de su carne, que había de ser azotada por la crueldad de muchos días míseros, hubiese sido hecha de destellos de luna, era luminosa su cara, a cuya frialdad asomaba la mirada extraña de sus ojos profundamente azules, que parecían caminar siempre por ignorados caminos de quimeras. Desde su nacimiento, Natalia no tuvo a su lado otros espíritus que el magullado y sangrante de la madre, y el corpachón (encorvados omoplatos, brazos simiescos) del padre, fantasmal sombra, cuya perenne frialdad, invicta al ardor del sol, se doblaba a la caricia devastadora del vino rojizo y espeso del pueblo, que abrasaba sus entrañas y le hacía escupir sangre y acercarse a las puertas eternas muchos días de su vida monótona. Fuera de ellos, los demás seres que se la cruzaron no fueron sino otras tantas sombras de vidas: mujeres adolecidas como su madre y hombres soeces y blasfemos como su padre, cuyas manos encallecidas no se habrían contraído jamás por la dulzura de las nobles caricias, y cuyo hálito, áspero y quemante de alcohol, les hacía repelentes como al padre senil. Porque Natalia, lo mismo que los más santos arrepentimientos, había nacido tardía. (*Ibid.*: 23-24).

In questo intenso estratto già possiamo individuare quello che a nostro avviso è il cuore pulsante di questo romanzo: innanzitutto una netta divisione di genere fra «mujeres adolecidas» e «hombres soeces», ed in secondo luogo, legato proprio alla prima delle due espressioni, la sofferenza come destino ereditario e quindi inevitabile, che lega tutte le donne, privandole di ogni individualità, incatenate in «espíritus magullados y sangrantes». Infatti, un'ulteriore conferma di tale destino nella vita di Natalia-madre è proprio il matrimonio con suo cugino Berto, un uomo che ricalcherà le medesime caratteristiche di suo padre. Dedito ai vizi, Berto la terrà imprigionata in un matrimonio senza amore, a cui si sommeranno anche le difficoltà economiche ed i doveri di cura dopo che un infortunio lo renderà zoppo e quindi incapace di provvedere alle necessità familiari.

A tal proposito, adottando il posizionamento di Newton e Ronsenfelt, secondo cui:

[...] hablar de los personajes femeninos de un determinado texto literario

como si fueran encarnaciones de una supuesta esencia femenina implica reproducir los esquemas humanistas y esencialistas según los cuales los personajes (en especial los masculinos, claro) encarnan la eterna *esencia humana*, el hombre. Por lo tanto, implica aceptar la inmutabilidad de las distinciones de género y de las desigualdades que sustentan.⁸

possiamo notare come Luisa Carnés percorra tale strada, anche in riferimento al personaggio di César (sul quale ci soffermeremo più avanti) ma introducendo, al tempo stesso, due elementi differenti, uno di questi rappresentato dal personaggio di Gabriel Vergara, un uomo dall'animo altruista, attento e generoso, con una «luminosidad interior» (Carnés 1930: 66), probabilmente a causa dell'influenza dell'arte, in quanto è egli scultore; ed il più importante di questi, lo spirito di ribellione di Natalia-figlia, la sua –seppur flebile– scintilla di diversità. La protagonista, infatti, come abbiamo visto nell'estratto precedente, «nació blanca», è come se nascesse pura, circondata da un'aurea che è in realtà soltanto illusoria poiché reca in sé la traccia del suo destino doloroso, con cui viene battezzata⁹ e nutrita: «el dolor, que la había amamantado» (*Ibid.*: 37), tuttavia «no llevaba en el rostro aquel sello de resignación» (*Ibid.*: 36), quello di sua madre e di tutte le altre donne che la circondano.

La maternità è un tema ricorrente che rappresenta una delle anime più complesse dell'intera opera carnesiana: torneremo sul tema nel capitolo conclusivo. Per Natalia, infatti, la gravidanza significa dimenticare «todo el amargor hecho ceniza, aventado, diluido en la nada» (*Ibid.*: 24), per una gioia nuova e intensa: «Iba a tener un hijo; un hijo suyo; un ser que sentirá con los sentimientos que ella hiciera brotar y hablaría las palabras que ella pusiera en su boca» (*Ibidem*). La maternità in *Natacha* rappresenta, da un lato, un forte simbolo di divisione di genere, confermato non solo dal peculiare legame fra madre e figlia, come abbiamo appena visto, ma anche dal fatto che Berto non ha mai dimostrazioni di affetto nei confronti di sua figlia; e dall'altro lato l'origine di una sorta di incomunicabilità che divide il

⁸ Newton J., Rosenfelt D. (a cura di), *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*, Methuen, New York e Londra 1985, pp. xvi-xvii, rif. in Agaray M., “Feminismo y materialismo cultural: ¿enemigos o cómplices?”, in Segarra, Carabí 2000: 46.

⁹ «Tuvo una hija: Natalia. Y la llamó por su nombre, porque no quería que su hija de su alma llevase algo en sí que antes no le hubiese pertenecido, ni siquiera el distintivo que la haría diferente a las otras mujeres del mundo; y también, porque deseaba que su hija de su corazón, al recibir en el agua bautismal el nombre materno, le fuera otorgada al tiempo la dolorosa experiencia de la madre, que habría de hacerla invulnerable ante el dolor.» (Carnés 1930: 32).

genere femminile al suo interno, un'alienazione che è fonte di ogni mancanza di solidarietà, elemento ricorrente in tutta la narrativa carnesiana.¹⁰ Natalia infatti, trovando in Natacha quella che ai suoi occhi è un'incomprensibile durezza, era solita fingere terribili emicranie per smuovere il suo amore filiale, lamentandosi tormentosamente e aspettandosi da lei premure che non arrivavano. «“¿Serán todas las madres así?” Y su madre: “¿Serán todas las hijas como esta hija mía?”» (*Ibid.*: 48): non si conoscono e non si riconoscono, a causa anche della povertà in cui le relega la classe sociale, perché «los hijos de los pobres aprenden antes a pedir el pan que los besos» (*Ibidem*). Poi, improvvisamente conscia della sua volontà malevola di «hacer sangrar, por el contacto del padecimiento, el corazón tierno de su hijita» (*Ibid.*: 37), decide di volere per lei solo gioia e di tenerla lontano da ogni pena, sempre condiscendente con suo marito per amore della propria figlia. A causa delle condizioni di vita sempre più difficili, Berto decide un giorno di mandare sua figlia a lavorare in una fabbrica di cappelli –chiaramente un tratto autobiografico–. Per Natalia-madre arrivano i sensi di colpa, di nuovo dolore e vergogna. L'ambiente di lavoro, per la maggior parte femminile, è suddiviso tra *oficialas* e apprendiste. La *oficiala* a cui è subordinata Natalia, Ezequiela, coniuga al carattere negativo («una treintona sensiblera, golosa y calumniadora», *Ibid.*: 42) un aspetto sgradevole, specchio uno dell'altro.

Fra Natacha e l'allegria Almudena, un'altra apprendista, si stabilisce simpatia ed amicizia; così non accade con le altre apprendiste e con Ezequiela. Le prime riferiscono spesso cose alle *oficialas*, la seconda, quando Natalia macchia per errore una stoffa, minaccia di farle pagare in denaro un altro errore simile, confermando la mancanza di solidarietà e provocando il pianto di Natacha; un pianto che rappresenta un'eccezione nell'espressione dei suoi sentimenti: nella fabbrica, pur entrando in contatto con ogni aspetto più naturale ed autentico della vita (l'amore, l'odio, la crudeltà, lo sdegno, il rancore, la noia), Natacha prova spesso un totale senso di estraneità, interrotto soltanto da ciò che alimenta il suo istinto di ribellione. Accade ad esempio quando Carnés vuole sottolineare la distanza incolmabile fra le

¹⁰ La scelta stessa di porre l'attenzione sul rapporto madre-figlia in *Natacha* presenta dei risvolti interessanti: torneremo sull'argomento nel capitolo conclusivo.

donne di diversa estrazione sociale. Quando si preannuncia la visita in fabbrica di un gruppo di donne benestanti, Natacha dice:

Vendrán aquí a ver como se divierten “las chicas de la fábrica, y no se sentarán porque las sillas “son demasiado bajas”, y al pasar cerca de las máquinas se apartarán “por la grasa”, y nos mirarán desde los agujeros de sus impertinentes como a unos bichos raros, y se marcharán pronto, porque les marcará el jaleo y les asustarán las bromas de los planchadores, y el humo de los cigarros baratos, y el olor de la goma cocida, y el azufre del taller. (*Ibid.*: 94).

Anche quando Almudena si innamora, Natalia non condivide la sua gioia per il matrimonio imminente. “Ese hombre” le allontana, l'amicizia si raffredda. Possiamo scorgere qui la voce di Luisa Carnés, dietro ai pensieri di Natacha, contro il matrimonio in quanto istituzione volta alla sottomissione della donna: «La mujer se siente protegida; la mujer se siente dejar de “ser”. [...]! La mujer va apoyada en el brazo luchador, en el brazo creador del hombre.» (*Ibid.*: 100).

Il concatenarsi di sentimenti, in tutto il corso del romanzo, dà forma agli eventi, dipingono cose e persone e li vivificano. Natacha prova odio per «la penuria, que atrofia el corazón, que exagerba las malas pasiones del corazón humano y hace mártires y criminales» (*Ibid.*: 50), prova repulsione per gli uomini che lavorano nella fabbrica, soliti molestare le operaie alla prima occasione utile, prova anche pietà per Ezequiela: affetta da un male incurabile, ossessionata dalla morte, muore alla fine invocando l'uomo che l'aveva abbandonata una volta ammalatasi.

In casa, a Natacha infastidisce la presenza di Gabriel, spettatore delle miserie della famiglia ma anche prezioso sostegno, in particolare per Natalia-madre, in cui trova le cure amorevoli negategli da sua madre, alle quali ricambierà comprando cibo e medicine molto care per Berto. Se nella fabbrica Natacha si sente per lo più estranea, fuori da lì ogni sua emozione è soffocata con durezza: «Levantaba muy alta la cabeza y pisaba recio, como si fuese a enfrentarse con su destino y a machacarle bajo sus pies; como si bastase para vencer a una existencia mísera gritar: “¡No!” y dirigir miradas retadoras al sol.» (*Ibid.*: 67). Immagini e metafore sono le figure retoriche più frequenti nella narrativa nel *Nuevo Romanticismo* o della narrativa

insorgente, come l'abbiamo denominata. Il sole fa parte di quei simboli positivi, la cui presenza implica però l'evolversi di circostanze tragiche. (Vilches de Frutos 1982: 45-48). In questo, *Natacha* risponde perfettamente alla tendenza: non esiste una natura che fa da sfondo (così come non viene dettagliatamente descritto neanche l'ambiente urbano),¹¹ Luisa Carnés vi costruisce un binomio fra il sole/la luce e il grigiore, la miseria, il buio, la luna.¹²

All'interno della miseria e del grigiore, la storia raggiunge il suo culmine quando Natalia-madre, spinta da necessità economiche sempre più urgenti, convince la figlia a chiedere come anticipo una somma di denaro in fabbrica. Il capo César le concede la somma con fare paternalistico e ambiguo. Natacha torna a casa attraversando una Madrid gelata e freddissima con i soldi in mano, colma di paura. Prova repulsione per il suo gesto, per sé stessa e tutto quanto la circonda, «más mendiga que nunca en la vida» (Carnés 1930: 81). Da questo momento in avanti il personaggio di Natacha si evolverà principalmente in relazione ai due personaggi maschili, uno antitesi dell'altro: Gabriel e César. Nell'apice della consapevolezza di quanto sia vuoto e inutile tutto ciò che la circonda, una consapevolezza resa più acuta dal recente gesto, Natalia confessa a Gabriel, nel primo dialogo profondo e sincero che avviene tra i due, che ha spesso pensato di togliersi la vita:

–Porque ya he vivido bastante, Gabriel. Porque estoy cansada de venir a casa y encontrarme siempre este cuadro miserable y estas caras hurañas que me han enseñado a ser tan *así*. ¡Yo no quiero vivir más!
–Si usted no ha vivido, Natalia, si usted no ha nacido aún.
–Gabriel...
–¿Quién le ha dicho a usted que la vida que nos dan al nacer sea nuestra vida? Usted duerme, Natalia. Desperta. Salga usted al camino. Busque su vida, y cuando la encuentre, cuando tenga la absoluta seguridad de haberla encontrado, no se aparte de ella, no la suelte, Natalia, Natacha! No me mire usted de ese modo.
–¿Cómo?
–¡Natacha!... (*Ibid.*: 88-89)

E così, invitandola alla vita, Gabriel la battezza di nuovo, dandole un nome

¹¹ «Los escritores del compromiso sitúan las acciones de sus obras casi de una forma exclusiva en un espacio que el lector puede asociar con la geografía real española. No quieren que sea una recreación minuciosa» (Castañar 1992: 306).

¹² Natacha «tenía la palidez de la luna» (Carnés 1930: 33).

soltanto suo.

Natacha restituirà successivamente il denaro a César, il quale, qualche tempo dopo, offre a Natacha di vivere con lui «sin bendiciones» (*Ibid.*: 120). Natacha rifiuta in un primo momento, «Porque no siento la necesidad de redimirme, como usted dice» (*Ibid.*: 121),¹³ ma poi cederà, recandosi con lui in viaggio a Parigi e a Barcellona e diventando sua amante.

La morte di sua madre conduce ad un nuovo incontro con Gabriel e alla riflessione sull'impossibilità dell'amore fra i due. Natacha gli chiede il motivo del nome con cui l'aveva ribattezzata. Gabriel, che amava leggere, le racconta di aver trovato una volta un libro vecchio e malridotto, un romanzo russo di cui non ricorda il titolo, la cui protagonista, di cui si era invaghito, si chiamava Natacha, "Natalia" in russo, la buona e bellissima figlia di un contadino, dal destino tragico.¹⁴ Alla fine del romanzo, Natacha reincontra Almudena a Madrid, la quale, sapendola in gravi difficoltà, la spinge a tornare da César. Natacha, però, preferisce vendere tutti i suoi gioielli per sopravvivere, e restare ospite da Almudena nella sua casa.

La storia dunque si chiude senza redenzione alcuna: il rifiuto definitivo di tornare da César è un'azione troppo segnata dalla disperazione per rappresentare una vittoria. Luisa Carnés sceglie di non attribuire al personaggio di Gabriel Vergara la via per il lieto fine: significherebbe subordinare la liberazione di Natacha, la sua individualità, alla volontà di un uomo, un'individualità che tuttavia non ha nessuna possibilità di trovare il suo compimento e la sua compiutezza. Natacha rappresenta, a nostro avviso, un esempio interessante della lenta trasformazione subita dai personaggi femminili all'interno di questa corrente narrativa:¹⁵ pur facendo rimpiangere

¹³ In *Natacha* la scelta del verbo *redimir* possiede un'evidente connotazione critica nei confronti del dominio maschile. Ne *La venus mecánica*, romanzo di Díaz Fernández (pubblicato nel 1929 dalla Editorial Renacimiento, che faceva allora parte della CIAP), lo stesso verbo ha attirato la nostra attenzione, pur privo della stessa connotazione, ma scelto con intenti drammatici e realistici: «esas muchachas perdidas», «No se sabe quién ha de redimirlas, porque no han formado todavía sociedad de resistencia contra el dolor ni tienen otros líderes que algunos bohemios socializantes que acaban por leerles el manuscrito de un drama en cualquier café de barrio. Pero algún día la vida tendrá un sentido más puro y un gesto más humano.» (Díaz Fernández 2009: 45).

¹⁴ Iliana Olmedo vi scorge la «visión trágica de la época rusa» (Olmedo 2014d: 66-67). Secondo quanto afferma Fulgencio Castañar, il romanzo russo attirò l'attenzione di diversi scrittori fra gli spagnoli negli anni '20 e '30 (Castañar 1992: 87). Nel 1931 (secondo Esteban e Santonja, tra il 1930 ed il 1934 siamo al momento culmine per il genere che stiamo trattando) è stato registrato il maggior numero di traduzioni di opere sovietiche (35). (Esteban, Santonja 1977: 13).

¹⁵ A tal proposito risulta interessante la figura di Obdulia, de *La venus mecánica* (Díaz Fernández, 1929). Obdulia, come Natacha, sente «una angustia difusa e indeterminada de vivir, [...], una inquietud oscura y humana, como si acabara de rompersele una tela del alma. Se encontraba insignificante y débil en medio del mundo, frente a los azares

a Natacha il sentimento che prova per Gabriel e che non arriverà a concretizzarsi, Carnés non offre nessuna circostanza favorevole, nessuna possibilità a questo idillio; ma non è questa impossibilità a costituire il destino tragico di Natacha. Possiamo dunque affermare che in questo romanzo «se podría hablar de la decepción de la mujer ante el amor, lo que significa decepción ante el ideal masculino».¹⁶ Non sappiamo come sarà da questo momento in poi la vita di Natacha: la storia narrata da Carnés sottolinea la necessità di una liberazione, ma non trova nella società in cui vive le basi affinché questa si possa effettivamente compiere. La condizione prima di genere, e poi di classe, destina la donna ad una gabbia in cui la vita grigia è sempre uguale a se stessa, generazione dopo generazione; il rifiuto del matrimonio come via di uscita nella vita privata apre dunque la strada ad una riflessione di carattere politico sulla necessità del cambiamento nella vita pubblica. Questi tratti, uniti all'inevitabilità del destino tragico, accomunano Natacha e Obdulia, la protagonista de *La venus mecánica* di Díaz Fernández, a cui abbiamo già fatto riferimento nelle note precedenti. Possiamo definirli romanzi “femministi”? La volontà di Díaz Fernández è quella di fornire, attraverso la rappresentazione di vari personaggi, un paradigma della femminilità moderna:

En las mujeres que desfilan por la novela es donde quise acentuar *el gesto de mi generación: Todas, más o menos, son «Venus mecánicas»*, mujeres que abrazan las cosas más graves y profundas con gesto alegre y superficial. [...]. La misma protagonista, que es una neo-romántica, una apasionada, resulta una mujer mecanizada cuando se mueve por impulsos ajenos, por exigencias del medio. En realidad, mi novela es una suma de mujeres, cuyo total es *la mujer de hoy*.¹⁷

Entrambi i romanzi trattati conducono ad una riflessione critica sul

amenazadores del mundo» (Díaz Fernández 2009: 42). E ancora: «En su naufragio de desventuras quería salvar a toda costa su equipaje de amor: las noches prensadas de besos, las ojeras azules, las citas urgentes». [...]. Pero la realidad resultaba demasiado dura». Senza risorse economiche, Obdulia vorrebbe guadagnarsi la vita come le operaie che osservava passare allegramente nelle vie di Madrid, e condivide con Natacha la disillusione nei confronti dell'amore, pur amando Víctor, e soprattutto il rifiuto di trovare per tale via la propria personale salvezza: «Si su amor tenía que apoyarse en él, recibir protección y consuelo, ¿qué era lo que daba ella, gota de azar, tímido grito de la desigualdad humana? [...]. Obdulia, en sus largas meditaciones, llegaba a la conclusión de que el amor es un cruce de caminos, una efímera cita en la inevitable jornada del mundo.» (*Ibid.*: 44).

¹⁶ Bordonada Á. E., “Jaque al *ángel del hogar*: escritoras en busca de la mujer del siglo XX”, in Porro Herrera 2001: 103.

¹⁷ Díaz Fernández J., “Autocrítica de *La Venus mecánica*”, in *Nuevo Mundo*, 31 gennaio 1930, rif. in Vicente Hernando, C. de, prefazione a Díaz Fernández 2009: xxvii-xxviii.

patriarcato creando innanzitutto personaggi femminili che non rappresentano né l'oggettivazione del desiderio maschile, né un ruolo secondario funzionale alla trama: sono ritratti, invece, nel loro status di subalternità all'interno della società. Il titolo stesso del romanzo *La venus mecánica* unisce il richiamo alla bellezza classica, "venus", alla connotazione sociale: *mecánica*.¹⁸ Anche Natacha è descritta in termini gradevoli: la loro non è una bellezza funzionale al desiderio maschile, ma il luogo in cui risiede la loro umanità. Il loro corpo, invece, è spesso il primo strumento a tradirle, l'origine naturale dell'alienazione e della subordinazione: sia Natacha che Obdulia diventano, per un periodo, le amanti di ricchi uomini. Obdulia, dalla sua relazione con Don Sebastián, affronterà anche un aborto volontario, ed il conflitto interiore che ne consegue:

Ella no quería un hijo de la esclavitud, un hijo del odio, concebido en tinieblas. Quería un hijo del amor, sembrado en su corazón primero que en su carne; un hijo a quien habría de enseñar a aborrecer la injusticia y amar la libertad y el talento. El de ahora lo sentía en sus entrañas como una enfermedad vergonzosa, como la erupción de sus horas nefandas.

¿no echaré de menos a este hijo sin nombre, [...]?

(Díaz Fernández 2009: 110 e 116).

Come Natacha rifiuta il matrimonio per "salvarsi", anche Obdulia e Víctor, l'uomo di cui è innamorata, non accettano «la venerable institución del matrimonio» (*Ibid.*: 129). Il desiderio di maternità che Obdulia prova, legato a Víctor, sembra quello più antico e "universale", ma conferma in realtà l'orientamento femminista del romanzo:

Estoy tan segura de perderlo alguna vez [a Víctor] que sólo aspiro a él en la vida de un hijo. Pero soy tan ambiciosa que no me conformo con ese hijo que sueñan todas las mujeres en el tránsito de su juventud. No le veo siquiera adherido a mi pecho, con sus gracias tiernas rodeado de esas palabras puras y mágicas que acuña todos los días el amor maternal. Le contemplo ya convertido en hombre, señor de un pensamiento nuevo, de una voluntad soberbia, de una conducta sin desfallecimiento. Lo que yo no tengo, lo que no tiene Víctor. Pienso que un hijo puede justificar de algún modo mi paso por la tierra, mi paso trémulo, que no acaba de atravesar la frontera de los deseos. En mi época del «cabaret», cuando me retorció en las llamaradas del *jazz-band*, pensaba siempre con horror en el

¹⁸ *Ibid.*: xxx.

hombre que llegaba hasta mis brazos. Porque todos tenían el mismo arranque brutal y la misma instintiva violencia. Después, en la habitación, contemplando mi vientre todavía intacto, yo pensaba que preferiría morir antes de formar allí dentro un hombre como aquéllos. (*Ibid.*: 130).

La maternità è dunque connaturata al corpo femminile come la violenza è connaturata a quello maschile. Infatti, Obdulia scoprirà di essere incinta dopo essere stata ferita nel corso di una carica repressiva, a causa di alcuni disordini in strada: «[...], el hijo de Obdulia, sería invulnerable como una idea: no podría ser sofocado por los sables ni las balas» (*Ibid.*: 139). Il destino tragico troverà comunque il suo compimento: la polizia arresterà Víctor, il bambino morirà di febbre tifoidea, ed il romanzo si conclude con Obdulia che si reca nella prigione per dargli l'orribile notizia. Dopo il dolore, sono le parole nella bocca di Obdulia che insorgono, assumendo l'inevitabilità della violenza, come unica soluzione: «—Cuando salgas, yo te ayudaré a preparar nuestra venganza» (*Ibid.*: 158).

2.2 La parola insorta e femminista: *Tea rooms. Mujeres obreras* (novela reportaje) di Luisa Carnés (1934)

Tea rooms, il romanzo pubblicato nel 1934 –che Carnés inizia a scrivere nell'agosto del 1932–, rientra nella tendenza letteraria della narrativa insorgente e ne rappresenta, all'interno dell'opera carnesiana, la sintesi più compiuta. Ricordando lo studio di Mary Nash citato nel paragrafo precedente, all'interno del femminismo operaio «la conciencia de sexo de las mujeres obreras ha estado en gran medida subordinada a su conciencia de clase» (Nash 1985: 115). Il titolo di questo romanzo rivendica una doppia appartenenza (*mujeres obreras*), che risulterà poi essere fonte di discriminazione e conflitti all'interno dello stesso genere e della medesima classe sociale: la donna operaia è sola, pur condividendo con le altre la stessa identità e lo stesso vissuto, perché la solidarietà femminile non ha possibilità di esistere, ed all'interno del proletariato è destinata a svolgere un ruolo doppiamente subalterno, come vedremo.

Analizzando *Natacha*, nel paragrafo precedente, avevamo visto come il romanzo si chiudesse lasciando aperta la necessità di una riflessione politica sul versante della liberazione femminile, una liberazione che per Natacha non sembrava possibile né sul piano sociale né sul piano privato, una volta rifiutato il matrimonio. *Tea rooms* rappresenta dunque la svolta ideologica di Carnés: la parola, dopo essere insorta per la prima volta in *Natacha*, acquisisce una tinta politica e diventa strumento di denuncia in questa terza opera pubblicata. La risposta ai quesiti indiretti posti in *Natacha* sono gli ideali del comunismo russo, che troviamo in *Tea rooms*.¹⁹ I temi che incontriamo nelle sue pagine intrecciano vari aspetti, sia intimi che sociali, della vita della donna operaia: il matrimonio, il divorzio, la maternità e l'aborto, l'alienazione, la percezione dell'ingiustizia e del cambiamento. La

¹⁹ Luisa Carnés condivide con altri autori dello stesso spettro ideologico l'attitudine nel proporre come modello l'Unione Sovietica: la tendenza era quella di «imagnar Rusia», ossia filtrare, interpretare ed idealizzare, più che di effettuare una lettura attenta ed oggettiva. Nel complesso, *Tea rooms* rientra a nostro avviso nello schema elaborato da Rafael Cruz, secondo il quale l'intento degli autori che aderiscono al comunismo in questo particolare momento è: «a) seleccionar los conflictos y nombrar a sus responsables y víctimas; b) apelar a la movilización dirigida por una organización política, rechazando, al mismo tiempo, la capacidad de otras para hacerlo; y c) resaltar una alternativa real, existente, como modelo de solución de los conflictos y ejemplo de construcción de algo diferente» (Cruz 1999: 20-23).

protagonista, Matilde, lavora in una sala da tè: il richiamo è autobiografico, poiché l'autrice aveva lavorato in un locale di Madrid chiamato Viena Capellanes, proprio nel 1932 (Olmedo 2014d: 297). La storia si svolge in un periodo di tempo di qualche mese, un'eccezione che condivide con *Siete domingos rojos* di Ramón J. Sender,²⁰ dato che i romanzi della narrativa insorgente prediligono di norma periodi di tempo molto dilatati (Castañar 1992: 343). Il linguaggio utilizzato è semplice e denso di aggettivazioni, volte a creare un chiaroscuro attraverso il quale vediamo come la miseria è fatta di buio, fango, sporco. Il paesaggio è pressoché assente, possiamo coglierne soltanto alcune percezioni: gli odori sono spesso sgradevoli e nelle case «siempre llora algún niño o riñe alguien» (Carnés 2014b: 11).²¹

Il locale di Madrid cui lavora Matilde, arredato con cattivo gusto, dà la sensazione di un benessere illusorio: nei giorni di festa vengono serviti dolci troppo secchi o avariati. Carnés non indugia in descrizioni dettagliate ed in lunghi dialoghi, ciò su cui si sofferma è sempre volto a grattare una superficie che intuiamo putrida fin dall'inizio, per svelare le cause e le conseguenze di ogni tipo di alienazione e di mancanza di solidarietà. Il tempo della storia è scandito da gesti irrilevanti, meccanici, frettolosi, cadenzato da ordini secchi e dal viavai dei dipendenti nella caffetteria –«Entra un camarero. Es la hora del relevo. Las nueve menos cinco»– (*Ibid.*: 93).

Il proprietario viene chiamato *ogro* dai dipendenti; alla *encargada*, solita tormentarli, vengono attribuiti comportamenti civettuoli: una caratteristica che viene vista come un tradimento nei confronti delle altre donne.

Il corpo ed i pensieri di Matilde sono il punto privilegiato d'osservazione della realtà circostante: un corpo, dentro all'uniforme, che è invisibile nel

²⁰ Il romanzo, scritto nel 1932, racconta gli eventi di un tumulto di matrice anarchica e si scaglia contro l'intellettualismo, il sistema borghese e capitalista, di cui auspica la distruzione. Il protagonista, Samar, è un giornalista nato nella classe media che lotta assieme agli anarchici ma che è al tempo stesso innamorato di Amparo, la figlia di un colonnello. «La única verdad –realidad– que busco a lo largo de estas páginas es la verdad humana que vive detrás de las convulsiones de un sector revolucionario español. [...] Es una realidad simplemente humana, con lo estúpido y lo sublime», scrisse l'autore nella prefazione all'opera (Sender 2009: 3-4). Il richiamo al realismo e agli ideali rivoluzionari la rendono parte della narrativa insorgente. José Miguel Oltra Tomás, che ha curato l'edizione del romanzo del 2009, scrive riguardo al quinto capitolo “Doña Luna, del sistema solar, tiene la palabra”: «Este capítulo es típico del *nuevo romanticismo*, en que, como respuesta a la deshumanización del arte, se introducen elementos de las vanguardias literarias en medio de una prosa de expresivo realismo. La aparición de la Luna como elemento narrador, además de ser experimentado por Pío Baroja, implica la introducción de un elemento simbólico de larguísima trayectoria en la literatura, de naturaleza negativa y femenina» (*Ibid.*: 61).

²¹ Ricorrono i verbi *reñir*, *gruñir*.

luogo di lavoro –«En estos clavos cuelgan las empleadas cada mañana su personalidad para recogerla cinco horas después» (*Ibid.*: 41)– e che può solo soffrire in quello che dovrebbe essere il tempo del riposo:

La noche. Duelen las plantas de los pies, y los muslos y el índice de la mano izquierda, producto de la experiencia del nudo corredizo, y se tiene un peso enorme encima de los párpados. [...]. Diez horas, cansancio, tres pesetas. (*Ibid.*: 32-33)²²

La riflessione sul matrimonio, presente in *Natacha*, diventa in *Tea rooms* una denuncia ad ampio spettro di tutte le forme di tradizionalismo, che sfociano inevitabilmente nell'apatia e nell'impossibilità di una presa di coscienza:

La obrera española, [...], sigue deleitándose con los versos de Campoamor, cultivando la religión y soñando con lo que ella llama su «carrera»: el marido probable. Sus rebeliones, si alguna vez las siente, no pasan de momentáneos acaloramientos sin consecuencia. Su experiencia de la miseria no estimula su mentalidad a la reflexión. Si un día su falta de medios económicos la costringe al ayuno forzoso, cuando come lo hace hasta la saciedad. Y las dos cosas dentro de la más perfecta inconsciencia. La religión la hace fatalista. Noche y día. Verano e invierno. Norte y sur. Ricos y pobres. Siempre dos polos. ¡[...]! A veces –pocas– siente que su vida es demasiado monótona y dura: pero su mente contiene suficientes aforismos tradicionales, encargados de convencerla de su error y de la inmutabilidad de la sociedad hasta el fin de los siglos. Estos proverbios son también quienes le han asegurado que no posee sobre la tierra otro patrimonio que sus lágrimas, y por eso tal vez las prodiga. (*Ibid.*: 43-44).²³

²² La denuncia delle misere condizioni salariali femminili è presente anche nelle opere di saggistica che abbiamo citato in una delle note del paragrafo precedente. Margarita Nelken scrisse nel 1919: «[...] en todos los países y principalmente en el nuestro la pobreza de los sueldos femeninos puede servir de pretexto para rebajar el sueldo de los hombres. Por esto es una verdad el hablar de “la terrible competencia del trabajo femenino”. La mujer necesitada de trabajo y a quien el trabajo es dificultosamente ofrecido, lo acepta en cualquier condición; de este modo se perjudica a sí misma y perjudica a los demás, y en esto los hombres tienen derecho a protestar, porque si es justo que la mujer realice todos los trabajos que le permite su constitución física, es inicuo que los realice en condiciones inferiores a las del hombre» (Nelken 2012: 93).

²³ Quella di Luisa Carnés è una vera e propria battaglia contro lo stereotipo che assegna alla donne una sorta di obbligo esclusivo alle lacrime e alla sofferenza, proprie ed altrui. Nonostante in *Natacha* la maternità venga raccontata come uno strumento di eredità della sofferenza, non vi è rassegnazione. Nel 1922 Eduardo Escartín y Lartiga scriveva: «El valor del hombre es activo, el de la mujer es pasivo; por eso halla su más amplia manifestación en su heroica resistencia ante toda clase de sufrimientos físicos y morales. El sufrimiento es el que valúa el temple de alma, la superioridad de la mujer... ¡El sufrimiento, sí; ese dolor que ella sabe siempre santificar, dulcificándolo constantemente con los bálsamos confortadores de la resignación y del amor!» Escartín y Lartiga E., *El triunfo de la anarquía. Los problemas del siglo XX*, Madrid 1922, pp. 72-74, rif. in Nash 1983: 64. Anche l'opera di Concepción Arenal, *La mujer del porvenir*, pur essendo realmente avanzata per l'epoca in cui fu scritta sotto diversi aspetti (1884), assegnava la sfera emotiva esclusivamente alla natura femminile: «Que la sensibilidad de la mujer es mayor se ve harto claro, aun sin observarla; todo la conmueve, todo la impresiona más que al hombre. Se asusta, se exalta, se entusiasma, adivina antes que él. Su ¡ay! Es el primero que se escucha, su lágrima la primera que brilla; los dolores le duelen más, y cuando el hombre se

Aveva avuto un'ampia diffusione, fino a questo momento, la *teoría de la diferenciación sexual* del medico endocrinologo Gregorio Marañón, il quale auspicava uno status sociale paritario dei generi, ma, sulla base della differenza sessuale, secondo la sua visione la maternità continuava a rappresentare la più compiuta identità femminile, e di conseguenza, il matrimonio era il principale strumento per la procreazione.²⁴ La visione del matrimonio come disuguaglianza istituzionalizzata è abbastanza condivisa all'interno del panorama letterario libertario negli anni '30. Se nel 1919 Margarita Nelken attribuiva una certa responsabilità all'attitudine femminile –«[...]; aquí, por lo general, el matrimonio burgués se envilece desde un principio por culpa de la mujer que se vende legítimamente con no menos astucia, y a veces hasta con no mayor hipocresía, que cualquier ramera» (Nelken 2012: 43)–, nel 1932 Federica Montseny giungeva ad una condanna totale: «la familia sólo se basa en la sumisión de uno de los cónyuges».²⁵ La posizione di Luisa Carnés al riguardo sembra essere parimenti accusatoria, sia in *Natacha* che in *Tea rooms* non troviamo esempi positivi legati al matrimonio e alla vita familiare:

Matilde ha visto de cerca, ha «tocado» la tragedia del hogar, la «felicidad», «la paz» del hogar cristiano, tan preconizado por curas y monjas. El marido llega a él cansado de trabajar –cuando hay trabajo. Allí hay unos chiquillos que gritan, que lloran, y una mujer mal vestida y gruñona, que ha olvidado hace muchos años toda palabra agradable y cuyas manos huelen insoportablemente a cebolla. [...]. El marido piensa que las cosas de la casa se hacen por sí mismas [...] y no le da importancia alguna al trabajo de su mujer, al embrutecedor trabajo doméstico. (Carnés 2014b: 134-135).

In quella che è la versione misera e tragica del caldo e sicuro focolare domestico borghese, i personaggi femminili apprendono una propensione alla passività ed alla sottomissione che porteranno con sé nell'ambiente di lavoro. In *Tea rooms*, ad un certo punto, per le dipendenti verrà abolito il giorno di riposo settimanale: Antonia «sonríe resignada», Felisa «aunque débilmente, apoya la protesta, sugerida por Trini» (*Ibid.*: 60-61), soltanto

estremece, ella tiene una convulsión» (Arenal 2009: 30).

²⁴ Nash M., “Maternidades y construcción identitaria: debates del siglo XX”, in Franco Rubio 2010: 28-29.

²⁵ Montseny F., *La mujer, problema del hombre*, rif. in Nash 1983: 156.

Matilde è realmente convinta della necessità di un'azione concreta:

Matilde siente como nunca el peso de su condición de explotada. La expulsión de su compañera la llena de pesadumbre. Lo legal, lo humano, hubiera sido protestar, haber exigido el reingreso de la empleada expulsada.²⁶ Pero no se puede contar con la colaboración de las demás. (*Ibid.*: 82).

A circa metà del romanzo fa il suo ingresso un nuovo personaggio: Laura, una giovane ragazza costretta ad abbandonare gli studi a causa dell'eccessivo impegno economico che comportavano per la sua famiglia. Sua madre, invece, per nascondere la verità afferma che il periodo di lavoro di Laura nel locale è una sorta di castigo, per spingerla a dedicarsi con più fervore agli studi. La giovane, che tutti chiameranno Laurita, non appartiene completamente alla classe proletaria, è la figlioccia del capo, e dunque viene ritratta senza indulgenza alcuna come frivola e ingenua, affascinata dal cinema, dalla moda, dalle parole straniere («Una huelga, ¿esto va a ser la mar de divertido!» *Ibid.*: 126).

L'ambientazione del romanzo appare divisa in due: da un lato la caffetteria, il centro della storia, dall'altro la strada, in cui palpita e scorre tutto il mondo al di fuori. Dalla strada si scorgono i tumulti e giungono notizie degli scioperi e degli arresti. Mentre gli altri dipendenti reagiscono con perplessità, paura ed immobilismo, Matilde esprime la sua presa di coscienza, predicando solidarietà, conquistandosi l'ammirazione di Antonia e, con il suo carattere sincero ed integro, perfino il rispetto della *encargada*. Carnés assegna alla voce di Matilde la celebrazione del comunismo russo:

En ese país, en vez de cerrarlas, cada día abren nuevas fábricas e inauguran nuevas industrias. Y las mujeres no andan meses y meses de un lado para otro, con un periódico debajo del brazo, buscando un misero mendrugo; ni los niños se mueren de hambre y frío en las calles. Rusia se llama ese país. (*Ibid.*: 169).

Tuttavia, Matilde resta intrappolata nella sua consapevolezza e nella fascinazione che prova per gli ideali comunisti e libertari, che contrappone alla misera realtà quotidiana che la circonda: non riesce a comunicare ad un

²⁶ Una dipendente, Felisa, viene licenziata per aver segnalato la presenza di ratti. Le minacce di licenziamento sono all'interno della caffetteria una consuetudine assai radicata.

livello profondo con gli altri dipendenti. L'azione concreta è confinata nella strada, Matilde, pur scorgendo le risposte e dando loro un nome, è impossibilitata ad agire: nella visione carnesiana, la sua individualità di donna è frustrata dal ruolo sociale basato sulla differenza biologica, e quindi dallo sfruttamento familiare e lavorativo, e pur con una coscienza politica e di classe, non può agire se non diventa parte di un'identità collettiva ben strutturata. Il processo affinché quest'ultima si formi è ostacolato però dalle contingenze immediate («Es sobradamente sabido que el estómago es amoral» *Ibid.*: 171), dalla paura, dalla paralisi della volontà, dalla fatica: un circolo vizioso da cui sembra non ci sia uscita. La figura della militante femminile è assai acerba all'interno della narrativa insorgente. Un riferimento doveroso è quello del personaggio di Angustias, ne *El bloqueo*, l'opera di José Díaz Fernández pubblicata nel 1928 dalla casa editrice Historia Nueva, appartenente al gruppo Ediciones Oriente. Angustias si muove all'interno del movimento sindacale, «altiva», «firme», «fanática», «áspera», «dominante», «voluntariosa» (Díaz Fernández 2007: 36), ha un passato misterioso: «Se decía que [...] había sido corista de zarzuela, maestra rural y querida de un millonario» (*Ibid.*: 37), e rifiuta la maternità. Prova a compiere un attentato, entrando in una fabbrica con una bomba all'interno di un fagotto, fingendo di avere con sé un bambino:

La muerte iba disfrazada aquella tarde de niño recién nacido, y saldría de las entrañas de la anarquista como un monstruo que vomitase devastación y crimen. [...]! Quizá aquel hijo tremendo de Angustias, aquel que se mecía sobre su pecho intacto, fuese el Mesías de la humanidad futura. (*Ibid.*: 47).

Nel creare la figura di Angustias si intrecciano chiaramente fascinazione e paura, un terrore che nasce dal porre nelle mani di una donna potere e violenza. Il ricorso alla finta sacralità e dolcezza della maternità, il fagotto che cela in realtà uno strumento di morte, rivela quanto ambigua e vaga fosse all'epoca la concezione di un'azione politica femminile, ed infatti, quello descritto è in sostanza solo un tentativo di omicidio, compiuto da una donna a cui vengono attribuite prerogative maschili, sia caratteriali, come abbiamo visto, sia fisiche, perché non solo Angustias è contraria alla maternità, ma se ne prende gioco utilizzandola come stratagemma.

Mentre i personaggi femminili di Díaz Fernández sperimentano una certa libertà sessuale, a quelli carnesiani è negata tale forma di controllo del proprio corpo.

Il controllo maschile del corpo femminile²⁷ è proprio l'origine del destino tragico che aveva vissuto Natacha e che in *Tea rooms* vivranno Marta e Laura. La piccola Marta, di sedici anni, viene licenziata per aver commesso dei piccoli furti all'interno della caffetteria. Costretta dall'assoluta mancanza di risorse, è condannata alla fame, alla malattia e alla prostituzione.

Laura si infatua di un cliente della caffetteria, ed in seguito ad una gravidanza indesiderata, costretta a ricorrere all'aborto clandestino, non sopravvivrà all'operazione.²⁸ Lo sguardo acuto di Matilde denuncia la gravità del tema, unendolo all'accusa dell'ipocrisia cattolica e borghese:

–Pero lo que a mí me ha indignado de verdad ha sido aquella madre, más horrorizada por la opinión de la gente que por la muerte de su hija; [...]; repitiendo a cada momento que aunque su hija haya hecho lo que «ha hecho», ellos son una familia muy decente. Y tenía la casa llena de santujos. Un verdadero asco. (Carnés 2014b: 220).

Matilde non diventa una militante, ma poco prima della chiusura del romanzo la protagonista si ferma ad ascoltare un'operaia, incinta, che tiene un comizio in strada. Oltre al triste presentimento della guerra, possiamo cogliere per la prima volta il profilarsi di una possibilità di azione per le donne, esclusivamente nell'unità della classe sociale:

[...], ahora ante la mujer se abre un nuevo camino, más ancho, más noble: [...], dentro del hambre y del caos actuales, es la lucha consciente por la emancipación proletaria mundial. [...] en estos momentos terribles por que atravesamos los obreros es un crimen tener hijos; es un crimen lanzar nuevos seres inocentes al arroyo y al hambre. [...]. Yo os digo que el hijo que tengo aquí –se golpea el vientre con fuerza– no irá a la guerra. (*Ibid.*: 218).

²⁷ L'opera di Federica Montseny che abbiamo precedentemente citato, ci offre uno spunto di riflessione al riguardo. Rappresentando certamente delle idee avanzate per l'epoca, non riesce tuttavia a decostruire l'equazione donna/madre: «Mujer sin hijos es árbol sin fruto, rosal sin rosas. La cuestión está en saber ser madre y serlo conscientemente y voluntariamente» (Montseny F., *La mujer, problema del hombre*, rif. in Nash 1983: 158).

²⁸ Il decreto del 25 dicembre 1936 autorizzò l'interruzione della gravidanza per ragioni terapeutiche ed etiche. La pratica degli aborti clandestini era molto rischiosa a causa delle pessime condizioni igieniche in cui si incorreva. La legalizzazione non portò tuttavia gli effetti sperati: a causa dello scoppio della guerra civile, molte risorse non vennero destinate all'ambiente sanitario, la circolazione delle informazioni al riguardo era zoppicante e parte del settore medico era in aperta contrapposizione al diritto di aborto (Vega 2010: 190-191).

Come vedremo dettagliatamente nel capitolo conclusivo, la riflessione carnesiana sulla maternità comprende diverse evoluzioni. Sia Natacha che Matilde alternano forme di rifiuto (dell'amore, del matrimonio) a forme di sottomissione e sfruttamento, un conflitto che resta irrisolto fino alle parole sopracitate dell'operaia militante: la maternità, qui rappresentata come parte della schiavitù domestica e sociale, riflette una condizione di genere disperata che può sperare in una prospettiva migliore solo all'interno di una lotta politica e collettiva di più ampio respiro. Lo scoppio della guerra civile rideterminerà il soggetto –non più solo la donna operaia– e le rivendicazioni in gioco e molti oggetti di riflessione –come lavoro e maternità– assumeranno nuove connotazioni diventando parte di un panorama simbolico condiviso da un nuovo soggetto collettivo: la sinistra repubblicana.

2.3 I racconti brevi (1924-1933)

Il primo racconto di Luisa Carnés, “Flor de María”, fu pubblicato dal supplemento letterario de *El Imparcial*, “Los Lunes de *El Imparcial*”, il 24 settembre 1924. Insieme a tutti gli altri racconti che citeremo in questo paragrafo, sono stati pubblicati in quegli anni in varie riviste, e fanno oggi parte della raccolta curata da Antonio Plaza e pubblicata nel 2018 dalla casa editrice Renacimiento. Alcuni di questi, come “En el tranvía”, “Los mellizos”, “Una mujer fea”, “Olivos” sono stati inclusi precedentemente nella breve raccolta *Trece cuentos*, pubblicata da Hoja de Lata nel 2017.

“Flor de María”, un racconto per l'infanzia, è ispirato alla tradizione orale delle storie per bambini, e ne conserva persino la forma: «Pepito, Julín, Marita... ¿Habéis oído hablar de Iracundia, la ciudad que desconocía el bien?... Pues escuchad, amados niños, escuchad el eco de la voz legendaria» (Carnés 2018a: 89). La ripetizione dell'imperativo *escuchad* ricalca infatti il registro delle storie narrate a voce. Oltre a “Flor de María”, altri due racconti per l'infanzia furono pubblicati da Los Lunes de *El Imparcial*: “Las joyas de Lucinda” (16 novembre 1924) e “El castigo a la ambición” (8 marzo 1925). Un racconto in portoghese brasiliano, dal titolo “Chora o palçao”, fu pubblicato dal numero 127 della *Revista Femenina*, di São Paulo, nel dicembre 1924: non abbiamo a disposizione dati certi che possano spiegare questa strana circostanza. Antonio Plaza ipotizza «un posible intercambio, o venta de material periodístico, entre la prensa brasileña y la empresa propietaria de *El Imparcial*».²⁹

“Angélica” fu pubblicato da *Colibrí. Páginas para los niños*, una rivista di Buenos Aires, il 16 dicembre 1927; e “Una estrella roja”, pubblicato su *Frente Rojo* il 6 gennaio 1938, è l'ultimo dei racconti per l'infanzia scritti da Luisa Carnés che sono stati ritrovati fino a questo momento.

Tutti gli altri racconti scritti in questo arco temporale sono piuttosto cupi, incentrati sugli aspetti più aspri e crudi dell'umanità: sono storie di violenza, miseria, odio, alienazione, morte. Altre, meno cruente, sono storie di desolazione e solitudine.

²⁹ Il racconto è stato inserito nella raccolta del 2018, tradotto in castigliano da Ana Paula Cabrera e Luciana Montemezzo (*Ibid.*: 103-104).

La morte violenta o il suicidio, soprattutto, ricorrono davvero spesso. In questi anni Carnés, creando i suoi personaggi, li costringe ad una corsa inesorabile verso il più crudele dei destini. José Manuel, il protagonista di “Rojo y gris” (*Ahora*, 21 agosto 1932), nel bel mezzo di una vita di povertà ed ignoranza, padre di tanti figli che nascono uno dopo l'altro, dopo aver subito un furto picchia sua moglie e finisce in prigione. Il racconto si conclude così:

Cuando al otro día, muy de mañana, Teresa se dirigió a la comisaría del distrito a ver a su marido, medio oculto el rostro por una venda, le dijeron con muchas precauciones que se había ahorcado con la correa que le sujetaba el pantalón.
Estaba deformado, terrible.
La mella negra del diente se le había llenado de la carne áspera y amoratada de la lengua. (*Ibid.*: 151-152).

Il suicidio è anche la sorte di María, di “Mar adentro” (*La Voz*, 22 ottobre 1926). Per molti anni, prima della scoperta dei racconti per l'infanzia, questo fu considerato il primo racconto scritto e pubblicato da Luisa Carnés.

«Y María –la paciente María– estaba aburrida ya de aquel vivir sin emociones de ningún género. Muchas noches, mirando el oleaje, se le ocurría pensar que sería una absoluta redención sentirse tragada por él» (*Ibid.*: 160). Costretta alla cura di un'altra donna malata ed invalida, senza poter neanche immaginare un'altra vita, María sceglie di morire annegata. È la sua unica possibilità di liberazione, ma allo stesso tempo il suo è un destino –quello di essere più vicina alla morte che alla vita– che è in realtà oscuro e inesplicabile; un seme da cui germogliano molti personaggi carnesiani.

“El hombre que sembró bondad” (*La Esfera*, 6 febbraio 1927) ruota anch'esso intorno a questi temi, postulando anche la natura fondamentalmente violenta dell'uomo, che all'interno di una società di stampo patriarcale non può far altro che esprimersi nei confronti del genere opposto. L'uomo, scopertosi tradito, «depositó fríamente, una por una, hasta cinco balas en la boca de María Paz, culpable, que se enrojació trágicamente» (*Ibid.*: 167). In “Los mellizos” (*La Voz*, 5 gennaio 1932) i protagonisti, due gemelli, spaventati dall'eventualità che uno dei due potesse

morire prima dell'altro, lasciandolo solo, decidono di morire insieme:

Para resolver su problema, no fueron muy originales. Como dos vulgares suicidas, se encaramaron a la balastrada del Viaducto en el momento en que las churreras asoman al paisaje luminoso de las Vistillas y los guardias de seguridad apuran la primera copa del servicio. A esa hora, los mellizos, cogidos de la mano, cortaron por última vez con su cojera simultánea el viento madrileño, quebrándose definitivamente –agrio limón y seca cera– contra las agudas piedras de la calle Segovia. (*Ibid.*: 249).

Carnés, come Gonzalo de Vargas, in *Peregrinos de Calvario*, vuole dipingere le cose più orribili insite nell'animo umano, i gesti più abietti. Non ne vuole scoprire le origini, anche se inevitabilmente la denuncia delle condizioni di vita delle masse più povere emerge con forza. Spesso la classe sociale è un fattore irrilevante: gli uomini e le donne vengono dipinti così come sono, nella nudità della loro anima, e soprattutto come sono quando cedono al male, quando non hanno la forza di sottrarsi.

In stretta connessione al tema della violenza, in molti racconti Carnés esplora le dinamiche della vita matrimoniale: l'estraneità e l'incomunicabilità che diventano irreversibili con il trascorrere del tempo. “Un año de matrimonio” (*La Voz*, 14 aprile 1931), “Una mujer de su casa” (*La Voz*, 30 giugno 1931), “Una mujer fea” (*Crónica*, 18 settembre 1932) parlano di questo, del disprezzo e dell'umiliazione vissute in un matrimonio senza amore; e della rassegnazione, perché l'amore non ha ragione di esistere e di perdurare nel matrimonio, secondo il punto di vista carnesiano. In “Señorita número quince” (*La Raza*, 188, 14 agosto 1930) –dei racconti più vicini a questi temi parleremo nel dettaglio nel capitolo conclusivo– Carnés narra i pensieri di una giovane e povera ragazza che altro non sogna nella vita che il matrimonio, anche se sente, nella sua disperazione, di non essere all'altezza di un sogno così grande. La denuncia implicita di una società che obbliga le donne a quest'unica aspirazione è presente anche nei suoi romanzi, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti. Lo scontro tra l'aspettativa e la realtà relega tutti questi personaggi femminili in una vita grigia e senza uscita, dove corpo e voce sono condannati all'invisibilità e al silenzio.

Non è un caso, infatti, che l'unico racconto allegro ed ironico scritto in

questo periodo da Carnés sia “El único sistema” (*Estampa*, 21 ottobre 1933), ovvero l'unico racconto in cui Carnés propone una soluzione, l'unica alternativa possibile alla condanna del matrimonio.

Carnés narra di una coppia sposata che torna a vivere a Madrid dopo aver lavorato per un periodo come contadini in un paese catalano. A causa di necessità pratiche, Teresa lavora e vive in una casa diversa da quella di suo marito: si vedono solo all'ora di cena a casa di alcuni parenti. Assorbiti ed incantati dalla vita di città:

Al fin, se sintieron tan felices que acordaron definitivamente... prescindir del cuartito común. En la seguridad de haber hallado el único sistema capaz de vencer al mayor enemigo del amor: la convivencia. (*Ibid.*: 308).

Capitolo III Verso il lungo esilio messicano: la Francia e la narrativa testimoniale

3.1 La narrativa testimoniale: *De Barcelona a la Bretaña francesa (Memorias)* (1939) e *La hora del odio. Narración de la guerra española* (1944)

In questo terzo capitolo, dopo una breve introduzione di carattere storico, passeremo ad analizzare due testi, *De Barcelona a la Bretaña francesa (Memorias)* (1939) e *La hora del odio* (1944), rimasti inediti fino al 2014, quando furono pubblicati in un unico volume dalla casa editrice Renacimiento, nella collana Biblioteca del Exilio, curato da Antonio Plaza, che recuperò gli scritti dall'archivio personale di Ramón Puyol Carnés, figlio dell'autrice.

L'analisi di questi due scritti, oltre a rispondere ad un criterio cronologico, risponde anche alla nostra volontà di soffermarci sui temi che maggiormente vivificano l'opera artistica carnesiana, e che presentano diverse interessanti evoluzioni al suo interno, a seconda del momento storico da cui scaturiscono. In particolare, vedremo come le riflessioni intorno al soggetto femminile dei primi scritti si inseriscono in un nuovo ed ampio processo, ovvero la costruzione di una nuova identità collettiva –repubblicana–, portando nuovi interrogativi, nuove contraddizioni e rivendicazioni. Come parte di questo nuovo soggetto nella diaspora, Carnés ci restituisce nei suoi scritti una testimonianza inestimabile, in cui identità e memoria non sono costruzioni fini a sé stesse ma sono volte a ricercare una possibile forma di resistenza.

L'identità repubblicana aveva già preso forma, ovviamente, durante la breve parentesi della Seconda Repubblica, ma è con la vittoria del *Frente Popular*¹

¹ Il 15 gennaio 1936 viene firmato il patto da cui nasce il *Frente Popular*, una coalizione elettorale di partiti e forze di sinistra (Izquierda Republicana, Partido Socialista, Unión General de Trabajadores, Juventudes Socialistas, Partido Comunista, Partido Sindicalista, Partido Obrero de Unificación Marxista). Il programma della coalizione, che fra i vari punti prevedeva la riforma agraria e l'amnistia per i reati di natura politica (che doveva attrarre i voti degli anarchici), era in generale orientato a proseguire le riforme legislative della Seconda Repubblica, comprese quelle relative alle autonomie regionali. La destra, un'alleanza della CEDA con i monarchici e i carlisti del *Bloque Nacional*, si presentò alle elezioni molto divisa, e ciò, assieme al vigente sistema maggioritario, favorì la vittoria delle sinistre. (Gil

nel 1936 che si concretizza e si radica. La polarizzazione ideologica e il crescente ricorso alla violenza raggiunsero l'apice con l'*alzamiento*, il colpo di stato condotto dai militari, il 18 luglio 1936, e il conseguente scoppio della Guerra Civile. Gil Pecharromán riduce a quattro le cause più rilevanti dell'inizio del conflitto fratricida:

- La acción antirrégimen del anarcosindicalismo.
- La creciente división del socialismo y el ascenso del comunismo estalinista.
- La apuesta abiertamente golpista de la derecha.
- El incremento de la conflictividad social y de la violencia política. (Gil Pecharromán 2002: 229-230).²

In contrapposizione alle forze repubblicane, dall'altro lato della barricata, all'interno del fronte nazionale, Franco, il futuro *Caudillo*, assurge al ruolo di «hombre providencial» fin dalle prime settimane del conflitto (Cazorla Sánchez 2013: 589). La figura del dittatore e la guerra civile stessa attraversano un processo di vera e propria sacralizzazione, alla base del quale Hermet individua tre fattori:

El más decisivo fue la matanza de sacerdotes, religiosos y militantes católicos en la zona republicana, que provoca el alineamiento del clero y de los fieles con los que pueden protegerles de los asesinatos. Otros dos factores revisten también mucha importancia. El primero procede del arraigo ya antiguo del concepto de Cruzada político-religiosa en los pensadores integristas españoles. El segundo deriva de una actitud extendida entre los españoles, católicos o no, que les conduce a no separar el combate político de la lucha religiosa o antirreligiosa. (Hermet 1981: 39).

Durante gli anni del conflitto, Luisa Carnés si dedicò interamente all'attività giornalistica, abbandonando momentaneamente la narrativa. Prima di

Pecharromán 2002: 217-223; Beevor 2006: 48-49).

² Fu proprio il ricorso alla violenza a condurre ad un punto di rottura le relazioni tra la Chiesa e la Repubblica. Fino all'omicidio di massa di sacerdoti ed ecclesiastici dell'estate 1936, tali relazioni godevano di un certo equilibrio, anche dovuto al fatto che diversi personaggi del regime repubblicano erano cattolici: Niceto Alcalá Zamora, Miguel Maura, Angel Ossorio y Gallardo, Rafael Sánchez Guerra. (Hermet 1981: 7-10). Similmente afferma Gil Pecharromán: «La quema de más de un centenar de iglesias y el cierre de todos los colegios religiosos, decretado por el Gobierno el 20 de mayo [de 1936] con la excusa de evitar que fueran asaltados, incrementó la ya manifestada hostilidad del clero hacia el régimen y agudizó en los católicos el espíritu de *cruzada* que tanta transcendencia alcanzaría durante la Guerra Civil.» (Gil Pecharromán 2002: 232-233). Nel numero di *Estampa* del 30 ottobre 1937, Luisa Carnés firmò un'intervista a un frate cappuccino, Salvador de Hajar: «El fraile capuchino que ha venido huyendo de la España invadida» –che abbiamo aggiunto per intero in appendice alla tesi–. «Veía que en nombre de una religión se asesinaba a millares de inocentes» (Carnés 1937: 2), afferma il frate: una testimonianza preziosa a conferma del sostanzioso numero di religiosi dalle simpatie repubblicane, o contrari al colpo di stato militare.

varcare la frontiera francese nel 1939, nel novembre 1936 la nostra autrice è costretta a spostarsi a Valencia, città che sostituì Madrid come capitale e dove si trasferirono le organizzazioni e le amministrazioni del governo, compresi i servizi di stampa e propaganda, a causa dell'avanzata dell'esercito franchista. Nel novembre 1937, ci fu un nuovo spostamento di massa verso Barcellona, dove anche Luisa Carnés si trasferì assieme al resto della redazione di *Mundo Obrero*.³

Antonio Plaza individua quattro momenti fondamentali nella generazione del fenomeno di esilio di massa, fuori dai confini spagnoli. Già nell'agosto del 1936, dopo la presa di Irún per mano dell'esercito franchista e la caduta di San Sebastián, almeno in 15.000 furono i primi a lasciare la Spagna per fuggire in Francia. Altre 120.000 persone, nell'estate del 1937, scelsero l'esilio dopo la caduta delle Asturie e di Vizcaya. Nella primavera del 1938 fu lo stesso, e l'ultima ondata si ebbe nel novembre del 1938, dopo la battaglia dell'Ebro (Carnés 2014a: 32). Nel 1939, quando l'esito del conflitto, settimana dopo settimana, era sempre più evidente, ingenti masse di persone valicarono il confine tra la Spagna e la Francia, soprattutto dopo il 26 gennaio quando anche Barcellona cadde sotto l'offensiva franchista. I dati parlano di 250.000 repubblicani nel solo anno 1939 (Caudet 2008: 12): una cifra enorme che le autorità francesi non furono in grado di gestire. Gli uomini e i soldati furono divisi da donne, vecchi e bambini; e dislocati nei vari dipartimenti francesi, internati in campi d'internamento improvvisati: Ángeles-sur-mer, Prats de Molló, La Tour-de-Carol, Le Boulou, Bourg-Madame, Arles-sur-Tech. Le materiali condizioni di vita per i profughi, sorvegliati come criminali, erano letteralmente disumane: eppure, il governo sosteneva un costo molto alto per la gestione dell'emergenza, che arrivò a 7 milioni di franchi al giorno. Le autorità francesi incoraggiavano i rifugiati a ritornare in Spagna: alla fine del 1939 tra i 140.000 e i 180.000 tornarono in patria. All'incirca 300.000 persone scelsero invece di restare nella propria condizione di esiliati, in Europa o in altri paesi dell'America Latina (Bevor 2006: 466). Con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, nel settembre 1939, molti repubblicani rifugiati s'incorporarono all'industria militare,

³ Secondo Eusebio Gutiérrez Cimorra, co-direttore del giornale all'epoca con César Falcón, Carnés entrò in redazione nel luglio 1936 (Plaza Plaza 2014a: 20).

nell'esercito francese o nella guerriglia clandestina. Sotto l'occupazione tedesca, circa 10.000 spagnoli repubblicani furono arrestati o ridotti ai lavori forzati, più di 8.000 invece finirono nei campi di concentramento nazisti (Carnés 2014a: 37-38).

Luisa Carnés restò a Barcellona, impegnata nella sua attività giornalistica, fino al 25 gennaio 1939. Quello stesso giorno, a causa dell'imminente irruzione in città dell'esercito franchista, il PCE ordinò l'evacuazione del personale di redazione di *Frente Rojo* e *La Vanguardia*, ed ebbe così inizio l'esilio in Francia (*Ibid.*: 31). Insieme ad altre centinaia di rifugiati, Carnés attraversò la frontiera ed iniziò un lungo percorso che la condusse da Le Boulou a Nantes, poi al porto di Saint Nazaire, fino ad arrivare alla colonia estiva Château Aérium Marin de Bréceáu (Loira), riadattata come centro di prima accoglienza per donne e bambini (Olmedo 2014d: 188).

De Barcelona a la Bretaña francesa (Memorias) è il racconto di questa fuga, uno dei primi contributi che andranno a costituire la narrativa testimoniale della prima fase dell'esilio repubblicano in terra francese. L'opera fu scritta parte in Francia e parte in Messico, tra l'aprile e il settembre del 1939 (Carnés 2014a: 12) e, come abbiamo poc'anzi accennato, restò inedita fino al 2014.

Ci sono sicuramente altre ragioni alla base di questo lungo oblio; ma, tra di esse, almeno in parte la causa fu il maggiore spazio che trovarono le opere sull'esilio, i campi di concentramento francesi e la memoria della guerra civile firmate da uomini, come *Argelès-Sur-Mer* (1940) di Jaime Espinar, *Alambradas. Mis nueve meses por los campos de concentración de Francia* (1941) di Manuel García Gerpe, *España comienza en los Pirineos* (1944) di Luis Suárez, *Así cayeron los dados* (1959) di Virgilio Botella Pastor, *Los que si hicimos la guerra* (1973), di Eduardo Pons Prades, *St. Cyprien, plage... campo de concentración* (1990), di Manuel Andújar, e molte altre. Come scrive José María Naharro Calderón:

El contraste entre testimonios masculinos y femeninos pone de manifiesto las contradicciones de las macronarrativas occidentales que en general ha tratado a las mujeres como exteriores a la historia monumental protagonizada por el hombre. (Naharro Calderón 2003: 205).

All'interno di questa parte della narrativa testimoniale, tuttavia, sono in molte le donne che producono una letteratura in cui il proprio *io* diviene soggetto storico: *Éxodo. Diario de una refugiada española* (1940) di Silvia Mistral, *El incendio. Ideas y recuerdos* (1954) di Isabel del Castillo, *Pasión y muerte de los españoles en Francia* (1969) di Federica Montseny, *Los diablos sueltos* (1975) di Mada Carreño, *Éxodo. Del campo de Argelès a la maternidad de Elna* (2006) di Remedios Oliva Berenguer, *Dones a l'infern* (2005) di Elisa Reverter, *Memorias del exilio* (2006) di Francisca Muñoz Alday. Come accade sia per la letteratura femminile che per quella maschile, in questo caso, questo filone narrativo ricopre un periodo di tempo molto dilatato: a partire dal momento storico degli eventi fino ad arrivare ai nostri giorni.

Nonostante la diversità temporale –che fa sì che il filone si presenti assai eterogeneo, anche per i temi trattati–, sono numerose le caratteristiche che accomunano i contributi citati. Le prime opere di questa narrativa sono quelle che aprono le porte alla letteratura dell'esilio vera e propria. La testimonianza è una prima ed istintiva reazione agli eventi o, al contrario, diventa un dovere della memoria a distanza di decenni. Lo spazio ed il tempo, sfondo di queste opere, sono perennemente oscillanti tra passato e presente, tra la Spagna perduta ed il senso d'estraneità di fronte ad una terra e ad un futuro sconosciuti. Il microcosmo del campo di concentramento, o della casa d'accoglienza, diventa il luogo in cui ci si aggrappa alla propria identità di spagnoli repubblicani e si inizia ad accettare quella di rifugiati; un'identità collettiva che si rafforza tramite l'intimo dovere di ricordare e raccontare. Ogni vissuto personale diventa parte della memoria collettiva dei rifugiati e delle rifugiate, in cui è fondamentale l'importanza dei simboli:

La memoria colectiva, como lo enunciaban Halbwachs y Blondel es un proceso social de reconstrucción de un pasado vivido y/o significado por un grupo o sociedad, que se contiene en marcos sociales, como el tiempo y el espacio, y como el lenguaje, pero también se sostiene por significados, y éstos se encuentran en la cultura. (Mendoza García 2004: 3).⁴

⁴ Secondo Maurice Halbwachs, allievo di Bergson (per il quale la memoria collettiva è data dalla somma, a posteriori, delle memorie individuali), la memoria collettiva «avvolge le memorie individuali, ma non si confonde con loro», è «il gruppo visto dall'interno, [...] presenta al gruppo un ritratto di se stesso» (Halbwachs 2001: 124 e 164).

Sovente in questi contributi si celebra il poeta Antonio Machado, morto nell'esilio e divenuto presto un simbolo della diaspora.⁵

I simboli, come vedremo dettagliatamente tra poco, vertebrano l'opera carnesiana oggetto di questo capitolo, *De Barcelona a la Bretaña francesa*. In questo racconto autobiografico Luisa Carnés, fin dalle prime pagine, si sofferma sul ricordo di alcuni combattenti della Guerra Civile: Luigi Gallo (Carnés 2014a: 69), Celestino García «Rudo y sensible, como la tierra de toda mi España» (*Ibid.*: 70-74), ma sono le immagini delle combattenti femminili, figlie del mondo operai e poi attive durante la guerra, quelle dipinte con maggiore passione dalla penna della nostra autrice:⁶

Todas quieren ser útiles a su patria. Mujeres de todas las edades; mujeres de todas las regiones de España; mujeres con niños en los brazos («Si me colocan al niño en algún sitio, podré trabajar»). (*Ibid.*: 66).

Montserrat era el símbolo abnegado de la mujer de España, que todo lo ha ofrecido a la causa de la libertad de su pueblo invadido. Ella dio su brazo derecho. La máquina lo desgajó del cuerpo fino y gracioso de Montserrat, en un atardecer de primavera. [...], y su figura esbelta, dentro del mono

⁵ Si vedano a tal proposito Mistral S., *Éxodo. Diario de una refugiada española*, Biblioteca de la República, Madrid 2011, p. 133; Pons Prades E., *Los que si hicimos la guerra*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona 1973, pp. 67-68. Quest'opera si sofferma anche sulla sorte degli spagnoli nei campi di sterminio tedeschi e sull'origine spagnola, poco conosciuta, della Resistenza francese che operò durante la Seconda Guerra Mondiale.

⁶ Nel fronte nazionalista, la propaganda alimentò la rappresentazione della donna attiva nelle retroguardie, a cui affidare una missione rigeneratrice e ricristianizzante della patria intera, attraverso la maternità intesa come canale verso la trascendenza e stimolo dell'eroismo maschile. All'interno del fronte repubblicano invece ci fu un'involuzione. All'inizio la partecipazione femminile crebbe di numero e d'intensità, trovando due importanti spazi di azione, sia all'interno di organizzazioni autonome attive nelle retroguardie, che in prima linea nel fronte, nel ruolo di miliziane volontarie. Seppure in minoranza, unite ai vari battaglioni svolsero le stesse mansioni degli uomini, e con pantaloni e fucile divennero un simbolo di rivoluzione di forte impatto sociale. Dopo pochi mesi, la stessa propaganda che esaltò il loro eroismo assecondò la decisione di natura politica di ritirarle dal fronte. Tra l'ottobre e il novembre 1936 il Presidente Largo Caballero determina, tramite decreti militari, la ritirata definitiva delle miliziane dai fronti, con l'accordo unanime dei partiti e dei sindacati. Le motivazioni addotte furono la necessità di affrontare l'esercito franchista, ben organizzato e forte degli aiuti dell'Italia fascista e della Germania nazista, con delle formazioni più organizzate rispetto alle milizie volontarie; l'inesperienza ed il mancato addestramento all'uso delle armi, e addirittura, l'accusa di prostituzione e di diffusione di malattie veneree nei fronti di guerra. Deteriorato volontariamente il simbolo della miliziana, l'unica alternativa restante di partecipazione resta l'adesione al ruolo di «madre combattiva», più vicino all'ideale tradizionale: «Las mujeres, además de velar por mantener encendida la llama de la revolución y la lucha antifascista entre los varones de su entorno, habían de cumplir con un amplio abanico de cometidos, que podríamos reunir en tres grandes grupos. Unos, los relacionados con el mantenimiento del sistema productivo en sectores tan dispares como los talleres de costura para abastecer de ropa a los soldados, las fábricas [...] o el transporte. Dos, el cuidado material y moral de los soldados en el frente. Un cuidado que incluía desde hacer ropa de invierno a reforzar su moral con visitas a los campos de batalla o a través de las cartas que se cruzaban con las “madrinas de guerra”, pasando por integrar las milicias culturales –creadas en 1936 por iniciativa de la FETE para combatir el analfabetismo entre los soldados– y la imprescindible asistencia sanitaria, [...]. El tercer grupo de cometidos hace referencia al cuidado material de la familia y la población en la retaguardia, lo que implicaba, entre otras cosas, la asistencia a niños y refugiados y la provisión de alimentos y medicinas, [...]» (Capel Martínez 2007: 44). Si veda, in proposito, l'articolo di Luisa Carnés che abbiamo posto in appendice alla tesi, “¡Mujeres, alistaos al trabajo!”, pubblicato su *Estampa* il 3 ottobre 1936.

de trabajo, apareció en la primera plana de todos los periódicos de la República.⁷

«Ahora, –solía decirse [Amparo]– es cuando he de ser más fuerte. Lo he dado todo... Sí que cuesta caro, sí... Pero este que está aquí –el hijo que ya le brincaba en el seno– tiene que ser libre, como quería su padre... Todos los suyos han dado su sangre para adquirir este derecho, el derecho de mi hijo a un porvenir mejor...». [...].

–Esto ya es hacer algo útil por la causa, ¿no le parece?... Hasta este está contento –se acariciaba el vientre–. No para un momento de dar saltos. [...]. Meses después, supe en París que Amparo, la fortificadora de Madrid, solera de la abnegación y la gracia de un pueblo inmortal, formaba parte del grupo de fortificadoras ametrallado por los invasores italianos en la Diagonal de Barcelona. Acaso el plomo asaltó el vientre, en el que nueva sangre, apenas cuajada, marcó el tributo de dos generaciones de españoles a la independencia de su patria. (*Ibid.*: 100-101).

Abnegazione, coraggio e sacrificio contraddistinguono Montserrat, Amparo e tutte le altre donne repubblicane votate alla causa. Nella costruzione identitaria di questo collettivo, il tema della maternità, già presente nella narrativa insorgente, evolve verso nuovi significati. Nelle opere carnesiane antecedenti alla guerra la maternità implicava una zona oscura di sottomissione, schiavitù, alienazione, miseria che si aggiungeva alla miseria. Qui invece, il legame tra le madri e i figli è, da un lato, parte dell'impegno verso la patria ed il futuro, un simbolo delle radici e del vincolo mistico tra terra e sangue; e dall'altro, una rappresentazione dell'orrore della guerra che irrompe nel quotidiano, della paura e del lutto: «[...] mujeres, medio locas por el dolor, que perdieron a sus hijos en las evacuaciones del norte y de Andalucía; acunan historias repetidas de miseria y espanto» (*Ibid.*: 67).

Risulta particolarmente interessante, a questo proposito, un passo del romanzo sopracitato, *Los diablos sueltos*, di Mada Carreño.⁸ Pubblicato nel

⁷ Montserrat era una donna catalana che perse un arto lavorando in una fabbrica di Barcellona (Carnés 2014a: 78).

⁸ Mada Carreño (Magdalena Martínez Carreño) ha un vissuto personale molto simile, per certi versi, a quello di Luisa Carnés. Nacque a Madrid, come la nostra autrice, nel 1914, ma da una famiglia benestante. Durante la guerra fece da interprete per diverse organizzazioni internazionali e fuggì nel 1939 in Francia e poi in Messico, a bordo del Sinaia, con suo marito Eduardo de Ontañón, con cui si era sposata a Valencia durante la guerra. Egli tornò in Spagna nel 1948, dove morì l'anno dopo, mentre Carreño morì a Città del Messico nel 2005. Durante l'esilio messicano fu molto attiva come giornalista e critica, per varie riviste. Come Luisa Carnés, la mancanza di un'istruzione superiore la rese spesso insicura nell'attività intellettuale. Purtroppo i dati sulla sua vita sono molto frammentari: il recupero della sua figura e della sua opera è ben lungi dall'essere completo (Martínez 2007: 183-188). Durante l'esilio in Messico la sua principale fonte di reddito fu la letteratura per l'infanzia, e in tale contesto viene citata dallo studio recente di Cerrillo, Miaja 2013: 181-182. Si trattava per la maggior parte di riadattamenti di episodi biblici per bambini e ragazzi, pubblicati tutti dalla casa editrice messicana Trillas. Oltre a *Los diablos sueltos* e alla letteratura per l'infanzia, secondo la ricostruzione bibliografica da noi effettuata, pubblicò la raccolta di poesie *Poesía abierta*, Finisterre, México 1968; una raccolta di aforismi *Dios, ángeles y demonios. Pensamientos para vivir con alegría*, Trillas, México 1998; *Memoria y regodeos*, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. Occorre

1975, questo romanzo è molto distante nel tempo da *De Barcelona a la Bretaña francesa*: è frutto tuttavia di una lunga gestazione e della percezione intima di un dovere. In una delle interviste che Josebe Martínez fece all'autrice nel settembre 1994, Mada Carreño racconta di aver sempre saputo, fin dagli anni della guerra, che avrebbe scritto il romanzo (Martínez 2007: 184). L'opera fu finalista del premio Nezahualcōyotl e fu pubblicata in Messico dalla casa editrice Novaro.⁹ Il passo di cui parliamo è un dialogo fra Marina, la protagonista dell'opera, *alter ego* dell'autrice, e Rosario:

–Como verás me he vuelto tan insoportable como todas las madres. No me interesa ninguna otra cosa. Todo lo que me preocupaba antes, mi autonomía, la igualdad de derechos, la emancipación de la mujer... Me parecen ahora palabras sin mucho sentido. Enténdeme, no es que le quite a cada cosa su valor. Sigo creyendo que es importante nuestra intervención en la cultura y en la vida activa, pero no por los motivos de fatuidad y vanagloria que esgrimíamos entonces. Lo que importa es sentirse persona, sólo así se adquiere verdadera capacidad de amar. [...]. Hay algo único y casi milagroso en el hecho de ver crecer a ese pequeño ser, en ayudarlo a vivir y a ser dichoso. Creo que por sí sola la empresa requiere todas nuestras fuerzas e inteligencia. Cuando dicen que las mujeres realizamos raramente una obra genial se olvidan de que hemos hecho a nuestros hijos.

–No todas llevan al extremo, como tú, el oficio de ser madre. Pero me alegra verte feliz. Siempre imaginé que serías así.

–¿Por qué? Yo misma no lo sabía. Cuando nació mi hijo y le miraba, dije: pues no siento nada de lo que dicen que se debe sentir. Ninguna clase de arrobó, sino extrañeza más bien. Pero más tarde le tomé en brazos y se me prendió del pecho. Sorbía con ansia, ajeno a todo lo que no era su urgencia, atragantándose. Tenía algo de tan ridículamente desamparado y sin defensa que me eché a reír y se me aguaron los ojos, de modo que empecé a verlo todo desdibujado, a través de una niebla. “Qué raro; esto lo he vivido ya antes de ahora.” Me resultaba conocido ese reflejo vibrante que parecía llegar de lo alto. “¡Claro, es el de todas las Anunciaciones!” Era el momento de la revelación, cuando llega el ángel por la luz de la ventana. (Carreño 1975: 45-46).

Come emerge dall'estratto, l'emancipazione –seppur parziale– avvenuta durante la parentesi repubblicana e la guerra civile avevano radicato nelle

citare anche due riscritture bibliche: “Viñetas bíblicas, hallazgo del agua”, in *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVIII, n.º 12, agosto 1974, p. 36 e “Finalmente, la flecha”, in *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, vol. 21, Issue 7 (127), 7 gennaio 1985, pp. 34-35.

⁹ Vicens Vega L., “Guerra civil y exilio en *Éxodo* (1940), de Silvia Mistral, y en *Los diablos sueltos* (1975), de Mada Carreño”, Url:https://www.academia.edu/12445354/Guerra_civil_y_exilio_%C3%89xodo_1940_de_Silvia_Mistral_y_en_Los_diablos_sueltos_1975_de_Mada_Carre%C3%B1o.

Una recensione dell'opera appare su ABC il 3 agosto del 1975: «"Los diablos sueltos", que recoge parte de su experiencia autobiográfica, es su primera novela, y de ella ha dicho Edmundo Valades: "Esta es una historia de solidaridad humana. Es la eterna pugna del hombre por no dejarse enajenar» (p. 32).

coscienze proprio la necessità e la volontà di *sentirse persona*. È probabile che l'autrice abbia riversato in questa parte un elemento autobiografico, avendo avuto un figlio. Nell'opera carnesiana invece, è strano constatare l'assenza totale di qualsiasi riferimento al figlio Ramón Puyol, che, come abbiamo accennato, dal 1937 era stato accolto a Parigi dal diplomatico Gregorio Nivón e sua moglie.¹⁰ La pena e la preoccupazione dovettero creare una sorta di blocco riguardo lo scrivere dei propri affetti più cari, di cui si temeva la sorte: ricordiamo che parte dell'opera fu scritta proprio in concomitanza al susseguirsi degli eventi. Non si tratta di un caso isolato in questa narrativa testimoniale femminile: Mada Carreño assegna ad un personaggio diverso, con un altro nome, parte del proprio vissuto, e Silvia Mistral, nel suo *Éxodo. Diario de una refugiada española*, per tutto il corso del diario si riferisce a un "él", ma non sappiamo di chi si trattasse, se di un familiare o di un amico.¹¹

La descrizione della fuga attraverso la frontiera è un fluido susseguirsi di immagini e percezioni: la fila dei veicoli, la paura dei bombardamenti, i falò lungo la strada, il freddo dei Pirenei, la prima presa di coscienza della sconfitta appaiono in quasi tutte le opere che abbiamo citato. Il primo ricordo di cui parla Carnés è rivolto a sua madre, alla semplicità della vita familiare:

Mi madre está aquí, con su dulzura permanente, sus pasos blandos y silenciosos, y su voz llena, suavizada al dirigirse a sus hijos: «Vamos, hija, levántate, que es tarde. Y abrígate. Hace un frío que pela». La veo ir de un lado a otro del pasillo sombrío, al tiempo que me prepara el desayuno. [...]. Mi madre es infinitamente buena e infinitamente crédula. En los momentos difíciles, que son los más en su vida, se acurrucó en su

¹⁰ «A mi me sacó de España mi madre por los bombardeos. Estaba en casa del agregado cultural de la embajada de México en París, que era un médico, Gregorio Nivón era michoacano, del grupo de Cárdenas, y estuve viviendo con él, los dos años y pico [...]. Se casó con una española y viví con ellos. Como no tenían hijos, fue una especie de adopción. Me sacaron de las bombas y me dieron de comer, porque tenía un ¡hambre atrasada!», racconta egli stesso in un'intervista con Iliana Olmedo, il 7 luglio 2006 (Olmedo 2014d: 200).

¹¹ Silvia Mistral (Hortensia Blanch Pita) nacque a La Habana nel 1914. Vive i suoi primi anni tra Spagna e Cuba, fuggendo da un regime all'altro (la dittatura di Primo de Rivera e la cruenta repressione di Gerardo Machado). Nel gennaio 1939, dopo la caduta di Barcellona, fugge anche lei in Francia. Prima di attraversare la frontiera si sposa con Ricardo Mestre e con lui viaggia sull'Ipanema fino in Messico, dove morirà nel 2004. *Éxodo* viene pubblicato già nel 1939, a puntate, nel settimanale messicano *Hoy*, e l'anno dopo dalla casa editrice Minerva (creata da suo marito), con una prefazione firmata da León Felipe. L'«él» del diario è infatti suo marito, come rivela in una lettera diretta ad Anna Caballé, dell'8 gennaio 1996: «Cuando yo comenzaba a escribir o mejor dicho a publicar, el director de *El Día Gráfico* me recomendó –entre otros consejos profesionales– no mezclar nunca los problemas emocionales con el trabajo oficial. Fue por ese principio literario que decidí no escribir sobre mi problema personal; por eso puse EL que era Ricardo Mestre, de Vilanova y la Geltrú, director que fuera del diario *Catalunya*, publicado en la guerra y comisario cultural en el frente. Es aún mi esposo y compañero y cumplirá en abril noventa años» (Mistral 2011: 14-28).

fe religiosa. Su religión la hace supersticiosa y esta superstición la impulsa a hacer el bien, tanto como su natural bondadoso, llevada de la idea de que el bien que ella haga a los demás ha de serle devuelto, más adelante, a sus hijos. (Carnés 2014a: 121-122).

Luisa Carnés ci racconta il lungo cammino verso La Junquera, dove dei camion avrebbero trasportato i rifugiati in terra francese. A questo punto, nelle ultime ore vissute in Spagna e a pochi passi dal confine, per la prima volta l'esilio diventa reale e tangibile. Il senso della perdita si concretizza, paradossalmente, tramite un'immagine di abbondanza:

Nuestra fatiga nos empujó a una casa en que estaba instalada una organización de ayuda a los evacuados. Encontramos una habitación inmensa, repleta de grandes piezas de pan francés. En varias anaquelarias se apilaban, del techo al suelo, latas de conservas, de leche condensada, de mantequilla, azúcar y tabaco. [...]. Una palabra se me graba dolorosamente en el cerebro: «Francia». Y otra me martillea hasta el dolor: «España». Y este calor sofocante del pecho y las mejillas. ¡España! Me ahoga un sollozo. Escondo el rostro entre mis manos. (*Ibid.*: 166).

Il senso di perdita –delle proprie radici, della propria realtà– è un vero e proprio lutto, rappresentato da questo primo pianto: finché si era ancorati nel presente, nel caos della fuga disperata, non era stato ancora affrontato come tale. Ora la perdita viene percepita come definitiva ed ineluttabile, si vede per la prima volta lo spartiacque che divide prima e dopo, presente e passato. Inizia, è vero, una certa elaborazione del lutto –l'esito della guerra è sempre più certo, la causa è ormai persa–, ma permane una dimensione che ci si rifiuta di seppellire, almeno per il momento: questa massa di persone in fuga è la società che *poteva essere*, e che resta legata da un vissuto –un trauma– e soprattutto da un'idea comune.

Per questo motivo in *De Barcelona a la Bretaña francesa* ci sono due elementi ricorrenti e interrelati: il richiamo al vincolo mistico tra terra-patria e sangue¹² –a cui si aggiunge il simbolo dell'acqua– e quello delle canzoni

¹² La rappresentazione della patria, l'appello alla sua difesa, per la sinistra repubblicana è il richiamo alla terra fisica, alla sua rivendicazione, un simbolo fondamentale che unisce il mondo contadino a quello operaio. La terra-patria, in questo senso, è il sangue e il sudore, l'oppressione e la miseria, ma è anche una natura feconda, sfondo del susseguirsi delle stagioni e dei costumi della vita contadina. Carnés celebra per la prima volta questo simbolo dell'identità repubblicana in un articolo che abbiamo posto in appendice, "Brigadas de ayuda al campo de Valencia", pubblicato su *Estampa* il 3 luglio 1937: «El trigo es el pan de nuestros hijos y de esos heroicos soldados de acero que mellan los ejércitos negros y pardos en los campos de Castilla, de Andalucía y de Vizcaya. [...]. Muy temprano, los obreros de Valencia han salido al campo dirigidos por un técnico; han trabajado en desbrozar campos, recoger fruta, cosechar patatas y segar trigo dorado. Al principio, los hombres del campo, al ver llegar en trenes y coches a los obreros de la ciudad, con sus anchos

repubblicane di trincea.¹³

Il paesaggio era pressoché assente nella narrativa carnesiana precedente alla guerra; qui, invece, diventa l'anima di quello che abbiamo scelto di definire *ritual del duelo*, il rituale del lutto per tutto ciò che è stato perso.¹⁴ È un rituale di sacralizzazione in cui predominano i simboli e si intrecciano i binomi vita/morte, passato/presente, noi/loro, amore/odio (da cui nasce il titolo *La hora del odio*) per affrontare la vacuità del tentativo disperato di mantenere viva la memoria, e per comprendere e accettare ogni implicazione dell'identità di rifugiato.

Abbiamo scelto il termine “rituale” per segnalare la ripetizione, la continuità del processo di ricordo-celebrazione. Poniamo come esempio alcuni richiami presenti fin dalle prime pagine di *De Barcelona a la Bretaña francesa*:

Amar entrañablemente nuestras tierras y nuestros mares libres; nuestras montañas y nuestros valles; nuestros ríos immortalizados por el esfuerzo viril de los buenos hijos de España. (*Ibid.*: 67).

[...]; por querer seguir pisando libremente la tierra donde hemos nacido, la tierra que es nuestra. (*Ibid.*: 68).

Estamos en nuestra tierra y nos la queréis quitar... (*Ibid.*: 76).

Escuchamos los gritos de tu tierra invadida (*Ibid.*: 135).

Un aire de progreso y libertad sacudió durante cerca de tres años las bravas tierras y mares de mi España (*Ibid.*: 136).

sombreros y pancartas alusivas, se han sonreído, dudando de la eficacia de las brigadas; pero, más tarde, estos mismos campesinos han reconocido la eficacia de las brigadas. Los obreros han trabajado junto a los campesinos, han bebido agua fresca en la acequia limpia y comido con ellos el pan de las doce, bajo la sombra de un árbol. Y acabada la jornada, han regresado juntos, hombro con hombro, igual que en las trincheras de la reconquista, sobre el carro del trabajo dominical» (Carnés 1937: 13-14).

¹³ Le canzoni, cantate sia nei fronti di guerra che in città per tenere alto il morale e definire la propria appartenenza, venivano spesso riadattate da canti tradizionali, altre volte si traducevano in spagnolo canzoni internazionali o si cantavano nelle loro lingue originali, tedesca o italiana. Molti testi sono anonimi. Esprimevano, in entrambi gli schieramenti, una visione piuttosto romantica della guerra (Klein 2008: 21-22).

¹⁴ «El duelo individual, que se realiza en lo privado, radica en la superación de la pérdida para dejar descansar a los muertos, pero en una sociedad donde los muertos fueron ultrajados, torturados y desaparecidos, el duelo implicaría el olvido. Por tanto se debe planear una sanación que vaya más allá de un duelo individual, que sane sin intención de olvidar» (Conejo Olvera 2012: 5). Da qui la ripetizione del ricordo: lutto e memoria si intersecano ed il rituale diventa una forma di conservazione e di resistenza.

[...], tus tierras empapadas en sangre de patriotas; [...]. Tierra querida, hemos nacido en ti y al morir queremos que tú nos envuelvas, fundir nuestro polvo con el tuyo. Somos tuyos y, porque siguieras siendo nuestra, porque siguiera siendo de los españoles, millares de cuerpos humanos se han hecho tenso acero clavado en tus raíces... ¡España, próxima y lejana! ¡Tierra querida!... Ahora sentimos lo que hemos perdido. Nos hemos transformado en refugiados al salir de ti. ¡Refugiados! (*Ibid.*: 178).

Diversi momenti di questo rituale assomigliano ad una preghiera, che nasce dal desiderio di poter alleviare il senso di colpa per essere scappati e dal desiderio di poter tornare, un giorno.¹⁵ Il processo di sacralizzazione abbraccia altri due elementi: il sangue dei combattenti e dei caduti che vivifica la terra-patria,¹⁶ e l'acqua battesimale. L'acqua, come simbolo biblico di rinascita, è accostata alla terra nelle parti che abbiamo citato poco sopra, ed è presente con la medesima accezione anche in *Éxodo* di Silvia Mistral: «Me parece nacer para la vida, como si me bañara en las aguas de un nuevo Jordán» (Mistral 2011: 95-96). E ancora:

La obsesión de México se manifiesta, también, trágicamente. Un joven teniente anunció a sus amigos:
–Me voy del campo.
Le vieron cómo recogía sus maletas y su raído abrigo, y partía.
–¿A dónde vas?– le preguntaron.
–A México, a México...– contestó alegre.
E iba, hacia el mar, adentrándose en el agua. Los amigos corrieron hacia él. Marchaba a México, por el mar, como Jesucristo, sobre las olas. Había perdido la razón. (*Ibid.*: 111).

Un ulteriore elemento ricorrente in *De Barcelona a la Bretaña francesa*, come abbiamo accennato prima, sono le citazioni delle canzoni repubblicane di trincea: tra cui *El ejército del Ebro* (Carnés 2014a: 169), che accompagnano la narrazione degli eventi. Carnés racconta di alcune signore francesi di Le Pouliguen che, simpatizzanti della causa repubblicana, iniziarono a portare beni materiali ai rifugiati –che addirittura fotografavano–, meritandosi l'appellativo di «turistas de refugio»: «Ni que decir tiene que les daban lo más deteriorado, llegando incluso a los

¹⁵ «[...] y el deseo de volver a España –a una España liberada de invasores, a una España independiente– nos acariciaba con más fuerza que nunca» (*Ibid.*: 220).

¹⁶ «[...] las horas más trágicas y heroicas de tus mejores hijos: los obreros de tus fábricas. [...] la sangre y el esfuerzo de los catalanes» (*Ibid.*: 107).

refugiados pingajos rotos y hasta sucios, que iban derechos a la basura». (*Ibid.*: 237). Gli spagnoli quindi gli dedicarono una versione ironica di *Si me quieres escribir*:

Si me quieres escribir,
ya sabes mi paradero:
orillas de Le Pouliguen,
metidita en un encierro.
Nos vienen a visitar
las damas de Estropajosa,
que nos traen ropa vieja
y caramelos de goma. (*Ibid.*: 240).¹⁷

Come ci segnala Antonio Plaza nell'introduzione all'opera, *De Barcelona a la Bretaña francesa* ha due finali. In una prima stesura, l'opera terminava con l'arrivo degli spagnoli a Le Pouliguen; ma in seguito vennero aggiunti due nuovi capitoli (*Ibid.*: 43-44). Il 16 marzo 1939, grazie a Margarita Nelken e Gregorio Nivón, Luisa Carnés viene liberata: a Parigi può ricongiungersi con suo figlio Ramón, ed il 6 maggio, a bordo del Veendam, lascia la Francia con un nutrito gruppo di rifugiati, alla volta di New York. Il 27 dello stesso mese arriverà a Città del Messico. Questo momento di distacco è esattamente il finale dell'opera:

Sorbía mis lágrimas, en tanto mis ojos mijados se clavaban en el horizonte, delimitado por la raya azul pálido del océano Atlántico, pensando: «Así eres tú, pueblo español», poderoso, bravo e invencible, como el océano. Nada puede domeñarte. Te oponen trabas de muerte, pero tú las salvas. Si te cargaran de cadenas, tú sabrías romperlas. Si te amordazaran, tú sabrías hacerte oír, porque tú, pueblo español, quieres a tu libertad más que a tu propia vida, y esto te hace soberbio e inmenso, como este inmenso mar, que rompería cuantas trabas de granito o de acero se le impusieran... así, tú, pueblo español, pueblo mío adorado, pasarás sobre cárceles, sobre sangre y martirio, hacia la infinitud, que por derecho te pertenece... hacia la libre inmortalidad que corresponde a tu grandeza. (*Ibid.*: 245).

La hora del odio. Narración de la guerra española risale al 1944 e quindi al periodo messicano di Luisa Carnés. Tuttavia, abbiamo scelto di analizzarla congiuntamente a *De Barcelona a la Bretaña francesa* proprio perché la volontà dell'autrice è stata quella di ripercorrere, in questo secondo

¹⁷ *Los diablos sueltos* di Mada Carreño cita *A las Barricadas* (p. 116), mentre in *Éxodo* Silvia Mistral racconta che sulla nave Ipanema si suonavano l'inno messicano e l'*Himno de Riego* (p. 230).

scritto, gli stessi eventi narrati nel primo, sullo sfondo dello stesso ambiente, vivificato dagli stessi personaggi (ed infatti il titolo può sembrare un po' ingannevole). Una differenza rilevante: stavolta Carnés affida sguardo e parola ad una protagonista di nome María Delsaz, abbandonando il racconto in prima persona: «-¿Soy yo? Asomada al espejo del lavabo, sacudida interiormente, como si unos dedos le rozaran las fibras más recónditas, murmuró María: -¿Soy yo esa?» (*Ibid.*: 252-253).

La similarità della struttura e dei temi trattati, tra i due scritti, ci consente di tornare a riconoscervi il *ritual del duelo*, individuandone una struttura. Non è un caso che ne *La hora del odio* tornino gli stessi elementi, quasi nello stesso ordine.

In primo luogo, il ricordo della madre e delle sue premure, la rappresentazione del distacco e della lontananza dalle proprie radici:

Las manos maternas van y vienen sobre la costura, al lado de una ventana que mira a un patio interior sombrío, en el que no hay flores. «Hija, abrígate bien cuando salgas; hace mucho frío». (*Ibid.*: 271-272).

Poi, attraverso la percezione della perdita e della sconfitta, l'accettazione dell'identità di rifugiato, parallela all'evocazione della terra-patria:

Solo al salir de Cataluña, cuando llegamos a Francia, desterrados, cuando nos convertimos en seres sin tierra, comprendimos todo el valor de esa palabra. [...]. Es que no habíamos mirado a España con los ojos del fugitivo. 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. (*Ibid.*: 274).

Infine, la speranza, la preghiera del ritorno: «Tenemos que volver a España, tenemos que recobrar nuestra tierra y cobrar la sangre inocente que se ha derramado, [...]» (*Ibid.*: 275). Gli stessi elementi tornano più volte nel corso del racconto: la commovente rievocazione del paesaggio spagnolo (*Ibid.*: 279), il simbolo dell'acqua («María, embebida en la imagen del mar» *Ibid.*: 301), la figura della madre e la casa familiare (*Ibid.*: 285-286), le canzoni di trincea (*Ibid.*: 292, 293, 320).

Ad un certo punto del manoscritto, Antonio Plaza individua una calligrafia

diversa nelle correzioni apportate a mano: probabilmente Juan Rejano si dedicò alla revisione del capitolo VI (*Ibid.*: 289).

Dai dialoghi tra María, la protagonista, e la sua compagna Pilar Sandoval, emerge il conflitto interiore di Luisa Carnés, che affida alle due diverse voci quella parte di sé che più patisce il senso di colpa per aver abbandonato il proprio paese. Infatti, l'opera si avvia verso la conclusione nel momento in cui Pilar chiede spontaneamente, alle autorità francesi, di poter tornare in Spagna:

Sin esperar a ser interrogada, María, la débil e indecisa María, dijo:

–Yo también quiero ir a España

La de las pecas la miró y preguntó, secamente:

–¿Cómo te llamas?

–María Delsaz.

–Firma aquí.

María firmó. [...].

Al otro día, muy temprano, las dos muchachas, acompañadas por un gendarme, salieron del refugio. Un pequeño grupo de mujeres las cubrió de besos y acompañó hasta la puerta de la calle.[...]. Mientras las figuras de las muchachas se perdían en el exterior, las mujeres cantaban.

No hay quien pueda,

no hay quien pueda,

con la gente

marinera;

marinera,

luchadora,

que defiende

su bandera...

Monsieur le directeur, ajustándose la americana oscura, que le ceñía demasiado las orondas caderas, le decía a la seca madame Lefevre: – *¡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! (*Ibid.*: 319-320).

Fa la sua apparizione, nelle pagine de *La hora del odio*, il tema della guerriglia. L'intenzione di María e Pilar, infatti, è quella di tornare nel suolo patrio per mettere in atto una forma attiva di resistenza, come si evince dal dialogo tra le due compagne: «Tenemos que volver a España, tenemos que recobrar nuestra tierra y cobrar la sangre inocente que se ha derramado» (*Ibid.*: 275). Un'intenzione che poi trova la sua compiutezza quando, nel finale, le due donne decidono di ritornare insieme in Spagna. Il tema della guerriglia sarà poi il nucleo centrale del romanzo *Juan Caballero* (1956), di cui ci occuperemo nel prossimo capitolo.

Capitolo IV

La produzione carnesiana e la letteratura dell'esilio repubblicano in Messico: le radici, il lutto, la riscoperta

4.1 L'esilio repubblicano in Messico

Come abbiamo accennato nel capitolo precedente, durante un primo periodo fu la Francia a farsi carico dell'emergenza dell'esilio repubblicano. Con l'avvento della Seconda Guerra Mondiale, tuttavia, la permanenza nel territorio francese per i rifugiati spagnoli si rese alquanto difficoltosa, se non impossibile. Nel settembre del 1939 il Ministero degli Interni francese, con una precisa scelta politica, comunicò ai Prefetti che l'accoglienza dei centri doveva essere prioritariamente rivolta ai cittadini francesi. Successivamente, gli stessi centri furono chiusi, nell'aprile del 1940 (Alted Vigil 1997: 229). Inoltre, il 25 febbraio 1939 il governo francese riconobbe, firmando l'accordo Bérard-Jordana, il regime franchista (Malgat 2015: 223).

In conseguenza di tali eventi le alternative percorribili dai rifugiati spagnoli non erano molte: il ritorno nella terra natia –alquanto rischioso, per via della spietata repressione franchista, ma incoraggiato dalle autorità francesi; la permanenza in clandestinità (chi intraprese questa strada spesso diventò parte attiva della Resistenza francese), ed infine, l'emigrazione verso un nuovo paese.

Nel marzo del 1939 nacque il Servicio de Evacuación de los Republicanos Españoles (SERE), che trovò da subito una efficace collaborazione con il governo messicano di Lázaro Cárdenas:¹ la prima nave ufficiale che trasportò i rifugiati fu la Sinaia, e nel corso di tutto il 1939 circa 6.000 spagnoli vennero condotti in Messico (*Ibid.*: 225).

¹ Il generale Lázaro Cárdenas diventò Presidente della Repubblica messicana nel 1934. Oltre al secolare legame storico e linguistico con la Spagna, il progetto politico e sociale cardenista aveva molto in comune con la Spagna repubblicana: dopo l'aiuto offerto durante la guerra civile, il Messico fu tra i paesi che più si adoperarono per una piena accoglienza dei rifugiati spagnoli. Inoltre, il governo di Cárdenas non allacciò relazioni con la Spagna franchista sul piano diplomatico (Abellán 2001: 89).

Inaugurata già nel 1938, la Casa de España a Città del Messico² fu istituita come centro culturale, il cui obiettivo era favorire il prosieguo dell'attività degli intellettuali in esilio. Per favorire integrazione e formazione furono istituite diverse scuole dall'impronta laica e progressista: l'Istituto Luis Vives (1939), l'Academia Hispano Mexicana (1940), l'Insituto Ruiz de Alarcón (1940), il Colegio de Madrid (1941) (Novoa Portela 2012: 426).

L'incontro tra esiliati e Messico avvenne, in un certo senso, già durante i viaggi tra i due continenti:

Los españoles que llegaban a México carecían en la inmensa mayoría de los casos de unas mínimas referencias acerca del país que iban a encontrar. Dentro de los pocos elementos de que disponían, destacaba la imagen del México revolucionario, de los hombres a caballo, cubiertos de canas, dispuestos a utilizar sus armas en todo momento. Esta imagen estereotipada comenzó a ser combatida gracias a la abundante información suministrada en los trayectos. [...]. La presencia de Susana Gamboa, mujer de Fernando Gamboa destacado y comprometido diplomático mexicano en Francia, a bordo del Sinaia también dio lugar a que impartiera conferencias sobre el México que les esperaba. En los discursos de los barcos se proyectaba una visión favorable a la Independencia de México y a la Revolución mexicana que buscaba imprimir actitudes de respeto hacia la historia mexicana. (De Hoyos Puente 2012a: 50-51).

L'immagine del Messico che veniva diffusa era dunque improntata alla celebrazione della generosità del paese ospitante, ma già durante il viaggio la rappresentazione che si offriva agli esiliati di loro stessi non era priva di una netta linea di divisione: si sottolineava la diversità fra i rifugiati per ragioni politiche e gli emigranti economici che risiedevano in Messico da anni: *los gachupines*. La distanza era effettivamente reale: questa “vecchia colonia” era politicamente vicina alla Falange (Novoa Portela 2012: 419).³ Paradossalmente, era fatto espresso divieto di partecipare attivamente alla vita politica del paese: la gratitudine per l'accoglienza doveva comprendere necessariamente l'allineamento incondizionato al cardenismo.

L'ottanta per cento dei rifugiati adottò la cittadinanza messicana: era una misura necessaria per poter svolgere qualsiasi tipo di lavoro nel nuovo paese

² L'8 ottobre 1940 il centro, diretto da Alfonso Reyes, cambiò il suo nome in Colegio de México (Buonafalce, Llera 2000: 426).

³ Secondo José Luis Abellán, i *gachupines* stessi mostrarono ostilità nei confronti dei rifugiati politici (Abellán 2001: 89).

(De Hoyos Puente 2012a: 65). Il processo di accoglienza ed integrazione trovò riscontri per la maggior parte positivi, se consideriamo la vivace attività culturale degli intellettuali in esilio: furono create numerose riviste e case editrici, come vedremo in dettaglio più avanti, nel paragrafo dedicato alla letteratura.

In generale possiamo distinguere, all'interno di questo ampio e variegato mondo dell'esilio, due momenti diversi, divisi da uno spartiacque. Durante i primi anni, il ritorno in patria è una possibilità attesa con ansia, la permanenza nel paese straniero viene percepita come temporanea; la necessità più pressante è il dover far fronte al trauma della migrazione.⁴ Dopo l'esito della Seconda Guerra Mondiale ed il definitivo tramonto dei fascismi europei il regime franchista sopravvive ed emerge con forza il suo carattere mutevole e duraturo, soprattutto quando nel 1955 la Spagna entra a far parte delle Nazioni Unite. Da questo momento in avanti, il ritorno in un prossimo futuro è un'eventualità che sembra sempre più improbabile, e questo ulteriore, tragico distacco si rifletterà con i suoi molteplici risvolti, come vedremo, nella produzione letteraria dei rifugiati. Autori ed autrici continueranno a rivolgere il loro sguardo alla terra natia, ma il legame con la terra ospitante acquisirà nuove connotazioni.

⁴ «Creemos que la calidad específica de la reacción frente a la experiencia traumática de la migración es el sentimiento de “desamparo”. Este sentimiento de desamparo está basado originalmente en el modelo del trauma del nacimiento [...] y la pérdida de la madre protectora». «“Ser” un emigrante es, pues, muy distinto a “saber” que se emigra. Implica asumir plena y profundamente la verdad y la responsabilidad absolutas inherentes a esa condición. Las realizaciones de este tipo pertenecen a un estado mental y emocional difíciles de soportar. Ello explica la necesidad de recurrir a múltiples operaciones defensivas, para quedarse tan sólo en el “saber” y no en el “ser” emigrantes.» (Grinberg, Grinberg 1984: 24-25 e 82).

4.2 Luisa Carnés e la letteratura femminile dell'esilio

Luisa Carnés giunse in Messico, con suo figlio Ramón Puyol, di otto anni, il 23 maggio del 1939,⁵ a bordo del *Veendam*. Su questa nave viaggiarono molti altri intellettuali, come José Bergamín, Josep Carner, Rodolfo Halffter, José Herrera Petere, Paulino Masip, Josep Renau, Manuela Ballester (Neus Samblancat 2015: 238).

In Messico la nostra autrice –ottenuta la nazionalità nel 1941– visse fino al 1964, l'anno della sua morte, con suo figlio e il suo compagno, Juan Rejano.⁶

Per quanto riguarda l'attività giornalistica, Carnés continuò a collaborare, dal 1940 in poi, con *España Popular*,⁷ *Reconquista de España*,⁸ *Juventud de España*,⁹ *Nuestro tiempo*,¹⁰ *España y la Paz*,¹¹ *España Peregrina*.¹² Diresse *Mujeres Españolas*¹³ nel 1951, e scrisse diversi contributi di ambito più

⁵ Antonio Plaza, sulla base della consultazione dei documenti ufficiali dell'Archivo del Centro Técnico de Ayuda a Refugiados, indica il 23 maggio 1939 come data di arrivo (2016a: 74), così come fa Josebe Martínez (2007: 210); nello studio di Neus Samblancat viene erroneamente indicata la data del 24 maggio 1939 (2015: 238).

⁶ Juan Rejano (Puente Genil, 1903- Messico, 1976) iniziò la sua attività intellettuale a Malaga alla fine degli anni '20, come critico e giornalista all'interno della stampa repubblicana. Collaborò con *Amanecer*, *El Popular*, *El Estudiante*, *Nueva España*, *Postguerra*, *Cénit*, *Revista Popular*, *Gaceta Literaria*. Arcas Cubero e Sanjuán Solís lo inseriscono nella Generazione del '27 e ci segnalano che l'adesione di Rejano al PCE avviene nel 1936 circa, mentre l'ingresso nella loggia massonica "Fraternidad" di Malaga risale all'ottobre 1935 (Arcas Cubero, Sanjuán Solís 2016: 7-43). Giunto in Messico, a bordo del *Sinaia*, nel giugno 1939, circa un mese dopo Luisa Carnés e suo figlio, nel nuovo paese proseguì con successo la sua carriera giornalistica e letteraria. Divenuto un poeta di gran prestigio, diresse *Romance* (1 febbraio 1940-15 settembre 1940), *Ultramar* (unico numero del giugno 1947), *España y la Paz* (15 agosto 1951- 15 giugno 1955) e la *Revista Mexicana de Cultura*, supplemento letterario de *El Nacional* (1947-1957 e 1969-1975), collaborando altresì con molte altre riviste (Aznar Soler 2012: 244-245). Nell'intervista che Iliana Olmedo fece a Ramón Puyol e sua moglie María Elena Rodríguez Mata (Madrid, 7 luglio 2006), Puyol descrive Rejano come «un hombre que tenía ya la maleta hecha para volver» (Olmedo 2014d: 303).

⁷ *España Popular* (1940-1969), organo ufficiale del PCE in Messico fu un giornale fondato da Jesús Izcaray, di cui Carnés era stata collega nella redazione di *Frente Rojo*, tra il 1937 e il 1939 (Plaza Plaza 2016a: 74 e 76).

⁸ *Reconquista de España* (1944-1946) fu una pubblicazione di breve durata, di soli tredici numeri. Luisa Carnés vi partecipò in qualità di redattrice (Plaza Plaza 2018a: 31).

⁹ *Juventud de España* (1956) fu una rivista mensile, il cui direttore artistico era Ramón Puyol, nata con l'obiettivo di alimentare l'attivismo politico. (Caudet 1992: 595).

¹⁰ *Nuestro tiempo. Revista española de cultura* (1949-1953) venne fondato in Messico dal PCE; il direttore era Juan Vicens.

¹¹ *España Peregrina* (1940-1941) fu una rivista fondata e finanziata dalla Junta de Cultura Española (Caudet 1992: 171), e promossa da José Bergamín. Ne uscirono solamente nove numeri (De Hoyos Puente 2012a: 270).

¹² *España y la Paz* (1951-1955) nacque come organo del Consejo Español de la Paz. «Sus vistosas portadas, ilustradas con dibujos de Josep Renau, y su gran formato convertían a *España y la Paz* en una publicación atractiva, que trataba de hacer un discurso en clave nacional, construido en torno a una idea compartida por todos los sectores del exilio, como era el rechazo al pacto entre la España franquista y Estados Unidos.» (*Ibid.*: 309-310).

¹³ *Mujeres Españolas* (1950-1960) era un bollettino ufficiale della Unión de Mujeres Españolas de México, pubblicato con cadenza quadrimestrale. Molto vicino al comunismo sovietico, vide tra le collaboratrici anche Dolores Ibárruri (Martínez 2007: 210-211).

strettamente letterario per *Romance*,¹⁴ *Ars*,¹⁵ e *Ultramar*.¹⁶

Per Carnés una fondamentale fonte di reddito fu la collaborazione con *La Prensa*, dal febbraio 1943 al febbraio 1961. Si occupava di cronaca mondiale ed utilizzava lo pseudonimo di Clarita Montes.¹⁷ Per questa testata pubblicò anche articoli di critica letteraria e alcuni suoi racconti, come anche per *Novedades*¹⁸ e *El Nacional*.¹⁹ Firmò diversi contributi per *El Nacional* con lo pseudonimo di Natalia Valle, il nome della protagonista di *Natacha*. Nei suoi primi anni in Messico, dunque, l'utilizzo dei due diversi pseudonimi era volto a segnare una distanza dalle pubblicazioni di carattere letterario, che Carnés firmava con il suo vero nome. A partire dal 1951, con l'articolo "Adiós a Natalia Valle",²⁰ Carnés salutò il suo pseudonimo e iniziò a firmare i suoi articoli giornalistici con il suo nome.

L'attività letteraria carnesiana del periodo messicano è intensa e variegata. Ognuno dei paragrafi seguenti si occuperà di queste opere nel dettaglio, a partire dalla biografia della poetessa *Rosalía de Castro. Raíz apasionada de Galicia* (1945). Oggetto del quarto paragrafo saranno invece le sceneggiature teatrali scritte all'inizio degli anni cinquanta: *Cumpleaños*

¹⁴ *Romance* (1940-1941), fondata da un gruppo di rifugiati, era una rivista finanziata dal governo messicano che interruppe presto la propria attività a causa di difficoltà economiche (Caudet 1992: 20). «A partir de ensayos filosóficos, históricos y literarios, reseñas y creación en prosa narrativa y poética, ilustrados con obra gráfica, *Romance* defendía una cultura humana, que tuviera efecto sobre el hombre. Alejada del discurso del arte por el arte que había caracterizado la cultura española en los años previos a la República y había ejercido una influencia considerable en México, la literatura que aparece en la revista busca el diálogo con el lector.» (Olmedo 2014b: 13).

¹⁵ Luisa Carnés fu l'unica donna a collaborare con la rivista *Ars* (1942-1943) (*Ibid.*: 15). Juan Rejano fu il segretario di redazione della rivista e nel 1948 diede vita al supplemento domenicale, *Revista Mexicana de Cultura* (Caudet 1992: 21).

¹⁶ Di *Ultramar. Revista mensual de cultura* fu pubblicato un solo numero nel 1947, di cui Juan Rejano fu il direttore letterario e Miguel Prieto il direttore artistico (*Ibid.*: 353). Luisa Carnés vi contribuì, firmandosi come Natalia Valle, con "Una conversación con el doctor Márquez", *Ultramar*, I, giugno 1947, pp. 19 e 23. Anche all'interno di questa pubblicazione Carnés era l'unica donna a parteciparvi (Olmedo 2014d: 209), tuttavia Francisco Caudet non la cita nel suo studio *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)* (1992).

¹⁷ *La Prensa* era un giornale diretto da Juan Rejano. Secondo la più recente ricostruzione bibliografica, gli articoli firmati da Carnés con questo pseudonimo sono: Montes C., "Intermedios en las carreras", *La Prensa*, 8 marzo 1943, p. 13; "Espléndida fiesta para presentar en sociedad a la encantadora Señorita Gloria Ávila Richardi", *La Prensa*, 13 marzo 1943, p. 17; "Entrevista a Errol Flynn", *La Prensa*, 21 marzo 1943, p. 16; "¿Con medias o sin ellas?", *La Prensa*, Suplemento Dominical, 25 aprile 1943, pp. 7 e 27. Con lo stesso nome firma anche su *Revista Mexicana de Cultura*: "Eduardo Luquín, *Águila de oro*, México, Costa-Amic. 1950", *RMC*, 151, 12 febbraio 1950, p. 11.

¹⁸ *Novedades* era una rivista diretta da Fernando Benítez (Aznar Soler 2006: 1024).

¹⁹ *El Nacional* «durante siete décadas fue el órgano informativo del Partido Revolucionario Institucional y por lo tanto, ligado al partido en el poder. Precisamente en 1998, [...], concluyó su edición. *El Nacional* mostró su simpatía y se convirtió en el vocero de todo cuanto ocurría en España desde el inicio de la República en 1931. Luego, en 1936, con el inicio de la guerra civil, "tomó partido abierto" por el gobierno republicano. [...]. Al final de la guerra dio una amplia cobertura al éxodo republicano y a partir de junio de 1939 nunca dejó de informar sobre las actividades que los exiliados [desarrollaron] en México. [...], *El Nacional* fue un medio de comunicación para los refugiados y entre los refugiados.» (Ordóñez Alonso 2011: 117-118).

²⁰ *El Nacional*, 7 giugno 1951, pp. 3-4.

(1951), *Los bancos del Prado* (1952-53) e *Los vendedores de miedo* (1953-54). Nel 1956 fu pubblicato *Juan Caballero*, un romanzo che tratta i temi della guerriglia clandestina e della cruenta repressione nella Spagna franchista.

L'analisi procederà poi con la trattazione del romanzo della maturità, *El Eslabón perdido*, scritto tra il 1957 ed il 1962 e pubblicato postumo nel 2002, e di tutti i racconti scritti nell'esilio messicano, tra il 1940 e il 1964.

El eslabón perdido è una riflessione sul conflitto interiore –il possibile ritorno in Spagna– ed esteriore, con una seconda generazione che è cresciuta in Messico e che, nonostante la propria pesante eredità, ha piantato lì le proprie radici. Proprio in concomitanza alla stesura di questo romanzo, nel 1959 Luisa Carnés presenta una richiesta formale al consolato per poter tornare in Spagna: «Le contestaron que podía venir a España bajo su responsabilidad. Y eso, del Ministerio del Interior franquista, quería decir: va usted al paredón.», racconta Ramón Puyol Carnés a Iliana Olmedo nell'intervista del 2006 (Olmedo 2014d: 297). Come vedremo, la riflessione e l'impossibilità del ritorno, vissuta sulla propria pelle, si sono riflesse con un'incredibile intensità sulle pagine de *El eslabón perdido*.

Nel 1959 corse il ventesimo anniversario della fine della Guerra Civile, Luisa Carnés e molti altri intellettuali firmarono una dichiarazione che auspicava un'amnistia che ponesse fine alla dura repressione e rendesse possibile il ritorno in patria degli esiliati:

Este primero de abril [de 1939] se cumplieron veinte años del día en que terminada la guerra civil se extendió a nuestra patria la cruenta dictadura franquista. En estos veinte años el régimen de Franco ha fomentado [...] el clima de división, venganza y represión [...]. Muchos españoles [...] se encuentran todavía en las cárceles [...], y millares y millares de españoles se encuentran dispersos por el mundo [...]. Creemos que ha llegado la hora de poner fin a esta tremenda injusticia [...], que esta situación [...] debe concluir. [...]. Exigimos la promulgación de una amplia amnistía que comprenda la liberación total e incondicional de los presos políticos y el otorgamiento de las garantías necesarias para que puedan regresar a España, sin discriminación alguna [...], todos los emigrados que lo desean. México DF, 22 de abril de 1959.²¹

Prima di procedere con l'analisi delle opere carnesiane del periodo

²¹ “Declaración de intelectuales españoles en el exilio”, *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*, 9 giugno 1959, México D.F. (rif. in Plaza Plaza 2016a: 79).

messicano dobbiamo prima chiarire alcune questioni fondamentali che circondano la letteratura dell'esilio.

Innanzitutto, seguendo lo studio di Cela, vediamo che

La palabra española exilio procede de la latina *exilium*, y se ha introducido en nuestro país como un galicismo moderno en vez de utilizar el antiguo término destierro, que significa expulsar a una persona de un lugar o territorio determinado, para que resida fuera de él de forma temporal o perpetua. En realidad el destierro es un traslado desde la propia tierra a otra de adopción, y a la vez un desplazamiento obligatorio que viene determinado por la expulsión. (Cela 1996: 451).

Non esiste, tuttavia, una definizione univoca utilizzata dagli esiliati all'interno di questa letteratura: il poeta e pittore José Moreno Villa parlò di *trasplantados* (Cabañas Bravo 2015: 98), José Gaos²² coniò il neologismo di *transterrado*, una parola dall'accezione positiva, che implicava un'attitudine di buon adattamento del collettivo dei rifugiati all'interno della nuova patria messicana. Al contrario, il termine *desterrado* connotava un certo distacco, una lontananza tra il rifugiato e la società di accoglienza (González Neira 2004: 218). Max Aub distinse tra *transterrados*, coloro che si stabilirono in America Latina, nei paesi di lingua spagnola, e *desterrados*, coloro che si rifugiarono in altri paesi, di altre lingue.²³

Nel suo studio *El exilio como constante y como categoría* (2001), José Luis Abellán definisce l'esilio come una sorta di destino naturale della storia e del popolo spagnolo,²⁴ e definisce il trauma di chi è costretto a fuggire «un auténtico desgarramiento del alma» (Abellán 2001: 46).

All'interno di questo trauma confluiscono, in un intreccio complesso e non scevro da contraddizioni, elementi diversi che condizioneranno il vissuto e l'attività letteraria dei rifugiati: la storia di questo esilio è al tempo stesso sacrificio doloroso, ineluttabilità della perdita –della patria, degli affetti, del progetto politico-sociale repubblicano–, ed espressione di libertà e

²² Entrambi furono accolti in Messico, «el país por excelencia del exilio» (Martínez 2007: 40).

²³ Sanz Álvarez M^a. P., “El pensamiento perdido: una empresa editorial de Max Aub”, in González de Garay Fernández, Aguilera Sastre 2001: 94-95.

²⁴ «La reiteración de exilios es una constante de la historia de España desde el momento mismo en que se constituye el Estado moderno con la unión de Fernando de Aragón e Isabel de Castilla en 1469, produciéndose al poco tiempo – 1492– la expulsión de los judíos. El fenómeno se repite después en los siglos XVI, XVII, XVIII, XIX, y XX, sin que haya ninguna excepción. [...]: la construcción de la nacionalidad española se construyó sobre una base estructural que por su misma índole propiciaba los susodichos exilios.» (Abellán 2001: 17-18).

resistencia, che si compiono mediante la categoria esistenziale dell'«incontro» (*Ibid.*: 64-65), a nostro parere duplice, della comunità dei rifugiati con il Messico, un incontro di fratellanza che è insieme nuovo e antico,²⁵ e con sé stessa, con il suo trauma e con il suo dovere di dedicarsi all'arduo compito della memoria.

La letteratura dell'esilio, dunque, nasce da tutto questo: è ciò che Abellán definisce “cabeza del exilio”, a differenza del “corazón del exilio”, ossia la resistenza attiva e la guerriglia in terra francese (*Ibid.*: 77).

Secondo Rodríguez, la letteratura dell'esilio ha una natura doppiamente sovversiva:

[...], la literatura del exilio es una anomalía de tal calado, un fenómeno tan claramente marginal que difícilmente se puede “integrar” sin más en literatura española del interior. Como problema histórico, el exilio literario encierra en sí mismo un valor subversivo. En una primera instancia, subversivo en cuanto obliga a una recuperación de la memoria histórica, de un proyecto cultural emancipador que ha sido y es todavía muchas veces ocultado y silenciado por el interés de unos pocos; pero también subversivo en cuanto, [...], ejerce una violencia sobre el *canon* establecido de la literatura española del siglo XX, nos obliga a una revisión de dicho canon, a trastocar la ubicación de algunas de las viejas glorias ante el empuje de aquellos escritores hasta hace poco ausentes en dicha catalogación. (Rodríguez 2004: 6).

Risulta parimenti completa ed interessante la sintesi compiuta da Anthony N. Zahareas al riguardo:

Primero: las literaturas del exilio de 39 pueden ser artefactos, productos artísticos de la conciencia social, de la alienación cara a cara con los derechos humanos, una visión de “aquel infierno” de diáspora o campos de concentración; pero son también letras publicadas, parte de la industria de producir libro para el consumo de una variedad de público. Es importante: los autores quieren ser leídos para que el exilio del 39 entre en la conciencia de otros. *Segundo*: el arte del exilio literario, por metafórica que saliera la representación del exilio histórico, es una forma de testimonio histórico el cual determina las funciones de la metáfora literaria. Es un saludable recuerdo de que el exilio literario es más que un objeto que deba ser analizado sólo académicamente. [...]. *Tercero*: la manera metafórica de captar el exilio histórico del 39 plantea para los lectores una doble experiencia: analizar históricamente unas memorias de experiencias de refugiados sin olvidarse de que son lo que son –

²⁵ «Cambiar esta connotación [spagnolo conquistatore/messicano colonizzato] se plantea como la verdadera *conquista* de los refugiados españoles, por eso una de sus tareas fue redefinirse frente a los mexicanos, creando una nueva identidad de españoles-refugiados que se alejaba de cualquier asociación con el conquistador. [...]. En este sentido, el nacionalismo del exiliado, que parte de la liberación de la España secuestrada, se reinventa al constituirse como la antítesis del propuesto por los franquistas, que incluía a América como una de sus glorias» (Olmedo 2010: 59).

memorias, y por tanto metáforas literarias-. [...]. En realidad, no hay exilio literario en general, como tampoco hay exiliados, alienación o desterrados en general.²⁶

Secondo questa visione dunque, all'interno della letteratura dell'esilio confluiscano numerosi autori –addirittura gran parte della Generazione del '27–,²⁷ con le proprie opere, apportandovi ciascuno un contributo originale: in tal senso, le differenze sono importanti tanto quanto le somiglianze.

Diversi elementi accomunano questa variegata comunità di scrittori, a livello generale:

-in primo luogo, ovviamente, la condivisione di un vissuto personale simile, dello schieramento ideologico e, perciò, di una particolare identità, fondamento di questa «nación imaginaria fuera del suelo patrio» (Martínez 2007: 16). Le case editrici, i centri culturali, i giornali e le riviste diventarono i luoghi sia fisici sia simbolici di questa “nazione immaginaria”.

-In secondo luogo, come abbiamo precedentemente accennato, il dovere della memoria –che implica il ricordo della guerra civile e della patria perduta, la denuncia degli orrori della repressione franchista, la condanna del fratricidio– è l'humus da cui prendono vita le opere scritte in esilio.

-Altri temi ricorrenti sono le riflessioni sull'esilio e tutto ciò che implica, il senso di colpa e di straniamento, il complesso rapporto tra spazio e tempo, il ricorso ai miti antichi,²⁸ la speranza di tornare – così come sono frequenti alcuni richiami a determinate figure della cultura spagnola. Federico García Lorca, Antonio Machado e Miguel Hernández, tutti e tre poeti vittime della guerra civile, sono, ad esempio, un riferimento simbolico oggetto di infiniti omaggi e celebrazioni dell'ideale repubblicano, all'interno della letteratura dell'esilio. Per Cervantes e il suo *Don Quijote* sarà la stessa cosa: diventerà la rappresentazione per eccellenza dell'esiliato e della difesa della libertà:

²⁶ Zahareas A. N., “El exilio de 1939 como realidad histórica y metáfora literaria”, in González de Garay Fernández, Aguilera Sastre 2001: 388-397.

²⁷ Molti esponenti della Generazione del '27 contribuirono alla nascita e alle evoluzioni di questa letteratura: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Emilio Prados, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Juan José Domenchina, José Moreno Villa; e molti di questi autori furono accolti in Messico.

²⁸ «[...] el recurso a los mitos y a lugares mentales del mundo antiguo tiene, entre otras, la función de contrarrestar ese impulso centrípeto: se trata, en parte, de aludir a ese sistema de referencias que trasciende lo local, lo nacional, y gracias al que pueden reconocerse entre sí los lectores y autores de esa comunidad con aspiraciones universales, o al menos antilocales, que así se forma.» Fernández López J., “Cernuda, los clásicos y las lecturas adheridas”, in González de Garay Fernández, Aguilera Sastre 2001: 64.

Es una clara demostración de que el hombre debe medir su valor por el ideal que persigue, sin poner la mira en el resultado útil o práctico de su acción, con lo cual rompe Cervantes una manifiesta lanza a favor de los exiliados, es decir, de aquellos que sacrifican el vivir en su tierra o en su medio social para defender su libertad u otras causas nobles. Don Quijote abandona su aldea —es decir, se destierra— para desfacer entuertos y socorrer a los menesterosos y necesitados, convirtiéndose así, por propia voluntad, en un exiliado de su medio social. (Abellán 2001: 219).

Lo studioso Jorge de Hoyos Puente, partendo anch'egli dallo scritto di Abellán, aggiunge:

Los exiliados eran Quijotes y su Dulcinea era la España republicana. No podía ser otra, por ella pugnaban y recorrían los caminos del mundo. Su vinculación con el Quijote trataba sin duda de conservar la memoria del exilio y su existencia, su épica como luchadores por la libertad y la justicia en un mundo incapaz de tolerarlo, hasta el punto de señalarlos como locos. Locos por mantener aunque ya sólo fuese con su presencia su memoria de la República, universal como el hidalgo de la Mancha. (De Hoyos Puente 2012a: 275-276).

Fin'ora, parlando della letteratura dell'esilio in generale, non abbiamo operato distinzioni con la letteratura femminile dell'esilio: le origini sono le stesse, come sono gli stessi molti dei temi ricorrenti. Eppure, possiamo a buon diritto affermare che esiste una letteratura femminile dell'esilio e che, rispetto a quella maschile, la sua è una lunga storia di ombra. Molte delle intellettuali in esilio non ebbero mai la stessa fama che raggiunsero i loro mariti o compagni, come nel caso di Mada Carreño e del marito Eduardo de Ontañón, e spesso furono importanti sostegni per le loro attività, come nel caso della poetessa Concha Méndez e Manuel Altolaguirre. Mariví Villaverde, nel suo esilio argentino si dedicò ad un impiego che permettesse a suo marito, Ramón de Valenzuela, di portare avanti la sua attività letteraria (Piñeiro Domínguez 2014: 309).

Tutto questo fa sì che lo studio della letteratura dell'esilio sia ancora lontano dall'essere esaustivo e completo: moltissime autrici sono ancora in attesa di essere scoperte e moltissime opere non sono state ancora oggetto di studio e ricerca.²⁹ Se spesso alcune autrici vengono citate, negli studi sulla letteratura

²⁹ «Si incluyéramos las escritoras del “exilio interior”, la lista sería más larga, especialmente en relación con el “exilio lingüístico” de muchas poetas en gallego, catalán y otras lenguas vernáculas, que durante buena parte del franquismo eran lenguas prohibidas o severamente restringidas en cuanto a géneros “permisibles” para publicación» Pérez J., “El exilio político femenino de la guerra civil española”, in Jato, Keefe Ugalde, Pérez 2009: 21.

dell'esilio, solo in riferimento all'autore a cui erano sposate o di cui erano compagne,³⁰ negli studi dedicati a Juan Rejano, la nostra autrice, Luisa Carnés, non viene praticamente mai citata.³¹

La letteratura femminile dell'esilio, dunque, nasce da questo sdoppiamento: due volte vinte, due volte dimenticate, queste autrici offrono le loro testimonianze e opere dai temi molteplici e variegati restando al margine sia in qualità di soggetti storici che come autrici:

[...], el interés por los testimonios sobre la guerra se ha centrado en el único sujeto histórico reconocido (el estereotipo de masculinidad dominante), y por lo tanto, hasta hace muy poco, se relegaba a un segundo plano la experiencia de las mujeres especialmente si no habían tenido un papel destacado en la primera línea de fuego o de la resistencia. Se consideraba que haber desempeñado funciones «auxiliares» implicaba una *memoria auxiliar*, y por ello, menos importante.³²

In generale, possiamo individuare gli stessi temi ricorrenti, che abbiamo elencato prima, anche all'interno della letteratura femminile dell'esilio: le riflessioni sull'identità e la memoria, le testimonianze sulla guerra civile, la denuncia della dittatura e della repressione nella Spagna dell'epoca, la condanna del fratricidio, il senso di colpa e il tradimento, la nostalgia, il ricordo dei luoghi natii, i miti antichi, la speranza nel ritorno. Tali temi, tuttavia, presentano connotazioni diverse, e sono queste differenze a marcare l'originalità del contributo femminile all'esilio letterario.

Uno di questi tratti originali è rappresentato, ad esempio, da uno spirito di sorellanza che si evince dai numerosi omaggi, dediche e affinità elettive tra le stesse autrici dell'esilio o tra quest'ultime e scrittrici di epoche diverse. Mada Carreño, nella sua raccolta di poesie intitolata *Poesía abierta* (1968), dedica alcuni versi a Ernestina de Champourcin:

³⁰ In *Narrativa española fuera de España 1939-1961* di José R. Marra-López (1963), uno dei primi tentativi di elaborare uno studio critico il più completo possibile sull'esilio letterario, è proprio quello che accade a María Teresa León e Ernestina de Champourcin, la prima citata come moglie di Rafael Alberti, e la seconda come moglie di Juan José Domenchina (*Ibid.*: 19).

³¹ Ad esempio, nell'introduzione di Fernando Arcas Cubero e Luis Sanjuán Solís all'antologia di articoli giornalistici di Juan Rejano, *Periodismo, política y cultura en la II República* (Renacimiento, Sevilla 2016), non si fa menzione alcuna a Luisa Carnés. Nel saggio di Ana Isabel Martín Puya, "Pedro Garfias y Juan Rejano: dos poetas andaluces rumbo al exilio" (in *Imposibilia*, n.º2, ottobre 2011, pp. 192-206), in riferimento alla raccolta di poesie di Rejano dedicata a Luisa Carnés, *El jazmín y la llama* (1966), l'autrice non svela neanche l'identità della "amada".

³² González Fernández H., "Las escritoras imprevistas: testimonios gallegos de la guerra, la represión y el exilio", in Jato, Keefe Ugalde, Pérez 2009: 61.

La fuente

Señor, podré pasar la noche larga
si sé que tu agua corre.

Pero cuando los pasos pierden todos sus ecos
y el espacio interior se destempla y agosta
preguntando en qué lindes, en qué cruce distante
en qué mentira viva nació esta pesadumbre;
en qué sangre indecisa, en qué impulso cortado
se funda el infinito desamparo presente.

Arrastramos pecados y errores como larvas
miedos que para siempre devastaron la sangre;
impulsos detenidos como aguas que se pudren
lentos sueños deshechos, amores arrancados.

Dentro del pecho está nuestro peor abismo
la indolencia y hastío de seguir adelante;
el desconcierto inmenso de encontrarse nacido
en un paraje extraño y sin raíz, ajeno.

Sin duda en algún punto está todo lo nuestro
el paisaje y color y la lengua que hablamos;
caballos, vientos tiernos del color de los ojos
bestias y hombres serenos que cuando miran, miran.

No te pido, Señor, que lo hagas todo fácil
pues conquista y esfuerzo son tu ley de camino.
No quiero todo luz, sólo saber, de noche
que la fuente
mana y corre. (Carreño 1968: 5-6).

Oltre alla dedica, la poesia, attraverso il desolato dualismo buio/luce, le immagini del sangue, dell'acqua che scorre o che imputridisce, rispecchia tutta la sofferenza dell'esilio, concludendosi come una preghiera rivolta a Dio. Attraverso gli elementi del «paisaje y color y la lengua que hablamos» rivela ciò che costituisce questa sorellanza, fonte di forza e speranza.

Le ultime due poesie di questa raccolta sono invece dedicate a Juana Inés de la Cruz, poetessa messicana del XVII secolo. Anche Cecilia García Guilarte³³ le dedicò una biografia: *Sor Juana Inés de la Cruz. Claro en la selva* pubblicata nel 1958 dalla casa editrice Ekin, di Buenos Aires.

Luisa Carnés pubblicò nel 1945 una biografia della poetessa galiziana Rosalía de Castro, come abbiamo precedentemente accennato: questa affinità elettiva la accomuna alla poetessa Concha Méndez, come vedremo

³³ Cecilia García Guilarte, nata a Tolosa (Guipúzcoa) nel 1915, collaborò, come Luisa Carnés, con *Estampa*. Fuggita in Francia nel febbraio 1939, si trasferì in Messico l'anno dopo. Nel 1963 riuscì a tornare in Spagna, e morì a Tolosa nel 1989 (García de Guilarte 2011: 13-24).

approfonditamente nel prossimo paragrafo.

Concha Méndez (1898-1986), fuggita in Francia nel 1937 con la figlia –che all'epoca aveva due anni–, affrontò la perdita di un figlio appena nato. Trasferitasi a Cuba con il marito Manuel Altolaguirre, nel 1943 si spostarono poi in Messico, dove egli abbandonò la famiglia, in concomitanza con la morte della madre di Méndez. Il lutto, la perdita, il dolore, la nostalgia, costituiscono la profonda natura della sua opera letteraria.³⁴

[...] a diferencia del género clásico del duelo donde hay aceptación y consuelo, en los poemas de Méndez, la poeta, por una parte, pone en práctica el proceso mismo del duelo, luchando continuamente con sus memorias y con lo perdido, y por otra parte, subvierte y revisa el género mismo por su postura de enojo y rechazo de los varios límites impuestos en la mujer por el patriarcado. [...]. La redención de la poeta y de su voz reside en su decisión de ser fiel a sí misma y a su creatividad. [...]. Los poemas en que Méndez lamenta lo perdido funcionan a dos niveles: primero, expresan el sentido del duelo por lo perdido, pero por otra parte, ponen de manifiesto «una elegía por la elegía». Al dar voz al lamento femenino, [...]. Inserta la voz femenina del lamento en el entorno público al lado de la masculina, declarando así el valor y la universalidad del duelo femenino como parte íntegra de la experiencia humana. Se mantiene fiel a sí misma y acepta el reto del duelo en el acto de crear y lanzar su lamento al mundo en forma poética, estableciendo así una presencia femenina fuera de los ambientes domésticos.³⁵

Luisa Carnés e Concha Méndez sono, di nuovo, molto simili in questo. Entrambe nate e cresciute a Madrid, all'interno di diversi racconti di Carnés e in molti versi di Méndez, il richiamo ai loro luoghi natii è assai frequente, come vedremo nel sesto paragrafo. Parlando della narrativa testimoniale carnesiana, avevamo adoperato l'espressione di “*ritual del duelo*” per definire gli elementi che, da *De Barcelona a la Bretaña francesa*, ricorrono in tutti gli scritti dell'esilio di Luisa Carnés: la celebrazione della terra e del suo vincolo mistico con il sangue versato in guerra, il ricordo della madre e della vita prima dell'esilio, l'evocazione dei simboli legati all'identità del repubblicano –come i canti di trincea, le figure dei militanti, le loro storie– la speranza in un ritorno possibile.

La studiosa Mónica Jato, analizzando *Tiempo de llorar*, di María Luisa Elío,

³⁴ Pérez J., “El exilio político femenino de la guerra civil española”, in Jato, Keefe Ugalde, Pérez 2009: 29. *Niño y sombra*, una raccolta di versi dedicati alla perdita del figlioletto, fu pubblicato a Madrid nel 1936, dalle Edizioni Héroe.

³⁵ Persin M., “Concha Méndez Cuesta: memoria, duelo y redención elegíaca”, in *Ibid.*, p. 97.

utilizza l'espressione «rituales fallidos del duelo» per definire, in questo caso particolare, il rapporto complesso tra la rievocazione dei ricordi ed il trauma vissuto: sono rituali che «no logran cerrar el ciclo del dolor ni integrar las experiencias del pasado en la realidad del presente».³⁶ In quest'opera infatti, l'autrice alterna i tempi verbali del presente ai tempi del passato, secondo questo dualismo irrisolto ed irrisolvibile.

In questo senso, l'immersione nel binomio presente/passato, in una dimensione in cui i due elementi si fondono e si confondono, è un tentativo di elaborare il lutto per ogni cosa persa che ha origine, come racconta María Victoria Valenzuela in *Tres tiempos y la esperanza* (1962), nei primi giorni della guerra civile: «Los cementerios, los ríos, las cunetas, fueron los depositarios de aquellos cuerpos que habían sido padres, hijos, hermanos, novios. Ni siquiera podía llevarse luto, estaba terminantemente prohibido; no quedaba más que llorarlos en silencio» (Valenzuela 1987: 87).

Allo stesso modo negli scritti carnesiani il tema della guerra civile è parte, dunque, del suo rituale letterario. Constanca de la Mora, nella sua autobiografia *Doble esplendor*, terminata nel 1939 e pubblicata nel 1944, dedicò centinaia di pagine al ricordo di quei giorni, parlando del suo vissuto in prima persona, e tentandone anche una ricostruzione dal punto di vista storico e politico. Una ricostruzione che Jorge Semprún, nella prefazione all'edizione del 2004, definì «visión acrítica, de propaganda y propagación de la fe comunista» (de la Mora 2004: vii).

Per inciso, il fatto che esista una letteratura femminile dell'esilio non implica in alcun modo che tutte le scrittrici del femminile rivendicassero posture apertamente femministe: María Zambrano ne è un esempio importante, anche per quanto riguarda il tema dei miti antichi.³⁷

Il mito di Antigone ricorre in tutta la sua vita letteraria, e *La tumba de Antígona* fu parzialmente scritto nel 1948, sebbene poi pubblicato nel 1967 dalla casa editrice Siglo XXI. Virginia Trueba Mira, curatrice della edizione Cátedra del 2012, afferma:

³⁶ Jato M., «Hacia una imposible poética del regreso: *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío», in *Ibid.*: 157-158.

³⁷ Altri autori dell'esilio dedicarono degli scritti al mito di Antigone: fra di essi, José Martín Elizondo pubblicò nel 1988 *Antígona entre muros* (Madrid, Sociedad General de Autores Españoles); José Bergamín pubblicò *La sangre de Antígona* nel 1983, nella rivista spagnola *Primer Acto* (n.º198) (Bosch Mateu 2010).

En esa relación entre Antígona e Ismene, [...], radica, a mi entender, una de las novedades de *La tumba de Antígona*. El tema de la fraternidad, tan fundamental en esta obra, está escrito en femenino, y ésta es la aportación decisiva de Zambrano. No se trata de feminismo –Zambrano nunca se definió como *feminista* [...], sino más bien de la conciencia de la necesidad de feminizar, simbólicamente, el mundo, haciendo de lo femenino un valor de alcance universal. (Zambrano 2012: 98).

Antigone, cacciata dalla città dal tiranno Creonte, è un archetipo della resistenza e della voce femminile ridotta al silenzio da una legge patriarcale arbitraria e dispotica. Nella sua opera, Zambrano ricorre a questo mito per denunciare violenza e dittatura, ed è in queste pagine che troviamo un passo che è, fra tutte le riflessioni sull'esilio, uno dei più intensi e toccanti:

La patria, la casa propia es ante todo el lugar donde se puede olvidar. Porque no se pierde lo que se ha depositado en un rincón. Y basta que un día brille la claridad de una cierta manera para que algo que parecía para siempre borrado se presente, como saliendo del mar, purificado y pleno de vida. Y si es un pesar, se encuentra alivio, dejándolo en algún lugar apartado para ir a buscarlo cuando se tenga alma para soportarlo. [...]. Así es la Patria, Mar que recoge el río de la muchedumbre. Esa muchedumbre en la que uno va sin mancharse, sin perderse, el Pueblo, andando al mismo paso con los vivos, con los muertos. Y al salirse de ese mar, de ese río, sólo entre cielo y tierra, hay que recogerse a sí mismo y cargar con el propio peso; hay que juntar toda la vida pasada que se vuelve presente y sostenerla en vilo para que no se arrastre. No hay que arrastrar el pasado, ni el ahora; el día que acaba de pasar hay que llevarlo hacia arriba, juntarlo con todos los demás, sostenerlo. Hay que subir siempre. Eso es el destierro, una cuesta, aunque sea en el desierto. Esa cuesta que sube siempre y, por ancho que sea el espacio a la vista, es siempre estrecha. Y hay que mirar, claro, a todas partes, atender a todo como un centinela en el último confín de la tierra conocida. Pero hay que tener el corazón en lo alto, hay que izarlo para que no se hunda, para que no se nos vaya. Y para no ir uno, uno mismo haciéndose pedazos. (*Ibid.*: 228).

Il mito biblico di Caino e Abele è altresì abbastanza frequente all'interno della letteratura dell'esilio, come simbolo per eccellenza del fratricidio.³⁸ È Mada Carreño ad offerirci, a nostro avviso, il contributo più interessante al riguardo. Trattandosi ancora, purtroppo, di una scrittrice pressoché sconosciuta, le riscritture bibliche che abbiamo potuto recuperare sono solamente due –“Hallazgo del agua” e “Finalmente, la flecha”,³⁹ ma è assai

³⁸ Ad esempio, Silvia Mistral scrive in *Éxodo*: «Los que se quedan tendrán un día, supremo derecho, que agitar una bandera desconocida y un verbo distinto contra los que –Caín contra Abel– bañan en oro su mirada, abandonándolos en las playas de la desolación» (Mistral 2011: 198).

³⁹ “Hallazgo del agua”, in *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVIII, n.º12, agosto 1974, p. 36; “Finalmente, la flecha”, in *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, vol. 21, Issue 7 (127), 7 gennaio 1985, pp. 34-35.

probabile che di questa serie intitolata “Viñetas bíblicas” possano esserci altri testi, inediti, perduti o ancora in attesa di essere recuperati.

Il primo di essi, “Hallazgo del agua”, è una versione del passo biblico che narra la cacciata di Agar l'egiziana e di suo figlio Ismaele dalla casa di Sara e Abramo, dove tuttavia, per la prima volta, è lo sguardo di Agar a rappresentare la prospettiva privilegiata –cosa che ci restituisce un ritratto di Carreño come scrittrice del femminile–.

“Finalmente, la flecha” racconta l'uccisione di Abele da parte del fratello Caino, e di quello che poi sarà il castigo divino: la prima uccisione della storia, e dunque l'origine della violenza, sarà punita con l'esilio: «ramingo e fuggiasco sarai sulla terra» (Gn, 4, 12).⁴⁰ Nella Bibbia, Dio punisce ma al tempo stesso protegge Caino, mitigando il suo castigo: «“Però chiunque ucciderà Caino subirà la vendetta sette volte!” Il Signore impose a Caino un segno, perché non lo colpisse chiunque l'avesse incontrato.» (Gn, 4, 15). Più avanti nello stesso capitolo incontriamo questi versetti: «Lamech disse alle mogli: “Ada e Zilla, ascoltate la mia voce; mogli di Lamech, porgete l'orecchio al mio dire: Ho ucciso un uomo per una mia scalfitura e un ragazzo per un mio livido. Sette volte sarà vendicato Caino ma Lamech settantasette» (Gn, 4, 23-24). Lamech, il cieco, è un discendente di Caino, figlio di Matusael. Ada e Zilla sono le due mogli, da cui ha avuto quattro figli: Iabal, Iubal, Tubalkain e Naama. Leggende ebraiche posteriori alla Bibbia hanno interpretato questi versi come una confessione da parte di Lamech, la confessione di un atto che genera la prima vendetta dell'uomo: l'uccisione di Caino (l'uomo) e di uno dei suoi figli (il ragazzo).

La riscrittura di Carreño nasce proprio da quest'interpretazione delle parole di Lamech, e ripercorre il racconto biblico nei suoi diversi momenti: le offerte dei due fratelli a Dio, l'imperscrutabile predilezione divina per l'offerta di Abele, e l'incredulità di Caino di fronte a tale evento:

Él, Caín, había sido el primogénito y aquello debería significar algo, para sus padres y también para el Creador. Pero nunca fue así. ¿Por qué?, ¿por qué? ¿Qué hubo de diferente y de gracioso en la sangre de Abel? [...]. Abel era ligero y él pesado. Abel suscitaba amor y él la mirada que sopesa y considera al contrincante. Abel había descubierto que con una cañita

⁴⁰ «La terra che ha bevuto il sangue di suo fratello, diventa lo strumento del castigo non producendo i suoi frutti e trasformandosi nel luogo in cui Caino vaga ramingo.» (Brown, Fitzmyer, Murphy 1997: 15).

hueca podía emitir sonidos armoniosos, tanto que provocaban la respuesta de las aves, alejaban las nubes malas, tranquilizaban al rebaño. Abel cantaba. [...]. Ascendía el humo de la ofrenda de Abel continuo y robusto, hasta tocar las nubes, mientras que él tuvo necesidad de encender su fuego varias veces. Volvía Dios su rostro hacia su hermano, pero hacia él no se volvía, y sintió el dolor del menosprecio hasta el fondo de su entraña. (Carreño 1985: 34).

È nella rappresentazione di un Caino sofferente che risiede l'originalità della riscrittura di Carreño: la violenza, l'uccisione di Abele, nascono dal dolore di un uomo che non riesce a comprendere e dunque ad accettare il volere divino. L'autrice non nomina l'esilio, racconta che Caino «siempre fue un extraño para todos». In quella mattina in cui la freccia “cieca” di Lamech colpisce in fronte Caino, «era ahora también finalmente cuando comprendía. Si Él le había sometido a prueba fue por amor, porque creía en su fortaleza. Y él, Caín, faltó al requerimiento, a esa suprema confianza. Toda su vida sólo había sido una larga huída, una temible espera». L'immagine conclusiva, «el golpe seco entre los ojos» (*Ibid.*: 35), racchiude una doppia verità: mentre Caino comprende il suo destino, questo si compie; e proprio nel momento della morte riesce finalmente a capire Dio e, soprattutto, il suo errore.

Il personaggio di Abele potrebbe rappresentare il popolo repubblicano spagnolo, vittima della repressione; mentre Caino è colui che uccide perché destinato alla violenza. Tuttavia, da questo testo emerge una nuova connotazione: l'emblema del più profondo senso di colpa del rifugiato. In questo senso, Caino non è solo il franchista che uccide il fratello spagnolo, ma rappresenta anche la parte più dolorosa che vive in ogni esiliato che ha spezzato il vincolo della fratellanza e ha lasciato scorrere quel sangue, abbandonando il proprio paese e i suoi fratelli alla loro sorte.

4.2.1 *Rosalía de Castro. Raíz apasionada de Galicia: una biografía literaria* (1945)

La prima edizione della biografia di Rosalía de Castro apparve nel 1945, pubblicata dalla casa editrice Rex, nella collana *Vidas Españolas e Hispanoamericanas*. La seconda edizione, che abbiamo utilizzato per la nostra analisi, venne pubblicata dall'editore Alejandro Finisterre nel 1964.⁴¹

Nel 2018, la Librería del Fondo de Cultura Económica de España, di Madrid, ha pubblicato una nuova edizione dell'opera.

Luisa Carnés deve aver provato un profondo senso di comunione e di empatia, scegliendo di dedicarsi ad una personale biografia della poetessa. Non sappiamo a quali fonti abbia fatto ricorso durante il processo di ideazione e stesura dell'opera. Carnés sceglie di dedicare le prime pagine allo sguardo di Doña Teresa de Castro, «madre de una niña triste, enfermiza y delicada, venturosa por la gracia poética de que la dotaran las angustias maternas y su madre terrena: Galicia» (Carnés 1964: 12).

Quest'immagine di fragilità è simile a quella che Carnés crea per gli altri suoi personaggi femminili: «Natalia, al igual de esas rosas magníficas y raras que suelen vislumbrarse por cima de los valladares de hojalata orinienta de los solares extremos, nació blanca, de una madre macerada por todos los dolores humanos» (Carnés 1930: 23). Lena, un personaggio secondario di *Natacha* –di cui abbiamo già trattato nel primo capitolo– è romantica ed angelicale (*Ibid.*: 18-19); Soledad, ne “El pintor de los bellos horrores”, in *Peregrinos de Calvario*, ha «los ojos sumisos y virginales» (Carnés 1928: 69). Al tempo stesso tuttavia, Carnés ribalta il canone accostando talvolta a questa fragilità un coraggioso senso di ribellione: ciò accade per Natacha, per Matilde in *Tea rooms*, e anche per Rosalía, che «crece delicada, suspirante e impresionable» (Carnés 1964: 16), ma che nella sua vocazione poetica sente «el dolor de Galicia» (*Ibid.*: 21) –per Carnés il *sentire* è sempre una manifestazione di forza, mai di debolezza–.⁴²

⁴¹ Il suo vero nome era Alejandro Campos Ramírez, nato a Finisterre, in Galizia, nel 1919. Oltre ad essere un poeta, fu l'inventore del calcio-balilla. Durante il suo esilio in Messico, fu il direttore della rivista di poesia *Ecuador O°O'O'*, redattore de *El Nacional* e fondò la casa editrice Finisterre. Tornò in Spagna alla fine della dittatura, dove morì nel 2007 (Novoa Portela 2012: 430).

⁴² In tal senso, saper sentire empaticamente il dolore altrui, così come affrontare il proprio, e rivendicarli entrambi coraggiosamente; il saper sentire l'essenza e l'universale bellezza di ogni cosa, accomuna Carnés ad altre sue

In ogni suo scritto la nostra autrice pone una parte di sé: raccontando Rosalía de Castro Carnés vuole indagare la fonte, la forza vitale di quel sentimento viscerale che lega entrambe alla propria terra natia. E lo fa dando a tale sentimento una natura femminile –ciò che è ancestrale, immutabile, legato ai cicli della vita è femminile–: Rosalía «Ama a Galicia, no con el amor dulce de la hija a la madre, sino con el amor, más vivo y encendido, de la madre a la hija» (*Ibid.*: 21).

Non a caso, in queste pagine ritorna la maternità come ereditarietà della sofferenza, così come era in *Natacha*. L'amore, in tutta l'opera carnesiana, non è mai una risposta, una soluzione, un fine a cui tendere: l'essenza della ribellione carnesiana al canone sociale e letterario è proprio l'affermazione della natura dolorosa –e spesso inutile– dell'amore. Parlando del matrimonio di Rosalía con Manuel Murguía, Carnés scrive: «Lo que no tiene duda es la existencia del amor por Rosalía en el corazón de su marido. [...]. Sin embargo, no fueron felices.» (*Ibid.*: 38-39). Lo stesso accade, dunque, con la maternità:

El nacimiento de su hija hace a Rosalía más plena. La maternidad le une aún más a su madre; la une a doña Teresa con esa fuerza que da a las mujeres la comprensión mutua de un amor y un dolor comunes. El drama de su origen resurge más vivo, y el largo calvario de doña Teresa, madre soltera, se le aparece en toda su grandeza. La maternidad le llena de amor por todos los niños gallegos. Su inspiración brota generosa ante los niños descalzos, faltos de calor, cuyas madres trabajan la tierra. Frente a su hijita, que se desarrolla entre tibios pañales, olorosos a manzanas, la miseria de los niños del valle de la Mahía se le presenta más dramática, con nuevos perfiles angustiosos, y le hace soñar para ellos ríos de dulce leche y flores celestiales... (*Ibid.*: 40).

In questo senso, la maternità è la fonte primigenia di ogni dolore. Nel lutto per sua madre e per il suo primo figlio maschio Rosalía crea, secondo Carnés, i suoi versi più intensi. È un lutto vissuto con serenità (*Ibid.*: 45), un lutto che le consente di percepire visceralmente tutta la sofferenza del mondo: «Se siente madre de todos, hasta de la propia tierra gallega, cuyos padecimientos percibe como nunca» (*Ibidem*).

compatriote in esilio: oltre che a Concha Méndez, anche in uno scritto –ben più tardivo– di María Zambrano troviamo una riflessione simile. Lo scritto è intitolato “El temblor”, ed è presente nella raccolta di articoli *Las palabras del regreso*, scritti tra il 1985 e il 1990. La prima edizione di quest'opera è del 1995, pubblicata dalla casa editrice Amaru, di Salamanca. Una nuova edizione è stata pubblicata da Cátedra, di Madrid, nel 2009. Scrive Zambrano: «partiendo no de las esferas, no de una cultura, no de un saber, sino de la modesta margarita, llega a las estrellas, llega al astro por el camino del sentimiento. En Rosalía, las estrellas, los astros, la Luna, son sentir.» (Zambrano 2009: 269).

Nel descrivere la decisione della poetessa di lasciare il suo paese per la corte di Madrid, prima, e gli anni di emigrazione costante, poi, Carnés deve aver provato una profonda affinità: il coraggioso addio, il sentirsi straniera, sono anche il suo vissuto, così come la desolante, cruda paura di morire lontano. Come abbiamo accennato nel paragrafo precedente, anche Concha Méndez aveva trovato un profondo senso di comunione con la poesia di Rosalía de Castro: la stessa nostalgia per la terra natia, la stessa sofferenza, lo stesso amore per le proprie radici.⁴³

La raccolta poetica *En las orillas del Sar* (1884) è quella che più affascina la nostra autrice: sono i versi della maturità quelli più innovativi, e ad essi Carnés fa ricorso per narrare la morte della poetessa. In queste ultime pagine, la scena che Carnés sceglie di dipingere vede insieme madre e figlia, nel momento più triste e terribile:

Desde su lecho de muerte, Rosalía puede captar el paisaje espléndido de las vegas gallegas en estío, mientras las campanas de Santa Maria Adina marcan la hora definitiva de la escritora. [...], dice a su hija:

–Trae todos mis retratos.

Y cuando los tiene delante:

–Quémalos. [...].

–Abre la ventana– dice a su hija –, quiero ver el mar... [...].

En sus últimos instantes de vida Rosalía de Castro busca en el enigma del mar la contestación a su pregunta postrera: “¿Qué es al fin lo que acaba y lo que queda?” (*Ibid.*: 63-64).⁴⁴

⁴³ Nella raccolta *Sombras y sueños* (1944) –in cui dedica dei versi anche a García Lorca– Méndez, in due poesie, si rivolge direttamente a Rosalía. Nella prima rievoca la sua immagine nella sua casa natale: «¡Juntas hemos de llorar en tu jardín, Rosalía!». Nella seconda racchiude la più intensa celebrazione della nostalgia e del dolore, attraverso cui la sente vicina: «Nos movió el mismo dolor.../ la misma espina clavada.../ la misma fuerza de amor.../ Tú, en tu tierra desterrada,/ y yo en destierro mayor,/ un cantar son nuestras vidas/ –canto entre queja y clamor–[...] Cien fronteras vio mi frente.../ un caminar es mi vida.../ pero como tú, la tierra,/ mi tierra llevo en mi herida.» (Méndez 1995: 128-129).

⁴⁴ Di questa raccolta, Alonso Montero, curatore di un'edizione del 2016, sostiene: «Nadie hasta estas fechas se había asomado, en ninguna de las lenguas hispánicas, a territorios tan graves del espíritu humano». La citazione che chiude la biografia viene proprio da questa raccolta: «[...] ¿qué es al fin lo que acaba y lo que queda?/En vano el pensamiento/ indaga y busca en lo insondable, ¡oh ciencia!/ Siempre, al llegar al término, ignoramos/ qué es al fin lo que acaba y lo que queda.» (Alonso Montero 2016: 12 e 74).

4.2.2 Le opere teatrali: *Cumpleaños* (1951), *Los bancos del Prado* (1951-53), *Los vendedores de miedo* (1953-54)

All'inizio degli anni '50 Luisa Carnés ritorna a scrivere sceneggiature teatrali, dopo *Así empezó* (1936), di cui abbiamo parlato nel primo capitolo. Secondo i dati in nostro possesso, nessuna di queste tre sceneggiature, scritte durante l'esilio, è stata mai rappresentata sulla scena.

Cumpleaños, un monologo drammatico, fu pubblicato con il titolo di “*Cumpleaños, monólogo*” nella *Revista Mexicana de Cultura*, il supplemento de *El Nacional*, nel 1951.⁴⁵ Due anni dopo la dipartita dell'autrice, nel 1966, Finisterre lo pubblicò nella sua collana *Ecuador 0°0'0”*.

La voce centrale del monologo è quella di una donna che, complice una triste solitudine nella vigilia del giorno del suo compleanno, lascia fluire tutti i suoi pensieri più reconditi, fino a considerare il suicidio.

Il tempo della sceneggiatura si dilata e si restringe, seguendo l'inquietudine, i tormenti e le elucubrazioni della voce principale. Il nome scelto per la protagonista è Eva, e nostro avviso la scelta non è affatto casuale: sola nella sua casa borghese, Eva ripercorre le amarezze della sua vita e assapora quelle che la aspettano ora che sta per compiere quarant'anni: è la tristezza di ogni donna, quello strisciante grigiore che non risparmia neanche le case borghesi ciò che Carnés vuole descrivere —è un destino atemporale, universale: perciò la scelta del nome biblico—.

Il testo presenta numerose didascalie. A Città del Messico, in una notte di primavera, la scena si sviluppa intorno ad Eva:

Dormitorio en una casa acomodada. [...] Todo está en orden. Todo impecable. [...] La mano de una mujer se revela en todos los detalles: el marco de plata del retrato, los frascos de perfume del tocador, el vaso de cristal que está sobre el bureau, en el que unas rosas languidecen. [...]. Tiene cuarentas años. Es bella y distinguida. (Carnés 2002a: 57).

Nelle case povere descritte da Carnés in altri testi, la miseria esteriore era

⁴⁵ Carnés L., “*Cumpleaños, monólogo*”, *RMC*, 223, 8 luglio 1951, pp. 8 e 9.

un'ulteriore conferma di quella interiore. Nella casa borghese di Eva l'apparente perfezione nasconde la stessa desolazione, qui rappresentata con le rose che stanno appassendo, metafora degli anni giovani che Eva sta rimpiangendo. La notte, fuori, è lo scenario ideale a rappresentare il buio che è dentro la protagonista; quello che Eva sente di aver perso –che non riesce a ritrovare, guardandosi a lungo in uno specchio; che non riesce a ricostruire, ritoccano continuamente e nevroticamente il trucco, acconciandosi i capelli –è il radicamento stesso alla vita, e sono quell'abisso, quel buio a spaventarla e ad attrarla al tempo stesso:

EVA.-[...] Me parece estar frente a una puerta cerrada, detrás de la cual yo sola sé lo que existe. Mejor dicho: lo que no existe. *(Se levanta y pasea.)* A eso es a lo que temo: a lo que no existe; a la falta de aire y de luz; a la negrura eterna. Porque aunque nos aferremos a la religión y a la esperanza que ofrece nadie puede asegurar que esa esperanza esté fundada en otra cosa que en nuestro deseo de no morir del todo. *(Ibid.: 58-59).*

Non è l'infedeltà di suo marito o la morte del desiderio a spingerla nella più cupa disperazione, e neanche l'istintiva, apparentemente frivola paura di invecchiare: è la vacuità di senso e del tempo che scorre ineluttabile.

De niña, veía la piel seca de los ancianos y pensaba que siempre habrían sido igual, que nunca sus ojos hundidos habrían sido grandes ni brillantes. Me parecía que nunca mis ojos se sumirían en sus cuencas, ni mi rostro perdería su redondez graciosa. Soñaba en morir joven. Soñaba en una muerte que no afeara mi rasgos, que no colocara en mí una máscara que inspirase repugnancia. [...]. *(Saca del bolsillo un tubo de comprimidos, lo mira y lo vuelve a guardar.)* Dicen que, disolviendo las pastillas, la muerte es más rápida, pero que se sufre mucho, y después la piel se cubre de manchas oscuras... ¡No importa! ¡Tengo que hacerlo! *(Se revuelve inquieta.)* ¡No puedo!... [...] ¿Por qué no soy como las demás? ¿Por qué no me someto a la ley natural? [...]. Mi madre también. ¡Era tan linda!... *(Se hunde en el recuerdo.)* Chiquita y delgada, con un cabello negro y largo... También me rebelaba a que mi madre perdiera su belleza. *(Ibid.: 63-64).*

In questo momento, mentre Eva ripensa a sua madre ed alle impressioni della sua infanzia, il suicidio sembra un gesto di coraggiosa ribellione, volto a segnare una vittoria sul tempo, sulla natura umana; ma l'inquietudine e l'indecisione di Eva rivelano anche il primitivo terrore della sofferenza: come può vincere dunque la legge naturale? Sua madre «sólo vivía para sus

hijos»; ma Eva, osservando allo specchio le rughe e i solchi sul suo viso, come sente di non riconoscersi più, sente di non conoscere neppure i suoi figli: «Nacer, crecer, envejecer... Yo había crecido y dado fruto: mis hijos.» (*Ibidem*). Il quesito sottinteso, che Eva non riesce a pronunciare chiaramente, è: “è davvero tutto qui?”.

([...]. Se contempla con extrañeza, cual si tuviera ante sí a una mujer irreal, pronta a desvanecerse. [...]. Eva va lentamente hacia la taza, hacia lo que juzga la culminación de su destino, y la mira con fijeza, afianzando las manos en el borde del tocador, tratando de dominar el terror que la posee.) (Ibid.: 66).

Appena prima di disporsi a compiere il gesto fatale, Eva trascende se stessa e la sua natura umana –la scelta del verbo *juzgar* non è casuale– e crudelmente decide la sua stessa sorte. Improvvisamente, dalla radio, una voce annuncia che da un terribile incidente aereo sono usciti illesi i suoi due figli. Udire i loro nomi nel silenzio è uno strappo netto: Eva si allontana dallo specchio e tutto finisce bruscamente; il flusso di reminiscenze, di crucci, di emozioni si interrompe e, come accade in ogni nascita, Eva, piangendo, ritorna alla vita. «Hijos: yo les di la vida, y ahora ustedes...» (*Ibid.*: 67), dice, e versa il contenuto della tazza in un vaso.

Il finale, a nostro avviso, rivela un certo conflitto: come è evidente negli estratti che abbiamo citato, per Eva i suoi figli, la sua famiglia non possono essere i suoi unici ancoraggi alla vita: non è questa la natura della famiglia che Carnés descrive, ed infatti, nella conclusione, Eva straccia la lettera che rappresenta la prova dell'infedeltà di suo marito: sceglie la vita, ma sceglie anche di dimenticare il tradimento e questa sarà, probabilmente, una nuova fonte di amarezza, una vecchia forma di sottomissione.

Ma c'è, a nostro avviso, anche un'ulteriore possibilità di lettura, più generale, più universale, che risponde agli immensi interrogativi della vita nell'esilio: il perdono e la dimenticanza sono necessari, a volte, per ritornare a vivere.

Di certo Eva ama i suoi figli, ma non rinuncia al suicidio per loro: è «*la vida que triunfa de la muerte*» a risvegliarla, e ciò rivela una verità importante, ossia che la cortina buia e cupa di molti scritti carnesiani nasconde in realtà un'autentica ricerca di forza e felicità.⁴⁶

⁴⁶ Già nel 1928, nella prefazione a *Peregrinos de Calvario*, José Francés scrisse: «En Luisa Carnés hay una infinita sed

Los bancos del Prado fu scritta intorno al 1951-1953, non si conosce con più precisione la data della stesura ma deve appartenere a quel periodo, poiché narra la protesta di un gruppo di abitanti di Madrid contro la dittatura franchista e contro la negoziazione del Trattato ispano-americano, firmato il 26 settembre 1953, che comprendeva l'apertura di basi militari statunitensi in Spagna, in una posizione privilegiata per il controllo del Mediterraneo.⁴⁷

L'opera rimase inedita fino al 2002, anno della pubblicazione di una raccolta, a cura della Asociación de directores de escena di Madrid, in cui sono presenti tutte e tre le sceneggiature oggetto di questo paragrafo.

Los bancos del Prado è divisa in tre atti, corrispondenti a tre momenti diversi del giorno in cui si svolge la narrazione, il giorno della firma del patto ispano-americano: “La mañana”, “La tarde” e “La noche”. Di fronte a due banchi, davanti al Museo del Prado, si alterna una serie di personaggi: il lampionaio, gli operai, il capo della polizia, gli agenti, la *churrera*, il professore, lo studente, il muratore, le apprendiste, il giornalista, i patrioti, il falangista. Carnés sceglie di presentarli attraverso la loro professione o la loro ideologia per creare la voce collettiva che anima la sceneggiatura e che deve rappresentare, nelle intenzioni carnesiane, il sentire e la coscienza di tutta Madrid e di tutti i cittadini spagnoli:

Un banco de piedra a la derecha del espectador; y otro a la izquierda. El banco de la derecha permanece en la oscuridad. Sobre el de la izquierda el reflejo mortecino de un farol de gas ilumina un letrero, escrito con letra desigual, y con pintura negra, que dice: ¡Fuera de España los yanquis! (Ibid.: 72).

Rispetto a *Cumpleaños*, le didascalie sono meno numerose e più concise, all'inizio descrivono la semplice scenografia, e poi guidano e accompagnano i movimenti dei personaggi sullo spazio scenico.

Il linguaggio utilizzato è colorito e popolare, come si vedrà poi anche negli estratti seguenti: “secreta”, “pasmaos” (*Ibid.*: 73).

Tutta l'opera è improntata alla volontà di denuncia: delle misere condizioni

de idealismo, un deseo, indomeñable, infalseable, de felicidad discreta, de bienestar puro» (Carnés 1928: 10).

⁴⁷ Sempre nel 1953 la Spagna entra a far parte dell'UNESCO e nel 1955 dell'ONU. Questa fase di apertura era dovuta alla necessità di acquisire, sul piano internazionale, una certa dose di riconoscimento e consenso, per far fronte anche alle pessime condizioni in cui versava l'economia del paese in un dopoguerra che si era protratto fino agli anni '50. Per la comunità repubblicana questi eventi rappresentarono l'addio definitivo alla speranza che le democrazie occidentali ostacolassero in qualche modo il radicamento di un regime di stampo fascista, e dunque, la possibilità del ritorno si profilava sempre più lontana.

di vita nella dittatura, del terrore creato dalla macchina repressiva, delle scellerate scelte politiche di regime; per questo ogni personaggio viene reso portavoce dei temi che erano di primario interesse all'interno della comunità esiliata dei repubblicani in Messico. Nella terza scena, il dialogo tra due donne, impiegate del museo, racchiude in poche righe l'intento principale della sceneggiatura:

MUJER PRIMERA.-(*Lleva los hatillos.*)... conque fui y le dije, digo: “¿De dónde quiere usted que saque para las 'indiciones', 'dotor'? Con el sueldo de una quincena, no me alcanza. Conque, si compro la medicina para la Patro, tendrán que ayunar mis otros hijos... Como son hijos de un “afusilao”, no tienen derecho a comer. [...]. (*Sentándose en el banco, junto a su compañera.*) Ya sabes que si no te protege el cura del barrio, o estás en la Falange, nadie te hace caso... Y menos si eres viuda de un “afusilao”. [...].

MUJER SEGUNDA.-[...]. Cuando acabó la guerra, su madre salió a Francia, pero perdió a la chica, que estaba en una guardería, en Cataluña. Cuando llegaron éstos, apareció la cría, en Murcia, con otros chicos. Y me la traje a casa. Estaba tan escuchimizada, que daba asco verla. Me decían que pidiera una recomendación para el cura de la parroquia, y la metiera en un hospital de Auxilio Social, pero como la madre se fue a América, no me la miraban bien, y hasta le decían que era hija de una mala mujer... La saqué de allí peor que entró. Cuando su madre mandó para su viaje a México, respiré... Éstos no hacen nada por nadie, qué van a hacer... No saben más que odiar.

MUJER PRIMERA.- Ésa es su justicia y su caridad. (*Ibid.:* 75-76).

L'aspetto più interessante di quest'opera, a nostro avviso, è la vivida immaginazione messa in moto da Carnés nel costruire i dialoghi di protesta tra gli abitanti di Madrid, le loro espressioni, la rabbia e i risentimenti. Ciò che colpisce è proprio la fusione di queste due voci; quella dei madrileni, evocata con estremo realismo da Carnés, e la sua stessa voce. Nell'esilio la nostra autrice immagina gli spagnoli che reagiscono all'ora buia del franchismo con solidarietà (quella solidarietà spesso auspicata in molti scritti precedenti alla guerra), pone i suoi personaggi nei luoghi a lei più cari e familiari, rendendoli liberi di parlare.

Alcuni di questi personaggi hanno una forte valenza simbolica: *El Profesor*, da poco uscito di prigionia dopo molti anni lì trascorsi (molti personaggi carnesiani creati in questi anni hanno alle spalle un vissuto simile); *El Ciego*, invece, è l'incarnazione stessa della tragedia vissuta dal popolo intero.

EL CIEGO.-Me obligaron a ir al frente. Me arrancaron mi felicidad. Hubiera desertado. Sólo me importaban mis hijos, mi mujer y mi carrera. No comprendía por qué aquellos hombres, muchos de ellos casi niños, que me traían del frente, hechos pedazos, luchaban y morían, y mucho menos por qué lo hacían con alegría.

LA MADRE.-¿Morir con alegría?

EL CIEGO.-Sí. Unos detrás de otros. Algunos morían apretando entre las manos un poco de tierra, la tierra que habían defendido, y por la que habían dado la vida. Mucho valía para ellos aquella tierra, la tierra de España... Más tarde lo comprendí. Conforme perdíamos la guerra, perdía yo todo lo que más había querido. Mis hijos pasaban hambre en Madrid. Mis criaturas perdían el color, sus ojos se hundían, y en ellos nació esa cosa tan terrible que sólo la guerra revela a los niños: el temor a la muerte.

LA MADRE.- (*Besa a su hijo.*) Cómo debieron sufrir ustedes...

EL CIEGO.- No lo sabe usted bien. Veía morir a los hijos de otros, y pensaba en los míos. No sabía que otros padres, y no yo, verían morir a mis hijos. (*Ibid.*: 98).

Paradossalmente, la memoria della guerra, attraverso il suo sguardo, racchiude drammaticamente l'incredulità e l'orrore che si provano quando si è incapaci di comprendere tanto dolore. Alla sua voce Carnés affida anche la sua ricorrente evocazione della terra.

Verso la conclusione, l'ultimo intento della nostra autrice è rivendicare il ruolo delle donne nella resistenza contro il regime: la fidanzata del *Profesor* decide di aiutarlo, e *La Amiga* rifiuta invece la richiesta del *Falangista* di diventare una spia –e al tempo stesso, anche le sue *avances*–: «El pan que como lo gano honradamente. Mi cuerpo es mío. Pero de eso, a ser “chivata”... (*Escupe.*) ¡Qué asquito!» (*Ibid.*: 108). In una perfetta simmetria, la sceneggiatura si chiude così come era iniziata:

Por la izquierda entran dos patriotas. Uno de ellos queda al lado del farol, encendiendo un cigarro. El otro, sacando un pequeño bote de uno de los bolsillos de la chaqueta, pinta sobre el banco limpio.

PATRIOTA.-(*Mientras pinta va diciendo, despacio:*) “Fuera... de España... los yanquis”... (*Se guarda el bote en el bolsillo*) [...]. FIN. (*Ibid.*: 110).

L'ultima sceneggiatura di cui ci occuperemo in questo paragrafo è *Los vendedores de miedo*. Anche per quanto riguarda quest'opera non disponiamo di dati precisi circa la data della stesura; molto probabilmente è stata scritta fra il 1953 ed il 1954, pubblicata poi nel 1966 dalla casa editrice Ecuador 0°0'0", in un'edizione a cura di Juan Rejano. La data della stesura è

ipotizzabile a partire dal tema: gli effetti delle armi chimiche, utilizzate durante la Guerra di Corea.⁴⁸

A nostro avviso, Carnés sceglie il genere teatrale quando il suo intento è indagare la tematica del conflitto, e, parimenti, risulta interessante la scelta dei luoghi che fanno da sfondo a queste sceneggiature. *Cumpleaños* – l'immersione nei conflitti più intimi di una donna – è ambientata in Messico, il paese che rappresenta un limbo per la nostra autrice, nel momento in cui si accinge alla sua stesura. Il conflitto interno nella Spagna franchista è ambientato ovviamente nella sua terra natia, e per quanto riguarda *Los vendedores de miedo*, che è volto alla proiezione di un conflitto che interessa l'umanità su scala globale, Carnés sceglie come sfondo una città europea non precisata.

La protagonista di questo dramma in tre atti è Ana Miller, vedova di uno scienziato di un laboratorio dove si realizzavano esperimenti per la creazione di armi chimiche. L'opera si snoda attraverso due conflitti: quello generale, che ruota intorno ad armi, guerra e pace, e quello particolare di Ana che deve decidere se accettare la medaglia al valore che il governo vuole conferire alla memoria di suo marito Paul. Come in *Cumpleaños*, la scenografia – la sala della casa di Ana – si sviluppa intorno alla protagonista. Il cognome inglese di questi personaggi ha una valenza simbolica: richiama il loro vissuto precedente nella resistenza clandestina contro il nazismo.

La prima scena del primo atto presenta il dialogo tra Ana e suo figlio Paul, che si svolge sei giorni dopo la morte dello scienziato. Questo scambio anticipa un tema che vertebrerà poi il romanzo della maturità di Carnés, *El eslabón perdido*: il conflitto generazionale.

PAUL.-Mi conciencia está limpia, mamá. No puedo sentirme culpable de ver la vida en diferente forma que tú la ves. La madre y los hijos pertenecen a generaciones distintas.

ANA.-Pero llevan una misma sangre, y la sangre es la continuidad de la vida. Tú has roto esa continuidad. (*Ibid.*: 118).

⁴⁸ «Las denuncias contra el uso de estas armas venían produciéndose durante la Guerra de Corea, conflicto que tiene lugar en plena guerra fría entre las dos superpotencias. El tema también era objeto de debate entre los intelectuales españoles exiliados en México, y especialmente, entre quienes aparecen vinculados al PCE, caso de la escritora estudiada, la cual, junto a otros autores de esta línea ideológica, se muestran partidarios de reducir la tensión en el citado conflicto y a favor de una política de desarme, aunque no dejen de manifestarse implícitamente a favor de las tesis soviéticas» (Plaza Plaza, *Ibid.*: 16).

Ufficialmente, lo scienziato Paul Miller è morto a causa di una malattia contagiosa. Ana, che era anch'essa una scienziata, prima di sposarsi, è la prima a sospettare un collegamento della malattia con gli esperimenti del laboratorio. Dunque, se accetta la medaglia –e la versione ufficiale– si rende complice; ma se non la accetta, si pone in una complicata posizione di opposizione al governo, e inoltre il rifiuto significa un aperto riconoscimento dell'implicazione di suo marito in quegli esperimenti. Il conflitto interiore di Ana cresce d'intensità quando le giunge la notizia che un giovane ragazzo, Ned Moore, allievo di Paul, è stato contagiato dalla stessa malattia. Alla fine, dopo lunghe riflessioni e qualche ripensamento, in accordo con suo figlio, sua nuora e il giornalista Peter Davis –che da tempo conduce indagini sulle sospette attività del laboratorio–, Ana Miller decide di rifiutare la medaglia al valore: il giovane Ned è morto ed il contagio potrebbe estendersi ancora. «Que la muerte interrumpa la investigación de la muerte. Otras la seguirán, tal vez, pero ya no seré yo. Y así cancelaré la deuda contraída con otros padres, con otros hombres...» (*Ibid.*: 200), afferma Ana.

L'alternanza dei luoghi, sfondo delle sceneggiature, trova un'ulteriore conferma in una bozza inedita, di sessantotto pagine. La sceneggiatura è incompleta e piena di correzioni –c'è un prologo, il primo atto e parte del secondo–, e Antonio Plaza ci informa di un rigo che suggerisce il titolo di “La vuelta de... ¿Manuel?”, scritto con una grafia che non sembra quella della nostra autrice. La trama si sviluppa intorno a una famiglia messicana, i Valdivia, che vivono nel 1914 a San Ángel. Nel prologo si racconta l'inatteso ritorno a casa di Manuel, che ha combattuto per la Rivoluzione:

Manuel ha combatido con los agraristas de Emiliano Zapata, ha descubierto la pobreza y la marginación del pueblo mexicano y ha decidido luchar contra la clase privilegiada de la que proviene. [...]. Al final del primer acto, aparecen el coronel Ignacio Torres y un cabo, con la orden de que les proporcionen alojamiento en la casa. El criado Magdaleno reconoce al coronel, pero la revelación de quién es se reserva para el segundo acto. Allí nos enteramos de que Ignacio es un hijo bastardo de Roberto Valdivia, padre de Concha y Manuel. Nacido de sus relaciones con una cómica que le proporcionó sus únicos momentos de amor y felicidad, Ignacio muestra su ansia de revancha por las humillaciones y los desprecios sufridos durante su niñez. Sobre todo, desea vengarse de Manuel, el niño privilegiado que pudo gozar de todo lo que él no tuvo. El manuscrito se interrumpe en el momento en que

Ignacio conversa con Manuel y descubre inesperadamente las ideas revolucionarias de éste. (*Ibid.*: 44-45).

4.2.3 *Juan Caballero* (1956): il romanzo della guerriglia

Juan Caballero fu pubblicato dalla casa editrice messicana Novelas Atlante nel 1956. In realtà si trattò di una pubblicazione piuttosto tardiva rispetto alla data della stesura (1947-1948): Carnés aveva partecipato con quest'opera al concorso letterario indetto da *La Nación* nel 1947, e sarebbe dovuto essere pubblicato nel 1949 (Plaza Plaza 2016c: 429).

Come abbiamo visto nel paragrafo sulle opere teatrali, Carnés, durante il suo esilio, sceglie come ambientazione per quasi tutte le sue opere scritte nell'esilio il Messico o la Spagna; e il tema centrale di quest'opera è la guerriglia clandestina nella Spagna franchista.⁴⁹ L'ispirazione nacque da un fatto realmente accaduto:

la muerte del guerrillero cordobés Julián Caballero Vacas y de otros miembros de su cuadrilla, en una emboscada de la guardia civil ocurrida el 11 de junio de 1947, una acción donde también resultó muerta la maestra M.^a José López Garrido, compañera de Julián. (*Ibid.*: 429-430).⁵⁰

Dunque, l'affermazione di Neus Samblancat, secondo cui «como si de un alter ego se tratara, Carnés apellida al guerrillero protagonista de su novela con su propio apellido» (Neus Samblancat 2015: 241) –Caballero è il secondo cognome di Luisa Carnés– sembrerebbe smentita dai risultati della ricerca di Antonio Plaza e Josebe Martínez.

Per raccontare questa storia, Carnés fa suo, invece, il personaggio storico femminile di María José e lo ribattezza con il nome della sua stessa sorella, Natividad. In questo modo, la nostra autrice dà vita a un'eroina che non solo rappresenta simbolicamente tutte le donne implicate nella resistenza al

⁴⁹ Diversi autori, spesso vicini al PCE, scrissero opere di vario genere sulla guerriglia clandestina, che poterono essere pubblicati nei paesi che li accolsero nel loro esilio. Alcune di queste sono, ad esempio: *Cumbres de Extremadura* (1945), di José Herrera Petere; l'opera teatrale *Camino leal* (1941), di Francisco Martínez Allende (Plaza Plaza 2016c: 419-424). Secondo Antonio Plaza «Es probable que Luisa Carnés, al escribir su obra, tuviese en cuenta la novela de Herrera Petere. [...]. Los dos mantuvieron una gran amistad y consideración recíproca durante el exilio en México, forjados a partir de la salida de Francia, en mayo de 1939, y perpetuado en México hasta que Petere dejó el país, en 1947» (*Ibid.*: 431).

⁵⁰ La studiosa Josebe Martínez giunge alla medesima conclusione, apportando maggiori dettagli: «El personaje de Juan Caballero está probablemente basado en la figura histórica de Juan Caballero Vacas, “Bigotes”, alcalde comunista de Villanueva de Córdoba, jefe político de la 3ª Agrupación Guerrillera, que murió abatido por la guardia civil en junio de 1947.[...]. Históricamente, junto a Julián Caballero muere María Josefa López Garrido, “La Mojea”, también de Villanueva de Córdoba, que había presidido las Mujeres Antifascistas de Villanueva en la guerra, y representado a las mujeres de Córdoba en el congreso de Valencia, en septiembre de 1937. Josefa figuraba en el organigrama de la 3ª Agrupación Guerrillera como ayudante del Cuartel General (sito en Las Dalias, término de Villaviciosa, Córdoba). La relación que mantenía con Julián Caballero parece de índole política.» (Martínez 2007: 221 e 227).

franchismo, ma che rappresenta anche una parte di sé.

L'intento di quest'opera carnesiana è tornare idealmente nella Spagna soggiogata dalla dittatura franchista ed immaginarne il profondo coraggio, la resistenza armata e disarmata, la purezza di un'anima collettiva che si rifiuta di rassegnarsi.

Il romanzo si apre con una scena in cui Don Rafael Blanco, il medico di un immaginario paesino del sud spagnolo, Puebla del Alcor, cura, in una pericolosa clandestinità, un guerrigliero ferito da una pallottola, «uno del monte» (Carnés 1956: 6). Come si scoprirà più avanti, il medico è un oppositore del regime, ma in questo primo dialogo ciò che emerge è un certo conflitto interiore, la volontà di mantenere una certa prudenza, e la stanchezza di vedere che la violenza continua a dominare la vita quotidiana del popolo spagnolo:

–Don Rafael, nunca agradeceremos bastante lo que ha hecho usted por nosotros. Gracias a su ayuda se habrá salvado un buen hijo de España. Pero sólo completará su buena obra si sabe olvidar lo que ha pasado aquí esta noche en cuanto salga por esa puerta.

–¿Qué quieres decir, insolente?

–Esto no es cosa de juego, don Rafael. Usted sabe que se está jugando la cabeza como nosotros.

–No sé nada, ni me importa.

–Pues a nosotros nos importa que usted sepa que somos los que tendieron la trampa al convoy.

–¡Toma, eso ya lo suponía sin que tú me lo dijeras!

–Bastaría que usted abriera el pico –continuó el guerrillero– para que los fascistas se nos echaran encima, y esta familia lo pasara mal.

[...].

–Pero usted es un hombre de corazón, y no será capaz de hacernos una trastada como esa.

–No lo haré, no, señor. No lo haré, por esta pobre gente. Sólo por eso. No entiendo yo esa jerigonza vuestra, ni qué tenga que ver España con que yo le haya sacado una bala del cuerpo a un atracador...

–Doctor: no somos atracadores.

–No entiendo qué otro nombre merecen los que asaltan a la autoridad en despoblado.

–Para nosotros, los de Franco no son autoridad, son... perros rabiosos, con los que hay que acabar.

–¡Bueno!... No sé si he hecho bien o mal en ésto, pero como médico, he cumplido. (*Ibid.*: 12).

Proprio in questa stessa scena fa la sua prima apparizione Juan Caballero. È l'uomo che dona il sangue al suo compagno ferito, ma non conosciamo subito la sua identità, fino al momento successivo, in cui Carnés condensa in

poche righe l'aura di eroismo e mistero che circonda il protagonista:

El mozo se apartó del médico:

–¡Eh, tú!... ¡Diablo de “gazapo”!... ¿Dices que aquél era Juan Caballero?

–Sí, don Rafael.

–¿El que dió sangre al herido?

–El mesmo.

–Pero, ¿no andaba por Málaga?

–Esos se corren en la sierra como las estrellas en el cielo.

–Blas... Oye: ¿no es el hijo de...?

–El mesmo, don Rafael; el hijo de Manuel Caballero, el que mataron a palos en La Aljama... ¡Hasta en La Puebla se habló de aquello! (*Ibid.*: 15).

La protagonista femminile, Natividad, è la figlia del medico don Rafael Blanco. È sposata con il capo della Falange locale, un «perro fiel» (*Ibid.*: 44), Pedro Fuentes. Anche in questo caso, come accade sempre negli scritti carnesiani, non c'è amore in questo matrimonio: «Había comprado una casa y dos caballos, y pensó que también podía comprar mujer. Compró a Nati, marchita ya y cansada» (*Ibidem*). Questa coppia simboleggia chiaramente il conflitto profondo tra l'autorità del regime, il monopolio dell'uso della violenza, l'oppressione, l'arroganza –nella figura di Pedro Fuentes– e dall'altro lato l'ostilità, la paura, la vergogna, in Natividad e negli altri abitanti di Puebla del Alcor. «Mi marido es un jefe de estos asesinos. Eso es lo que me avergüenza» (*Ibid.*: 31), dice Natividad a suo padre in un dialogo confidenziale: con questa breve frase scopriamo quali sono i suoi pensieri più reconditi, che non potrebbe mai esprimere di fronte ad altre persone. E nel seguito del dialogo, scopriamo anche è il senso di colpa a farla soffrire, la colpa di aver sposato un membro importante del regime, cosa che le consente di vivere un po' meglio del resto del popolo spagnolo:

–[...]. Tu marido es una personalidad en el régimen. No te falta qué comer ni vestir... Otros no tienen pan que llevarse a la boca...[...]

–Eso es lo que me puede, papá; lo que me quita el sueño. Mi marido es un jefe de estos asesinos. Eso es lo que me avergüenza. No puedo ir a misa, porque se apartan de mí, como si estuviera apestada. En la calle, al pasar, siento que las puertas se me cierran. Ya no voy a la tienda, porque me da grima que me vean gastar un dineral en comer, cuando las mujeres del pueblo no tienen qué dar a sus hijos. Ya me horroriza hasta que las gallinas cacareen en el corral, y las voy matando poco a poco...

Nos odian a todos, papá. A Pedro le tienen miedo, pero si pudieran, le fulminarían con los ojos... (*Ibidem*).

Da questo momento in poi, il lettore può iniziare a conoscere meglio Natividad ed iniziare a legare il proprio sguardo al suo, a partire dal *flashback* che narra l'antefatto. Juan Caballero e Natividad si conoscono da molti anni, uniti da un affetto autentico e separati dall'avvento dei giorni più tristi della storia spagnola; quelli della guerra civile, che Carnés sceglie di non nominare direttamente, ma di rievocarne il ricordo in maniera indiretta, come vediamo nell'estratto seguente:

Natividad le despidió en su casa, y delante de su padre y de doña Lolita, toda arrugada y llena de temores, le besó en la frente, diciendo: “¡Que tengas suerte, Juanele!”. Y le vió marchar con su tía. Se dejaba llevar el chico como inconsciente. Nati le vió desaparecer por la calle del “Hombre de Palo” a través de unas lágrimas, que eran ya de una mujer. Vinieron después largos días de angustia. Se repetían los gritos y los culatazos de los fusiles en las puertas. Se fusilaba en la plaza del pueblo y en las calles cercanas al campo. Dejaban los cadáveres pudrirse bajo el sol, sin permitir que los rescataran los deudos. La Aljama sufrió una vigilia de meses, una dolorosa vigilia, que tenía su expresión más tremenda en las visitas domiciliarias de la Falange, de las que nadie se libró. (*Ibid.*: 42).

I passi che abbiamo citato rendono evidente i motivi per i quali *Juan Caballero* rappresenta, a nostro avviso, la cuspide massima dell'opera carnesiana, almeno per quanto riguarda i romanzi. In queste pagine la nostra autrice riversa le sue emozioni più intense e viscerali senza mai cedere al sentimentalismo e alla retorica. È nella semplicità del registro stilistico, in tutto ciò che viene “trattenuto” che la forza delle parole e delle immagini esplose, rapendo il lettore. Così accade con l'immagine del bacio di doña Lolita sulla fronte di Juanele, il suo volto tirato dalla paura: in queste poche parole Carnés condensa la storia di un'intera guerra e di un intero popolo, dell'orrore e della solidarietà.

Come abbiamo accennato trattando la biografia di Rosalía de Castro, per Carnés, e per i suoi personaggi femminili, il *sentire* è sempre un'espressione di forza, mai di debolezza. Puebla del Alcor è un paese in cui i contadini soffrono sfruttamento e oppressione, e dove il minimo sospetto scatena tutta la crudeltà della macchina repressiva. Natividad *sente* tutto questo con

l'interrezza del suo corpo:

Una mañana, al dirigirse a la panadería, con su tarjeta de racionamiento en el bolsillo, se cruzó con una vieja campesina. Llevaba ésta el rostro descompuesto, verdosas las arrugas, saltones los ojos, y sus brazos desnudos y negros se tendían al viento como dos secas aspas.

“–No mires al pasar por el cuartel, chica; no mires –dijo a Nati”.

Al pasar ante el cuartelillo de Falange, Nati miró, y la sangre se detuvo en sus venas: por encima de la tapia encalada, ante la que hacían guardia dos miembros del partido oficial, asomaba el cuerpo de un hombre ahorcado. La hija del médico lanzó un grito, y volvió sobre sus pasos. Llegó ante su padre enloquecida. Estuvo varios días entre la vida y la muerte. Cuando se levantó de nuevo, había perdido sus hermosos colores de juventud, y lucía una tez de rosa prematuramente marchita, que le confería rara belleza. Por todas partes creía ver ahorcados, y se abstenía de pasar ante el horrible cuartel. (*Ibid.*: 43).

Il sangue che si gela, il grido che non riesce a trattenere, i pensieri impazziti, la linfa vitale che la abbandona: ben lontana da un ruolo accessorio e secondario, la forza della sua ribellione non è soltanto insita nei suoi vagheggiamenti, ma irrompe *nel* suo corpo e *con* il suo corpo, sente e dunque agisce. Di nuovo viva, forte e coraggiosa la ritroviamo mentre porta delle medicine ai guerriglieri, sfidando l'enorme rischio che tale gesto comporta. Per la prima volta, qui, possiamo “vedere” Juan Caballero –prima presente solamente nei dialoghi fra gli altri personaggi– attraverso gli occhi di Nati:

Los guerrilleros descansaban en el suelo, junto al templado hogar. Blasa estaba en un escaño, al lado de la lumbre, y a su lado parecía dormir Juan Caballero. Tenía Juan a su derecha el reluciente fusil, y la cabeza inclinada sobre el pecho. [...].

–Confiesa que te manda tu marido como cebo– masculló con odio uno de los guerrilleros. [...].

–Suelta lo que traigas, y vete –ordenaba Juan a la mujer de Pedro Fuentes.

–Antes de que salga el sol se hará una batida en el pueblo. [...].

–También quería decir que me voy con vosotros al monte.

–¡Digo!... ¡La falangista se hizo guerrillera!... –rió el viejo Blas–. Qué bonito si no fuera cuento... [...].

–Créeme. Quiero ser como vosotros. Ponedme a prueba. No tengo miedo a nada. (*Ibid.*: 47-50).

Dunque ecco che non solo agisce, ma compie una fra le azioni più estreme: affronta l'ostilità e lo scherno dei guerriglieri, tradisce suo marito e l'autorità costituita –nella stessa persona di Pedro Fuentes– e si unisce alla guerriglia

armata e clandestina. Quella di Nati è una scelta votata alla vita e alla libertà, nonostante l'enorme rischio che implica: «[...] sólo ahora empiezo a vivir, después de años enteros de muerte» (*Ibid.*: 72).

All'inizio del quarto capitolo ritroviamo uno dei momenti che compongono quello che abbiamo definito il *ritual del duelo* carnesiano, che nasce con *De Barcelona a la Bretaña francesa* e che continuiamo ad incontrare in tutti gli scritti appartenenti al periodo messicano; nello specifico, Carnés, attraverso le parole di Frasquito, uno dei guerriglieri di Juan Caballero, torna a celebrare la terra natia e il suo vincolo mistico con il sangue versato dai suoi fratelli. La terra fisica, sacralizzata, come metafora della patria occupata e tradita è sempre più arida e ingenerosa:

–¡Esta tierra!... ¡Esta tierra nuestra, que parece que se queja también como nosotros!... [...].

–¡Esta tierra, por la que tantos han muerto, y siguen muriendo, y que se seca, se seca más cada año!... Parece que hasta ella quiere castigar tanto crimen, y es a nosotros a quien castiga. ¡Lo que han hecho estos granujas con España, no tiene nombre, “Estampía”,⁵¹ no tiene nombre!... Cuando viene la primavera y desde la cama oigo de cantar a los pájaros, creo que todo ha sido una pesadilla, y que han vuelto los buenos tiempos, y que la tierra es otra vez nuestra tierra, jugosa y lozana como una mocita... Pero parece que nuestros males no tienen remedio, y que ya “habemos” de estar siempre atados a los yugos y a las flechas que le han clavado a España... (*Ibid.*: 51).

Le conseguenze della scelta di Natividad di unirsi alla guerriglia ricadono, in un primo momento, su suo padre. Don Rafael Blanco viene improvvisamente arrestato dalla Guardia Civil e torturato per giorni. Di nuovo, il medico assurge a simbolo di tutto il dolore patito dal popolo spagnolo ed insieme, di tutta la sua eroica resistenza:

Otra vez sintió don Rafael que vivía. Su resistencia era tremenda. Sabía que todavía aguantaría muchos golpes, muchas quemaduras. Sus pensamientos habíanse trocado en uno solo: “Morir. Morir pronto”. Uno

⁵¹ “Estampía” è il nome in codice di un altro dei guerriglieri, a cui si rivolge Frasquito. In un momento seguente, Frasquito maledice i franchisti: «–¡Malditos!... ¡Caínes!... ¡Permita el cielo que el vino se os vuelva veneno!...» (*Ibid.*: 55). Come abbiamo affermato nel paragrafo 4.2, il riferimento biblico a Caino e Abele è piuttosto frequente all'interno della letteratura dell'esilio repubblicano. “La trampa”, sceneggiatura teatrale scritta da Cecilia García de Guilarte, presenta qualche analogia con *Juan Caballero*. Il dramma è ambientato in un paese *manchego* nel dopoguerra, dove Clarisa, una ragazza di soli venti anni, con l'aiuto di un sacerdote vasco lì esiliato si ribella contro il potere costituito: «yo también los odio porque soy pueblo... [...]... Cuando hablan de los rojos con ese horror, con ese rencoroso desprecio, tiemblo... tiemblo y no sé si es de miedo, de vergüenza o de indignación. A veces quisiera creer en Dios, poder hablar con Él para que me explicase a mí misma, pero no puedo... no puedo...» (García de Guilarte 2001: 198).

de sus verdugos murmuró: “¡Este viejo tiene una resistencia!...” (*Ibid.*: 81).

Eppure, la storia che ci narra Carnés ci mostra anche che l'odio e la violenza sono, a volte, più forti di qualsiasi resistenza e di qualsiasi coraggio: alla fine il medico, sfinito dalle torture, confessa il “tradimento” di sua figlia.

Ora che la verità è venuta a galla, Pedro Fuentes affronta il suo personale conflitto: ha sempre saputo che non c'era amore e nel suo matrimonio, conosce ciò che lega Natividad a Juan. Il momento in cui egli si trova nuovamente di fronte alla moglie è uno dei passi più intensi di tutto il romanzo:

Muy cerca de su mujer, Pedro clavaba en ella los ojos, [...]. Porque estaba hermosa. Nunca le pareció su mujer tan seductora como en este momento. Esperaba encontrarla trémula, quebrado el talle por el espanto disminuída la arrogancia habitual, y la encontraba fría, desconcertante. Iba dispuesto a compadecer; prevenido para una escena en que ella suplicaría, y él, por primera vez desde su matrimonio, sería el dueño de aquella voluntad, durante años inaccesible. Tenía en sus manos la vida de aquella mujer, “su mujer”, siempre lejana, incapaz de una dádiva espiritual, de un impulso cálido hacia el marido; de aquella hembra que nunca se le había dado por entero, ni en los momentos en que volcaba sobre la deseada piel sus anhelos más íntimos. Ahora era su dueño. De una orden suya dependía que estos hermosos ojos siguieran arrebatándole en ardientes anhelos, o se secaran debajo de una de aquellas losas de cemento, comunes a todos los ejecutados, y sobre las que se veía el lacónico: “Pasó de la vida a la muerte”... Pero aquella voluntad permanecía intacta, invulnerable como nunca. Y él, dispuesto a ser juez benigno, sentíase reo, bajo aquella mirada indiferente y aquellos labios duros. [...].

—¡Jefe de asesinos, tú!

—¿Le defiendes?... ¡Ya sabes quien digo!, ¿eh? Desde que eras una cría, le has querido. Eso es lo que tienes. Eso es lo que te ha llevado a pensar así; eso es lo que te ha hecho roja...

—Me ha hecho roja, como tú dices, el dolor de España; el ver la tierra seca por tanta sangre; el ver a tanta mujer de luto; las cárceles llenas y los campos vacíos...

—¡Mientes! ¡Mientes!... ¡Era él! Para buscarle te echaste al monte... Por eso estabas fría cuando yo te abrasaba... [...].

—[...]. Mañana verás ahorcar a tu Juan Caballero.

—¡Otros te verán ahorcar a tí. (*Ibid.*: 86-90).

Pedro sente di non esercitare nessun potere su sua moglie —e sa che come non gli appartiene ora, non gli è mai appartenuta—, è colmo di rabbia e frustrazione, che esplodono quando di fronte a sé vede una donna che non

ha paura delle conseguenze della sua scelta, e che soprattutto non ha paura di lui. Sottraendosi a quel desiderio, Natividad – già colpevole di non essere mai stata completamente sottomessa– ha compiuto l'azione più estrema e coraggiosa: si è riappropriata del suo corpo. E, nel momento in cui Pedro è inebriato dal potere di vita e di morte che può esercitare su di lei, Natividad annulla quel potere semplicemente non temendolo affatto. Mentre il falangista sminuisce la sua volontà, accusandola di essersi unita alla guerriglia solo per amore di Juan, Nati se ne riappropria rivendicando la sua libertà di pensare, di vedere, di essere. *L'estrema ratio*, la minaccia finale di Pedro Fuentes, non è sufficiente a scalfire l'animo di Nati.

La ribellione personale di Natividad non è l'unica resistenza che Carnés immagina dando vita a *Juan Caballero*: la costruzione di queste pagine non è solamente volta alla denuncia dei crimini commessi dalla dittatura franchista, ma è un esercizio di consolazione legato al personale *ritual del duelo* carnesiano, che è necessario per curare il senso di colpa, la nostalgia, il senso di impotenza. Risponde a questo intento –conscio o inconscio– la scena, di ispirazione chiaramente cinematografica, dell'esecuzione di don Rafael Blanco. Condannato a morte, il medico, ridotto allo stremo delle forze, muore appena prima di essere condotto al patibolo. Tra i falangisti presenti ci sono Pedro Fuentes e suo padre, Justo Fuentes, il sindaco del paese; decidono di procedere ugualmente con l'impiccagione pubblica:

La nodriza de Pedro Fuentes [Salud] siguió avanzando entre los vecinos de Puebla del Alcor, que parecían no advertirla. Cuando estuvo cerca de los soldados, que rodeaban la horca, se detuvo y persignó lentamente, sin dejar de mirar al cadáver. [...]. ¿Salió de ella el primer bisbiseo espantoso? Nunca se supo cómo empezó aquello. El silencio, cerrado, preñado de ira, se resolvió inesperadamente en un quedo rumor, como de fino arroyo, que lentamente se convierte en río. La losa tendida sobre los pechos campesinos, pareció desprenderse de ellos, y el sordo crepitar de odio se encendió en forma de oración, que parecía blasfemia. Nunca se supo cuál fué la primera voz que anunció vida en aquel ámbito de muerte. [...].

–Padre nuestro que estás en los cielos...

La oración hacía brillar las miradas, antes opacas, atirantaba los amargos labios, y apretaba los puños dentro de los bolsillos.

–Santificado sea tu nombre...

Y al tomar fuerza, las palabras convertían en maldición las frases religiosas y tiernas. [...].

Fué cuando la voz cascada de Salud gritó, sin desprender una de la otra las manos:

–¡Asesinos!... ¡Habeis ahorcado a un muerto! [...].

Por las calles afluentes a la plaza se precipitaban los guerrilleros. [...].
—¡Fuego! —ordenó Avalos, sobreponiéndose al estupor que le embargaba.
Salud fué de los primeros en caer. (*Ibid.*: 96-98).

Successivamente, Justo Fuentes cade nelle mani dei guerriglieri ed è lui stesso condannato a morte per impiccagione, accusato dell'assassinio di Manuel Caballero nel 1936, per aver giustiziato don Rafael Blanco e per altri crimini commessi nei confronti dei contadini del paese. L'immagine conclusiva è tra le più cruente dell'intero romanzo: «El sol caía verticalmente sobre la tierra, y hacía brillar en la boca del alcalde los dientes de Manuel Caballero» (*Ibid.*: 139).

Ritroviamo poi Juan e Natividad, soli. Gli altri guerriglieri sono fuggiti in ritirata e Nati resta accanto a Juan, ferito. Ed è proprio qui che l'amore, come accade solo raramente negli scritti carnesiani, torna al suo ruolo di suprema consolazione, di spinta motrice, di forza vitale positiva. E ciò può accadere solamente attraverso le parole di una donna completamente libera: «Los dos estamos viviendo nuestras últimas horas, antes de que salga el sol, y se me quite la fuerza al verte, tengo que decirte lo mucho que te quiero» (*Ibid.*: 160).

Il dualismo vita/morte che permea tutto il romanzo intende i due elementi non in una relazione di antitesi, ma come parti di un rapporto più complesso: la morte in nome di una causa più grande è sì triste, ma è anche un prolungamento della libertà, l'affermazione della vita stessa. Cuando muore Juan, tutto il mondo circostante si ferma:

No advirtió ella el instante del tránsito. [...]. No supo en qué momento la naturaleza dejó de alentar en los árboles, y los insectos interrumpieron su marcha entre las hojas y las azules venas del tomillo. De pronto se sintió sumida en un gran silencio, como si todo hubiera acabado en el mundo, y su cerebro hubiese quedado hueco. Sus ojos ahondaban en el misterio que tenían delante, sin acertar a comprenderlo. Sus pupilas eran enormes, infinitas, como infinito era y sin límites cuanto la rodeaba. [...]. Lloró en él a todos los nobles corazones españoles sacrificados; a todos los guerrilleros muertos; a su padre, a quien no había llorado; a su propia muerte, que nadie había de llorar. (*Ibid.*: 165-166).

Nella conclusione del romanzo, descritti con un estremo realismo, Nati e Pedro Fuentes appaiono sempre più vicini al lettore, quasi tangibile il sangue che sovrasta la scena. Pedro tenta di nuovo di riconoscere qualche

traccia della Nati di prima, quella che ha creduto di conoscere per molti anni: ma ora, ad un passo dalla morte, Nati è più viva e reale che mai, ed è lei ad affrontarlo per prima e a spingerlo a compiere il gesto fatale:

Pronto Nati los tuvo delante. Pronto en el devanar de su vida, que escapaba por el agujero negro abierto en el cuello, pudo ver ante ella a unos desconocidos... ¿Desconocidos? No todos. Próximo estaba su marido. La cabeza vendada, y ensangrentada la camisa, Pedro Fuentes, a pocos metros de su mujer, dirigía al pecho de ésta el cañón de su fusil. Pero su ferocidad sufrió un pequeño pasmo al verse ante aquella figura tan deseada. Tenía ella ahora encendidos los ojos en odio, derramada la cabellera negra sobre los hombros, empapada en sangre la ropa, y agitado el pecho por una pasión, de sobra conocida por el jefe de la Falange de Puebla.

—¡Te esperaba!... ¡Te esperaba, Pedro Fuentes!

Así: “Pedro Fuentes”. Como los otros. ¿Dónde estaban los ojos soñadores, perturbadores, de Nati? ¿Dónde aquel grácil ser, siempre en íntima huída de sus brazos varoniles, tan lejana a su deseo? Indeciso; clavado en tierra, y agarrando de tal manera el fusil que se le rompían sobre él los acerados miembros, Pedro trataba de identificar a aquella furia que tenía enfrente con la dulce sombra que había sido su mujer.

—Te esperaba para decirte que habéis perdido, Pedro Fuentes... ¡Que habéis perdido otra vez!...

Recogía Nati la poca vida que le quedaba para lanzársela a su marido.

—Habéis perdido otra batalla... Y perderéis la última... ¿No me oyes?

Se fatigaba al hablar y temblaba. Escupía cada palabra encendida en medio de un gran silencio, sin que nadie intentara cerrar la boca de aquella mujer desangrada, como muerta en pie.

—Ya sé a quién buscas... Le buscas a él. ¿Le querías vivo?... ¡Ahí le tienes, debajo de la manta!... Pero todavía cumple su papel de capitán... ¡Eso es un jefe!... ¡Eso es un hombre!... ¡Capitán Juan Caballero: has triunfado! ¡La partida está a salvo!... ¿No me oís, cobardes?... ¿A qué esperáis?... A ti te digo, Pedro Fuentes... ¡Viva la República!... ¡Vamos!... ¡Rematarme ya!...

Al estupor de Pedro sobrevino de súbito un ardor de locura. “Ella” era igual a los demás, igual. Su voz estaba ronca, y sonaba lo mismo que otras voces maldecidas. Sus gritos de bronce eran parejos a los que se elevaban ante los paredones de ejecución y ante las horcas, y que nada podía apagar sino la tierra sobre la lengua.

—¡Tirad! —prosiguió Nati— ¡Mirad cómo muere una guerrillera!

Una bala de su marido puso fin a sus palabras.

Cayó ella, y después sobrevino un silencio que nadie se atrevió a cortar.

(*Ibid.*: 170-171).

Josebe Martínez riporta nel suo studio una testimonianza sulla morte di Julián Caballero e María Josefa López Garrido:

[La noche del 10 al 11 junio de 1947, por una delación, gran número de guardias civiles tienden cerco a la partida de Julián Caballero en el término de “Humbría de la Huesa” al sur de Villaviciosa, cerca de Córdoba]. Justamente al amanecer se lanzó el ataque, con gran aparato de fusilería y bombas de mano. Los guerrilleros — toda la plana mayor de

la 3ª Agrupación excepto “Mario de Rosa”, ausente– fueron empujados hacia una estrechura y barranco, donde los esperaba un grupo de guardias al mando del capitán Tamayo. Pronto comprendieron que no existía posibilidad de fuga. Se desperdigaron y resistieron disparando sus armas; pero fueron cayendo uno tras otro. Se dice, aunque no se dispone de dato concluyente, que el jefe, Julián Caballero Vacas y María Josefa López Garrido “La Mojea”, ambos de Villanueva de Córdoba se suicidaron en el último momento. Según el Registro de Villanueva, ambos murieron “por destrucción de masa encefálica”, cuando lo lógico hubiera sido por disparos múltiples, de haber perecido en el tiroteo.⁵²

Le analogie di questa testimonianza con la finzione immaginata da Carnés sono molteplici. Purtroppo, non sappiamo quali dati e quali fonti la nostra autrice avesse a disposizione durante la stesura del suo romanzo; quello che è certo è che Carnés ha scelto di immaginare e raccontare una duplice speranza: l'esempio coraggioso di Nati, sottrattasi con le proprie forze da ogni forma di oppressione, e la salvezza degli altri guerriglieri, complice il sacrificio di Natividad in nome di uno spirito di fratellanza più forte di qualsiasi odio. Lo stesso spirito, la stessa celebrazione del coraggio li ritroviamo in *La puerta abierta*, di Juan Rejano, che ha in comune diversi temi con *Juan Caballero*. Si tratta di un'opera teatrale messa in scena in Messico il 1 aprile del 1949. La sceneggiatura, inedita per molti anni, è stata recuperata dal ricercatore Manuel Aznar Soler e pubblicata in *Laberintos* nel 2012.

L'opera ruota attorno al conflitto tra due fratelli, appartenenti a fazioni opposte: il falangista Emilio e Miguel, tornato in Spagna per unirsi alla guerriglia clandestina. Verso la conclusione, il personaggio di Miguel emerge come simbolo di questa concezione del sacrificio per il bene supremo della libertà:

Más fuertes seremos nosotros. Virtualmente lo somos ya. No lo dudes. Y dispuestos a morir antes que ser esclavos. No, no sentimos miedo porque nos veamos situados ante una muralla de bayonetas. Todo lo tenemos perdido o a punto de ganar. Mírame a mí. Aquí estoy. Rodeado, acosado por la policía. No tardará ya mucho en llamar a esa puerta. Pues bien, cuando llame, ni me entregaré ni me dejaré coger vivo. Saldré, disparando mi pistola, para abrirme paso o para caer en la refriega. La libertad de nuevo, o la muerte de una vez... (Aznar Soler 2012: 262).

⁵² Moreno Gómez F., *Córdoba en la posguerra. (La represión y la guerrilla 1939-1950)*, Córdoba, Francisco Baena 1987, p. 469; rif. in Martínez 2007: 227.

4.3 Il ritorno, il lutto, la speranza. Il romanzo della maturità: *El eslabón perdido* (1957-1962)

4.3.1 Quale ritorno?

Dagli anni cinquanta in poi il tema del ritorno, già presente fin dai primi periodi negli scritti di diversi autori in esilio, assume nuove connotazioni ed una nuova rilevanza. Ciò accade anche a causa dell'eco dei eventi interni alla Spagna franchista: tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta crebbero esponenzialmente le manifestazioni di dissenso, provenienti anche dal mondo femminile, dalle Università e dall'ambiente clericale. La dittatura franchista non mostrava alcun segno di debolezza, con la macchina repressiva ancora in piena funzione, l'ingresso dell'Opus Dei nell'apparato governativo e quello del 1955 nelle Nazioni Unite: era sempre più chiaro che la fine del regime non era imminente, e che finché il dittatore fosse rimasto in vita, non esisteva la possibilità di un mutamento radicale.⁵³

Nel frattempo, il mondo dell'esilio repubblicano «se aprestó a intensificar el diálogo con el interior y se fue convirtiendo en aliado y caja de resonancia de los acontecimientos que estaba protagonizando la oposición en España», ed i primi riconoscimenti, come il Premio Nobel per la letteratura conferito a Juan Ramón Jiménez nel 1956 e il Premio Nobel per la medicina conferito a Severo Ochoa nel 1959, alimentarono la rilevanza di questa realtà (Caudet 1992: 27-28), trasformandola da «una circunstancia a una categoría identitaria fundamental» (De Hoyos Puente 2012b: 17).

Nei primi momenti della vita in esilio, le riflessioni sul ritorno lo consideravano come una possibilità che, vicina o lontana, era naturale, doverosa e coerente. Paulino Masip scrisse, nelle *Cartas a un español emigrado* (1939) –di cui iniziò la stesura già durante il viaggio alla volta del Messico:

⁵³ Si vedano in proposito Mangini S., *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Anthropos, Barcelona 1987; Rodríguez J., “El exilio literario en la periferia de la literatura española”, in *Laberintos. Anuario de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n.º3, 2004, pp. 74-90; De Hoyos Puente J., *La utopía del regreso. Proyectos de Estado y sueños de nación en el exilio republicano en México*, El Colegio de México, Ediciones Universidad de Cantabria, 2012.

Lo más hondo, sincero, radical que hay en ti, amigo mío, es tu deseo de volver a España. [...]: ¿cómo quieres volver a España: violentamente, a sangre y fuego, engedrando si es preciso otra guerra civil, con todas las posibles consecuencias conocidas o en paz, a paso llano, como un río desemboca en el mar para fundirse con él tras el ligero temblor del encuentro de las aguas? [...]. Yo quiero volver a España en paz y sosiego. (Masip 1999: 56-57).⁵⁴

Con il trascorrere del tempo, mentre l'idea del ritorno si fa sempre più lontana, inevitabilmente le radici che uniscono l'esiliato alla patria di accoglienza si fanno più forti. Alcuni, durante gli anni sessanta, tornano nella terra natia in veste di turisti, vivendo inevitabilmente un nuovo trauma: la Spagna che hanno lasciato anni addietro non esiste più –o forse non si è più in grado di riconoscerla e ritrovarla–; il popolo spagnolo sta, in qualche modo, continuando a vivere, «lo que a sus ojos parece incomprendible» (De Hoyos Puente 2012b: 274).

In *La puerta abierta* di Juan Rejano, opera teatrale scritta intorno al 1949, che abbiamo citato precedentemente, l'autore immagina il ritorno attraverso il protagonista, Miguel:

MIGUEL: ¡Qué alegría, qué inmensa alegría el día que supe que se me destinaba a volver a España! Tanto lo deseaba, que me parecía que iba a viajar a un país feliz, libre, tranquilo... Y ahora, no lo querrás creer, desde que estoy otra vez en nuestra tierra, ya va para año y medio, y la he besado un día y otro como se besa a una madre, no puedo reprimir a veces un sentimiento de nostalgia. Me acuerdo de México... [...]. Sí, he visitado ya la cárcel una vez desde que volví a España, pero pude escapar. ¿Veis este brazo? (*Mostrando el que lleva en cabestrillo*). Es uno de los recuerdos que me quedan de tus amigos, Emilio. Otros tengo también en mi cuerpo, pero no se ven. ¿Comprendes ahora cómo se ama y se sufre por la patria? Es la vida, la sangre, lo que hay que darle cuando nos la pide, y no palabras demagógicas...

EMILIO: Yo he luchado como tú, he arriesgado la vida...

MIGUEL: Con ventaja... (*Siguiendo el hilo de su pensamiento*). Y entonces, cuando mis carceleros apretaban sin piedad los instrumentos de tortura; cuando yo creía enloquecer de dolor y estaba a punto de perder el

⁵⁴ *Cartas a un español emigrado*, di Paulino Masip diventò da subito un riferimento importante per gli esiliati in Messico. In questi scritti Masip riflette, con pari speranza ed amarezza, sulla condizione e sulla nuova identità di esiliato: «Somos recién nacidos. No le ha faltado nada al parto. Ni el dolor, ni la inconsciencia» (Masip 1999: 32). Nella prima lettera, “La preocupación más urgente”, Masip, utilizzando la seconda persona singolare, si rivolge a ogni rifugiato per definire questa nuova identità collettiva: «Te concedo la mayor parte de las horas del día para que hables en primera persona del singular, yo soy, yo hago, yo digo, pero deja algunas para hablar en plural, nosotros, nosotros. El consejo quizá no sea ocioso porque no podrías, aunque quisieras, romper la cadena que te ata a tus compatriotas. Lo que yo pretendo es que seas tú mismo quien remache los eslabones. Si no lo haces los otros lo harán por tí y entonces será peor, y si consiguieras romperla y te dejaran eslabón suelto entonces sería muchísimo peor.» (*Ibid.*: 28). La stessa metafora degli anelli della catena (eslabones) viene utilizzata da Luisa Carnés ne *El eslabón perdido*, come vedremo tra poco.

conocimiento, un dulce recuerdo de México me asaltaba. Pero no era un deseo cobarde de hallarme allá, un arrepentimiento de mi vuelta a España, no: era una gozosa evasión de todo lo duro y cruel que me rodeaba. Era algo que me daba fuerzas para soportar el tormento. Me sentía así más humano, más hombre, más lleno de mi propia confianza... Volví a vivir los días apacibles de aquella tierra lejana... me encontraba de nuevo con tantas caras conocidas de amigos... me veía a mí mismo pensando en España, suspirando de ansiedad por ella... Sí, en aquellos momentos terribles, dejándome invadir por la nostalgia, me sentía más humano... (Aznar Soler 2012: 261).

Quello immaginato da Juan Rejano è un ritorno che esige sofferenza, persino torture e sangue. Miguel torna per unirsi alla guerriglia clandestina: la volontà di continuare una guerra persa molti anni prima è un'eredità ed un destino con cui l'esiliato costruisce la sua identità. La gratitudine, provata nei confronti del Messico fin dai primi momenti dell'accoglienza, si mescola alla nostalgia: gli anni passati nella nuova patria hanno donato a Miguel la forza, la determinazione e la resistenza necessarie per affrontare un ritorno che implica una nuova accettazione di tutto ciò che è stato perso. In maniera molto simile María Luisa Elío, in *Tiempo de llorar*, dipinge un ritorno che altro non è se non un nuovo lutto:

Y ahora me doy cuenta de que regresar es irse. Es decir, que volver a Pamplona es irse de Pamplona. Al fin voy a volver donde las cosas no están ya. He vivido en el mundo de mi propia cabeza, el verdadero mundo quizá, y contando poco con el mundo exterior. Ahora al fin me atrevo a regresar donde la gente ha muerto. Por eso sé que regresar es irse, irme. Irme de toda una vida, casi de toda una vida [...], porque ahora sé que la mirada tan sólo va a servir para borrar.⁵⁵

Immaginare, pensare, narrare il ritorno significa in qualche modo arrendersi all'annullamento dei confini tra tempo e spazio. In questa dimensione sospesa, tornare –o sognare di tornare– implica necessariamente rivivere e ritrovare il passato, guardare con occhi nuovi e con nuova lucidità le proprie radici e le proprie ferite attraverso un processo intimo e doloroso.

Esprimere la volontà di tornare nella propria terra natia, tentando personalmente o trasportandovi i propri personaggi, significa anche quietare il senso di colpa, rimediando finalmente a una lontananza che viene vissuta come una colpa e come un tradimento. È da questa dimensione che emerge

⁵⁵ Elío M. L., *Tiempo de llorar y otros relatos*, Turner, Madrid 2002, p. 19; rif in. Jato, Keefe Ugalde, Pérez 2009: 149.

El eslabón perdido di Luisa Carnés.

4.3.2 *El eslabón perdido* (1957-1962)

El eslabón perdido è uno degli ultimi scritti di Carnés, data la sua prematura morte nel 1964. È frutto di una lunga gestazione: è stato scritto tra il 1957 ed il 1962, e nel corso di quegli anni l'autrice si è dedicata lentamente alla sua stesura, tornando alcune volte sul testo. Il manoscritto originale è restato inedito per molto tempo, fino al 2002, quando la casa editrice sivigliana Renacimiento ha pubblicato l'opera, a cura di Antonio Plaza. Le modifiche apportate dall'autrice stessa sono state, in realtà, davvero poche: per questa e per altre ragioni possiamo definirlo “il romanzo della maturità carnesiano”: «Da la impresión de ser una obra plenamente madurada, y escrita sin cambios o modificaciones sustanciales» (Carnés 2002b: 65), afferma il curatore dell'opera nell'introduzione all'edizione citata. Sempre in queste pagine, ci informa dell'unica menzione ricevuta dal testo, in uno studio del 1967 di Federico C. Sainz de Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura*.⁵⁶

Il tema centrale de *El eslabón perdido* è il ritorno: le prime pagine vengono alla luce nel 1957, e due anni dopo, esattamente il 24 febbraio 1959 –come abbiamo accennato precedentemente– Luisa Carnés presenta una richiesta formale al consolato spagnolo, con l'intenzione di far visita alla sua famiglia in Spagna. Come abbiamo accennato, il ritorno fu impossibile e tale accadimento deve aver alimentato e condizionato la scrittura del romanzo – in cui l'idea del ritorno si allontana o si avvicina, è a momenti anelata o al contrario circondata da dubbi e interrogativi– che si presenta come il flusso di coscienza di una voce narrante, che riflette sulla sua vita nell'esilio in Messico, osservando gli altri rifugiati e affrontando il conflitto con i suoi figli, nati in Spagna ma cresciuti nel Messico che li ha accolti, membri della cosiddetta “seconda generazione” dell'esilio.

Accade spesso, all'interno dell'opera carnesiana, che l'autrice usi degli strumenti per distaccarsi dal testo: per allontanare il proprio io dalla narrazione di eventi che la coinvolgono, in maniera diretta ed indiretta.

⁵⁶ Tomo II: *Escritores Españoles e Hispanoamericanos*, p. 222; «Cabe la posibilidad que la citada mención provenga de la información aportada por la propia escritora, a requerimiento del editor y/o autor, según la “Advertencia Editorial” que figura al comienzo del volumen» (Carnés 2002b: 64).

L'unica opera scritta in prima persona è *De Barcelona a la Bretaña francesa* (1939) e in essa, come abbiamo visto, alcune parti del proprio vissuto sono volontariamente omesse, come la lontananza da suo figlio Ramón, temporaneamente ospitato in Francia mentre Luisa Carnés fugge da Barcellona, attraverso i Pirenei.

In *El eslabón perdido* la nostra autrice sceglie di riflettere sul suo esilio e sul ritorno attraverso gli occhi e i pensieri di un protagonista maschile, César Alcantara: un professore di letteratura che, una volta fuggito dalla Spagna alla vigilia dell'avvento della dittatura franchista, aveva trascorso dei mesi nel campo di concentramento francese di Argelès. Era giunto in Messico a bordo del Sinaia, accompagnato dai suoi figli, che avevano passato invece gli anni della guerra civile in un asilo in Belgio. È vedovo, ha perso sua moglie durante il conflitto, così come molti dei suoi affetti più cari, assassinati o incarcerati. La sua casa di Madrid è stata distrutta dai bombardamenti.

Alcuni elementi, come è evidente, sono autobiografici: l'origine madrilenica, la lontananza dai propri figli nel primo periodo dell'esilio, il passaggio obbligato in Francia; d'altro canto è altrettanto evidente la volontà di porre una certa distanza fra se stessa e il testo, attraverso la scelta di una voce maschile.

Possiamo ipotizzare anche altre due motivazioni alla base di questa decisione. In primo luogo, lo sguardo di un uomo di mezza età che vede i suoi figli crescere, allontanarsi, diventare estranei –sia perché si stanno adattando alla realtà e alla società messicana, sia perché stanno inevitabilmente creando la propria identità– doveva sembrare a Carnés maggiormente adatto a rappresentare il conflitto, la perplessità, l'incomunicabilità, l'incapacità di accettare i cambiamenti che minacciano di essere irreversibili. Probabilmente, il punto di vista di un padre, che lo stereotipo vuole più distaccato più rigido e severo, doveva sembrare a Carnés lontano dalla tenerezza di madre, meno adeguata a penetrare la tematica del conflitto. Forse, conformemente all'obiettivo di trasporre in parole i dubbi, le domande senza risposta e la sofferenza condivisi da ogni persona condannata all'esilio, il maschile viene scelto come “universale”, per la sua intrinseca autorità. Sappiamo anche, tuttavia, che nel corso della

sua attività letteraria Carnés si è interrogata spesso sulle convenzioni, sulle identità di genere, sulle dinamiche di disuguaglianza che intercorrono tra i generi, tentando spesso di decostruire gli stereotipi e mostrare i loro effetti disastrosi sulla vita degli uomini e delle donne. Ad un certo punto del romanzo, troviamo César Alcantara a pensare:

Como padre buscaba su sustento, dirigía aquellas dos pequeñas vidas que de mí dependían; como madre, debía vigilar que se alimentaran, cuidar de su aseo y de su salud, no perder de vista su conducta ni las personas de que se rodeaban. (*Ibid.*: 107).

Di conseguenza, queste ultime due ipotesi non possono trovare una piena conferma. In passato, come in “El pintor de los bellos horrores” –uno dei tre racconti che compongono *Peregrinos de Calvario* (1928)–, Carnés aveva già scelto protagonisti maschili; ma questo è l'unico testo in cui veste i panni di uomo per costruire la voce narrante. Non avendo lasciato annotazioni al riguardo, le nostre ipotesi sono tanto doverose quanto incerte.

I temi che vertebrano l'intera opera sono subitaneamente presentati già nelle prime pagine. Con «la llamada», l'autrice intende la chiamata al ritorno nella propria terra natia:

Para ellos la llamada ya no cuenta, los tapa la tierra. La tierra es lo mismo en todas partes. Pero por más que digo quizás la tierra tampoco sea igual aquí que allá. Bueno, vale más que me acueste; el sueño es idéntico en cualquier sitio. [...]. ¡Mi pobre mujer! Se pasó la guerra en las colas: la cola del pan, la del carbón, la de las patatas. La del pan acabó con ella. Cuando llegaban los aviones, no la abandonaba por no perder la vez. [...]. De eso se libran los chicos. En ellos, los recuerdos son menos crueles, y casi se han extinguido. Ésa es una de las muchas cosas que nos separan. Estamos juntos, pero nuestros pensamientos siguen distintos derroteros. Ellos le tienen apego a todo esto. Su cuerpo ha crecido pegado a esta corteza, sus ojos han vivido esta luz desde niños. El maíz de América se ha sumado a su sangre y los ha hecho suyos. Hemos engendrado hijos para una patria ajena. Hemos criado hijos, que se han hecho hombres y le vuelven la espalda a su padre, le dejan solo. Porque ésa es la verdad: me dejan solo. Los he visto crecer. He visto asomar el primer bozo al labio de mi hijo y abrirse la cintura de mi Amparín en formas de mujer. Los he visto alejarse, hablar y soñar cosas para mí incomprensibles. Los veo ya casi devorados por el monstruo que me ha respetado durante muchos años: América. La gratitud, la fraternidad y ese poder que todo lo tritura y absorbe, el tiempo, son cuchillos mellados que no han logrado herirme. (Carnés 2002b: 81-83).

Come possiamo vedere in questo estratto, nel corso di tutto il romanzo, il flusso dei pensieri di César Alcantara, il suo monologo interiore, viene di tanto in tanto interrotto da reminiscenze legate alla sua vita in Spagna: qui, ad esempio, ricorda la moglie uccisa da un bombardamento mentre era in fila per i viveri. È un ricordo che, ancor vivido nella sua mente, in quella dei suoi figli si sta affievolendo: questa distanza è fonte di un altro dolore e di un'altra solitudine.

Il *ritual del duelo* carnesiano in *De Barcelona a la Bretaña francesa* era costruito con i ricordi della propria madre e della casa familiare, con la celebrazione della patria e della sacralità della terra fisica e dell'acqua –il mare che separava Spagna e Messico–, la rievocazione dei simboli dell'identità repubblicana, attraverso il ricorso ai binomi vita/morte, passato/presente, noi/loro, amore/odio. Il tempo –nemico dell'esiliato–, ha a volte divorato molti di questi elementi del rituale, e molta della loro anima. O, al contrario, ne ha moltiplicato il peso e la sofferenza: in *El eslabón perdido* il dovere di ricordare è un'eredità che la seconda generazione non vuole accettare, e che dunque pesa il doppio a chi non vuole liberarsene («En ellos, los recuerdos son menos crueles, y casi se han extinguido»).

Nel passaggio fra un rituale e l'altro, alcuni elementi del vecchio confluiscono in quello nuovo.

Resta, in primo luogo, il binomio vita/morte, che permea l'intero romanzo. Nei primi momenti dell'esilio, ricorda César, il lutto aveva investito ogni rifugiato che, trovandosi in una terra straniera, aveva quasi sentito la propria vita abbandonarlo. Imparare a vivere di nuovo in quella terra è stata la prima elaborazione del lutto, il primo ritorno anelato è stato quello della vita, dell'uomo sopravvissuto fra tante morti «¡Con cuánta pasión se volvió a vivir!» (*Ibid.*: 88-90).

Muertos resucitados, la vida volvía a cada uno con fuerza inusitada, dotándole de la imaginación que nunca había soñado poseer. [...]. Estaba como un niño de pocos meses, cuyo tierno labio ensaya la primera sonrisa al ser besado por el sol. La tierra y la luz eran nuevos, eran como recién nacidos para mí. Para mí se habían creado otra vez. Un mundo nuevo se me entregaba al morir el mío. Y en aquellos momentos de resurrección, parecía que el sentimiento de haberlo perdido se debilitaba ante la certidumbre de no haber perecido con él. (*Ibid.*: 89-90).

Con il trascorrere degli anni, il *ritual del duelo* deve far fronte a un nuovo lutto: non più solo quello che è stato perso con la guerra civile, ma anche tutto ciò che si continua a perdere, in ogni giorno vissuto in Messico in cui non si sceglie di tornare in Spagna o quando non vi è neanche la possibilità di scegliere.

Resta, poi, il ricorrente riferimento alla terra, come possiamo vedere anche nella citazione precedente. César Alcantara, come ogni esiliato, ha trascorso tutto il suo esilio sentendosi estraneo, sentendo di non appartenere del tutto né alla terra in cui è nato, né a quella che sta calpestando; e dopo molti anni, sente che il ritorno è un evento naturale, legato al ciclo della sua stessa vita:

Mi raíz en el aire, tantos años desprendida de su tronco, no ha fructificado fuera de su tierra. Las voces cordiales de hoy no han apagado en mí las antiguas, que a veces cobran una fuerza enorme. Esas voces me reclaman en todas las formas que regrese al suelo natal. Con los años, la reclamación se hace más apremiante, y empiezo a creer que es la tierra del otro lado del mar la que solicita mis huesos. (*Ibid.*: 83).

Pero la tierra, el agua y el aire seguirían siendo tan españoles como antes de la guerra; las piedras eran las mismas, los frutos y los aceites, idénticos, y la raíz de que nos habíamos desprendido (de la que nos habían arrancado) estaba allí, agitada por los vendavales, esperando nuestra vuelta para reintegrarse de nuevo a nosotros e integrarnos en sí misma, para formar un solo ser. (*Ibid.*: 230).

Resta anche il ricordo delle canzoni di guerra, che ritroviamo quando il protagonista torna con la mente ai giorni dolorosi della perdita di Madrid, quando l'esito della guerra sembrava sempre più certo e sempre più vicino:

Algunos reaccionaban entonando canciones de la guerra o himnos revolucionarios. El aire era frío y violento, y las arenas de la playa salpicaban como granizo los trapos sucios que nos cubrían. Dicen que fue esa noche cuando un hombre, un soldado sin patria, llevando una maleta en la mano, se internó en el mar y desapareció entre las aguas. Eso dijeron entonces. Eso dijo alguien que aseguró haber visto aquella sombra derrotada hundirse con su vieja maleta en el mar y desaparecer para siempre. (*Ibid.*: 120).

Como emerge da questa citazione, l'elemento contenutovi ancor più importante è il simbolismo dell'acqua. L'immagine dell'annegamento è simile a quella che abbiamo trovato in *Éxodo* (1940), di Silvia Mistral, di

cui abbiamo parlato nel terzo capitolo: un giovane tenente, fuori di sé, si lasciava annegare nel mare francese invocando la terra messicana. In *De Barcelona a la Bretaña francesa* (1939), dove fa la sua apparizione il *ritual del duelo* con tutti i suoi elementi, in *La hora del odio* (1944), e in molti dei racconti scritti in Messico, come vedremo nel prossimo paragrafo, l'acqua come simbolo biblico, come elemento sacro e sacralizzante –in una delle ultime citazioni, abbiamo trovato il termine *resurrección*–, ricorre con connotazioni sempre simili.

Il mare è ciò che, in terra francese, rappresentava l'ultimo viaggio, l'ultimo ostacolo prima della terra messicana, la fonte battesimale da cui sarebbe sgorgata una nuova vita:

El mar grisáceo, lejos de ser para nosotros una barrera difícil de librar, era un camino abierto a la conquista de una tierra nueva, luminosa, ubérrima, que se nos ofrecía lejana, que nos convocaba con júbilo y generosidad. (*Ibid.*: 88-89).

In Messico, il mare segna la distanza, a volte abissale, a volte così esigua, che separa l'esiliato dalla terra natia, la fonte da cui trarre la speranza di poter tornare: «¡La patria! Me parecía estar más cerca de ella en el mar. Clavaba mis ojos en el horizonte, allá donde el agua se confundía con el cielo, y sentía que un poco más lejos se hallaban las costas de España» (*Ibid.*: 230); «He aquí esta agradable casa de refugiados en la que nos hundimos mis hijos y yo como en un mar, cuyas olas nos separan lentamente» (*Ibid.*: 83-84).

Il passaggio, il mutamento più profondo, tra l'originario *ritual del duelo*, e quello che anima *El eslabón perdido*, è il concretizzarsi della sofferenza attraverso il frequente ricorso al verbo *doler*. Paradossalmente, quando Carnés, scrivendo in prima persona, descriveva la sua fuga attraverso i Pirenei, tutta la pena, la paura, la nostalgia, erano rese in qualche modo astratte, distanti dal proprio sé. Attraverso la voce ed i pensieri di César Alcantara –quasi uno scudo–, invece, ripercorre coraggiosamente ogni ferita ed ogni traccia che l'esilio ha lasciato sul suo corpo e sul mondo intorno a sé:

No voy a poner en duda que les dolieran sus recuerdos y la situación de España, para la que no llega nunca la liberación, mientras que otros pueblos que un día fueron esclavos del fascismo disfrutaban de su albedrío. (*Ibid.*: 127).

¡Cómo me acobarda el tiempo al pasar sobre mí! No me importan mis canas, cada día más abundantes; no me sorprende ver cómo mis pequeños hijos se transforman en adolescentes: me duele, sí, percibir cómo crece con ellos su mundo, que no es el mío. (*Ibid.*: 133).

[...] me dolía lo que acababa de decir. Me dolía, no porque en sus palabras hubiera nada de ofensivo, sino porque provenían de una mujer que ya no era «mi» Amparín. (*Ibid.*: 155-156).

[...] me dolía oír expresarse así a una española refugiada, [...] la aversión que me inspiraban los refugiados que no piensan regresar a España. (*Ibid.*: 165).

La tierra mexicana me proporcionaba, como a uno más de sus hijos, su agua y su pan. [...], las tribulaciones y los anhelos del pueblo mexicano herían nuestra sensibilidad, nos dolían como en carne propia. Era mucho lo que habíamos recibido de México y mucho lo que habíamos dado a este país en cerca de veinte años para no ser en su cuerpo de gigante como uno de sus huesos, así fuera uno de los más diminutos. Nos dolían su hambre y su sed; nos satisfacían sus hechos libertarios del pasado y deseábamos su felicidad. Nos conmovían hondamente sus ancianos de caras llenas de surcos y pies descalzos; sus niños, de ojos de obsidiana manoteando en los sucios cajones de los mercados, mientras sus madres recontaban las calientes tortillas de maíz depositadas en las canastas amarillas. [...]. Me aproximé al dolor de sus hombres e hice un esfuerzo para comprender mejor. (*Ibid.*: 255-256).

Doler, così come *sentir*, rappresentano per Carnés l'anima della scrittura dell'esilio e nell'esilio. Sono le fonti da cui sgorga la sua creazione letteraria, il filo invisibile che la lega alla sua terra e alla sua comunità, a cui si aggrappa per conservare la memoria e da cui prende vita la sua identità di rifugiata.⁵⁷

⁵⁷ In realtà, non solo per Luisa Carnés. Enrique de Rivas, poeta esiliato in Messico, così scrive in un testo recente: «Sentir las cosas españolas (por cosas entiendo las esencias de todo lo que es español) vicariamente en aquella edad, era una herencia directísima y vivísima de la mayor ejecutoria que marcó la vida de nuestros padres en España: su participación, es decir, su entrega plena, total e incondicional a la hora que les tocó vivir» (De Rivas E., “Destierro: ejecutoria y símbolo”, in González de Garay Fernández, Aguilera Sastre 2001: 24). Così anche per María Zambrano, che ricorre, non senza una certa conflittualità, al verbo *doler* nello scritto “Amo mi exilio”: «Confieso, porque hablar de ciertos temas no tiene sentido si no se dice la verdad, confieso que me ha costado mucho trabajo renunciar a mis cuarenta años de exilio, mucho trabajo, tanto que, sin ofender, al contrario, reconociendo la generosidad con que Madrid y toda España me han arropado, con el cariño que he encontrado en tanta gente, de vez en cuando me duele, no, no es que me duela, es una sensación como de quien ha sido despellejado, como San Bartolomé, una sensación ininteligible, pero que es» (Zambrano 2009: 66).

Come si può notare dalle citazioni esemplificative che abbiamo scelto, sono due i conflitti all'origine della sofferenza che Carnés descrive, tramite la voce interiore di César Alcantara: quello con la seconda generazione e quello con gli altri rifugiati, soprattutto con coloro che perseguono un adattamento alla società messicana a lungo termine.

Il flusso di coscienza e di ricordi del protagonista viene sovente interrotto dall'osservazione di altri membri della comunità dei rifugiati in Messico. Carnés, nel testo, utilizza diversi termini per distinguerli. *Agachupinado*⁵⁸ e *residente* erano nomi riservati a quei rifugiati che, adattandosi alla società che li aveva accolti, erano riusciti addirittura ad arricchirsi in breve tempo:

Nació una nueva casta de emigrantes políticos enriquecidos. Se convirtieron en «residentes», borrando de su vida la palabra «refugiado», que otros hemos conservado y ostentamos como un timbre de dignidad. Muchos son los que siguen fieles a la causa que nos arrojó a estas tierras hermanas hace dieciocho años. Es fácil conocerlos; van y vienen por la ciudad a bordo de camiones públicos o de coches públicos o de coches desvencijados. Se les oye hablar en un español que los modismos mexicanos no han desvirtuado. Se les observa leyendo los diarios, buscando esa noticia única que hará estremecer un día su corazón, si es que para entonces no se ha cansado todavía de latir. [...]. Nunca serán otra cosa que refugiados. En ellos el noble signo no se borrará nunca. Quiero creer en ellos, como creo en mí. [...]. Quiero creer que, como yo, estos compatriotas desconocidos que veo en las calles de México, en los camiones, en los cafés, poseen todavía una fortuna: los recuerdos. Que si un hombre vive por sus esperanzas, es hombre por la fidelidad a sus recuerdos y a sus sueños. (*Ibid.*: 93).

Come abbiamo già accennato parlando dei temi più frequenti all'interno della letteratura dell'esilio, il tradimento occupa uno spazio importante. Erano traditori coloro che si erano arricchiti, quelli che avevano smesso di considerare il loro soggiorno in Messico come transitorio ed avevano smesso di desiderare il ritorno. Anche soltanto spendere più soldi del dovuto, circondarsi di oggetti segnalava l'acquietarsi della propria coscienza di spagnoli repubblicani rifugiati. Vivere in funzione del ritorno in Spagna, invece, era un modo per sopire il senso di colpa di aver “scelto” l'esilio, e di aver quindi lo stesso “tradito”. Vivere il senso di colpa, il tradimento, il desiderio disperato del ritorno significa vivere, man mano che questi

⁵⁸ Proviene da *gachupín*, termine che indicava l'emigrante che, a partire dagli inizi del XX secolo, giungeva dalla Spagna con lo scopo di migliorare la propria condizione economica. In realtà, come è emerso negli anni settanta del secolo scorso, dallo studio dell'antropologo Michael Kenny, *Inmigrantes y refugiados españoles en México, siglo XX*, per i messicani non era poi così semplice distinguere i migranti economici dai rifugiati (De Hoyos Puente 2012b: 135).

sentimenti sono sempre meno condivisi, in solitudine:

Y lo malo era que hasta mis contertulios comenzaban a aceptar como una fatalidad las cosas y a hacerse a la idea de no regresar a la tierra de uno. ¡Cómo si fuera posible aceptarlo! ¡No regresar nunca! ¡Dejar aquí los huesos! (*Ibid.*: 127).⁵⁹

Una solitudine che è resa più intensa ed irreversibile dal conflitto con la seconda generazione, con i figli nati in Spagna ma cresciuti in Messico, e che provano per la patria d'accoglienza ben più del sentimento di gratitudine dei loro genitori.

César Alcantara ha un figlio e una figlia: «En su memoria no hay lugar para una imagen, un color o una palabra que provengan de la patria lejana» (*Ibid.*: 83). Arrivati in Messico da bambini, non possono condividere la stessa nostalgia del loro padre: è naturale, ma è pur sempre una realtà che César non riesce ad accettare, perché implicherebbe rassegnarsi, e la rassegnazione non fa che spegnere la volontà di tornare.

En aquel momento comenzaron mis hijos a desprenderse del cordón umbilical de su madre patria. Al estudiar la historia de México, aprendían a exaltar a unos héroes que no eran los míos, a honrar unos hechos del pasado que no eran aquellos que les hubiera correspondido honrar. En aquel punto, aunque de forma débil todavía, se estableció la línea divisoria que había de alzarse más tarde entre los tres. Se dibujó en forma de unos nombres de difícil fonética; de unos hechos en los cuales los españoles aparecían como ambiciosos y crueles, y en los que los mexicanos eran los héroes, los libertadores. Y lo más triste es que la historia que debería formar el acervo patrio de mis hijos era auténtica, y en ella los españoles aparecían como unos seres brutales y llenos de codicia, porque así habían sido. Pero esta certidumbre no me libraba de un cierto sentimiento de culpabilidad. Me sentía entonces como aquel que consiente se instigue a sus hijos en contra de su propia madre. (*Ibid.*: 110-111).

Non poter condividere la medesima nostalgia e gli stessi ricordi è una fonte

⁵⁹ Nello studio *Psicoanálisis de la migración y del exilio* (1984), León e Rebeca Grinberg affermano: «Morir lejos..., “morir en tierra extraña”, es sentido como más muerte: como la imposibilidad de ese retorno fantaseado». E poi: «La situación de los exiliados en el nuevo país es compleja. No vienen “hacia” algo, sino huyendo o expulsados “de” algo, amargados, resentidos, frustrados. Para hacer frente a sus múltiples problemas pueden utilizar como defensa la negación del tiempo presente, que queda como “prensado” entre la vida anterior mitificada y convertida en “lo único valioso”, y la vida futura, representada por la ilusión de poder volver al país de origen: ilusión tanto más idealizada cuanto mayor sea la imposibilidad de realizarla. En los primeros tiempos de su exilio pueden sentirse como héroes, acogidos con admiración y simpatía, o como renegados, por sus sentimientos de culpa. Esto también pesa en contra de sus posibilidades de integración al nuevo medio, ya que dicha integración puede ser sentida como “traición”: a la causa, a los que murieron» (Grinberg, Grinberg 1984: 194 e 191).

di profonda tristezza per César, vederli crescere e diventare adulti gli fa provare la stessa malinconia che prova ogni padre per il tempo che scorre inesorabile, quando si accorge che stanno diventando degli estranei («Nos destrozaría el corazón conocer el abismo que nos separa de ellos» *Ibid.*: 136). È un sentimento universale e naturale: ma per l'uomo in esilio i figli rappresentano uno degli ultimi legami con la patria perduta; è cosciente del fatto che l'eredità che sta ponendo sulle loro spalle è ben pesante, ma non può fare a meno di rivivere, ad ogni distacco dei suoi figli, la sua personale separazione con tutto ciò che ha lasciato nella sua terra natia. «Los vamos perdiendo poco a poco, y un día nos damos cuenta de que los hemos perdido del todo» (*Ibidem*): un'altra perdita da affrontare ed accettare. Vivere questo conflitto significa anche cedere, in questi momenti, al più immenso dei dubbi: avrà davvero senso tornare in Spagna? Sarà davvero possibile un reale ritorno?

Se rien de mí cuando les hablo de volver algún día a España. Ya me hubiese gustado que el chico se enamorase de alguna muchacha española, una así como eran nuestras madres, como es mi pobre mujer. Pero las fiestas de los republicanos siempre les han aburrido, porque dicen que en todas se acaba hablando de política y recordando cosas del pasado. Manolín se atrevió a decirme un día que todos debemos convencernos ya de que España se acabó para nosotros, y que ya nuestra patria es México, [...]. ¿A final de cuentas no serán ellos, nuestros hijos, los que tienen la razón? (*Ibid.*: 148).

Rinunciare al ritorno significherebbe elaborare il lutto in maniera definitiva, scegliere la vita, ma voltando le spalle a coloro che sono morti; ostinarsi a conservare la propria memoria e la propria identità di spagnoli repubblicani significa invece rassegnarsi alla sofferenza per un tempo indefinito. L'unica scelta possibile, al di là di ogni dubbio, è sperare e soffrire insieme: «nuestra generación es en la cadena de la historia de España un eslabón perdido, pero ese eslabón reaparecerá algún día y podrá ser unido de nuevo a la cadena» (*Ibid.*: 230).

Sono rari gli accadimenti che irrompono nella vita interiore di César: fra questi, un giorno riceve notizia della morte, in un incidente stradale, di Carmela Pérez, la figlia di un amico anch'egli rifugiato, che viaggiava in

compagnia di un famoso politico messicano.⁶⁰ L'evento scuote César nel profondo, il funerale della giovane ragazza diventa così la concretizzazione di tutti i suoi lutti, l'occasione per piangere ognuna delle sue numerose perdite:

Me asociaba sinceramente a su dolor profundo y consideraba lo acaecido como una consecuencia de la emigración prolongada. Me parecía Carmela una víctima de la forzosa ausencia de la patria, y culpaba al desarraigo de la tierra natal de la vida irregular de la difunta. En España, Carmela hubiera sido una más de aquellas muchachas sencillas, cuya máxima aspiración era hallar un hombre a su gusto y fundar un hogar. Aquí, la facilidad para ganar dinero, el excesivo amor a las cosas materiales y un falso concepto de la independencia destruían en las jóvenes los principios que normaron la vida de sus padres y que parecían indestructibles hasta hace poco. [...]. Tal vez mi pasión española me hacía ser injusto. (*Ibid.*: 247).

Carnés mostra il suo intento di penetrare l'universo interiore del rifugiato esplorando anche sentimenti che non le appartengono, così come le considerazioni paternalistiche di César nei confronti di Carmela, la sua presunta vita dissoluta, il confronto con la semplice ragazza spagnola in cerca di marito che avrebbe potuto diventare restando nella sua terra. Carnés le mostra, ma non le legittima: «Tal vez mi pasión española me hacía ser injusto».

Nuovamente, poi, il lutto di César si concretizza nell'immagine di sua figlia Amparo che si sposa:

En medio de extraña algazara ellas vistieron a mi hija, le pusieron entre las manos un ramo de azahares, que no sé por qué asocié a las gardenias que colocaron entre las manos inertes de Carmela Pérez el día de su entierro. (*Ibid.*: 273).

Simbolicamente, César vive questo matrimonio come un funerale, una cerimonia che celebra l'ennesima perdita: non riesce a trovare né conforto né pace. Decide dunque di recarsi a Veracruz, quello che era stato per lungo tempo il punto d'approdo di tutti gli spagnoli rifugiatisi in Messico. Lì, César scopre una terribile verità sul matrimonio di sua figlia: suo marito ha una relazione clandestina con un'altra donna.

⁶⁰ Come abbiamo già accennato in precedenza, Luisa Carnés rimase vittima proprio di un incidente d'auto, nel 1964. La morte di Carmela Pérez, nel romanzo, viene così percepita dal lettore come un triste presagio.

Pensaba en lo fácil que es engañar a una mujer enamorada, y tan poco experimentada en lides de amor como mi Amparín. ¿Pero qué hubiera podido hacer? Acepté como buenas las promesas de Manolo, y partí para México, dejando a mi hija feliz y contenta de su nueva vida. Por nada del mundo hubiera yo insinuado ante ella nada que hubiese podido arrojar en su corazón puro la semilla de la duda hacia la felicidad de su marido. Pero en el fondo del mío, que pocas veces se equivocaba, sentía yo la certidumbre de que muy pronto mi Amparo se convertiría en una de tantas esposas burladas por un don Juan, aunque éste fuera su esposo legítimo. (*Ibid.*: 299).

Sono ben chiare, a nostro avviso, le intenzioni di Luisa Carnés nella chiusura di questo romanzo: non c'è lieto fine finché si è in esilio, e non a caso sceglie, come rappresentazione della menzogna, quella che maggiormente ricorre in tutte le sue opere: l'ipocrisia del matrimonio. Ciò significa anche che per una donna vivere in esilio vuol dire non avere scampo dalla menzogna che si aggiunge ad altra menzogna.

L'immagine conclusiva, che funge da risposta definitiva e solenne, è, di nuovo, la celebrazione del ritorno. Un ritorno diverso, più legato all'anima che al corpo: César incontra Joaquín, il fratello di Carmela Pérez, il quale gli racconta che lo scopo del suo soggiorno a Veracruz è creare un gruppo affiliato ad un'organizzazione giovanile antifranchista.⁶¹

Esta juventud se erguía, sintiendo la llamada de la tierra natal, acudía a ella como un niño acude a la voz maternal. Esta llamada era la que yo sentía en mí, la que sentí desde que traspuse la frontera de España en el año 1939. Tal vez estuvo soterrada en algunos momentos; acaso el amor filial la amenazó una vez con dudosa amenaza. Pero había triunfado. Mi mundo de ayer era el mismo que el de hoy: permanecía enhiesto en medio de mil vendavales. Mi generación no había luchado en vano. El eslabón extraviado en la vorágine del destierro se reintegraba a su lugar. Recuerdo que tomé con mis manos las de aquellos jóvenes, ajenos y próximos a mi corazón, y las apreté durante largo rato entre las mías, sin articular una sola palabra, incapaz de dominar la emoción tan viva que me embargaba en aquel instante. Luego, me levanté, y como no podía despedirme de ellos, me alejé, mientras una lágrima gruesa y caliente resbalaba sobre mis labios. (*Ibid.*: 302).

⁶¹ In una nota esplicativa Antonio Plaza ci informa che il riferimento è probabilmente al «Movimiento de Solidaridad de 1959, –también conocido como Movimiento Español 59–, el más importante de los procesos de organización desplegado por la juventud española en el exilio mexicano. Su nombre deriva de las protestas realizadas, ese mismo año, por los universitarios del interior ante la visita a Madrid del presidente norteamericano Eisenhower. [...]. Su objetivo era coordinar los esfuerzos de los jóvenes exiliados españoles en México con los de la oposición estudiantil en España» (*Ibid.*: 300).

Luisa Carnés, che come abbiamo già accennato non potè far ritorno in Spagna quando presentò la richiesta, nel 1959, lasciò questa speranza in eredità a suo figlio Ramón Puyol, che diversi anni più tardi tornò a vivere in Spagna insieme a sua moglie, María Elena Rodríguez Mata.

Nell'edizione de *El eslabón perdido* del 2002, Antonio Plaza, il curatore, ha deciso di porre in appendice uno scritto della nostra autrice, *Salmos del adolescente desterrado*, risalente al 1946, dedicato a suo figlio:

HIJO, cumples quince años lejos de tu tierra. Cumples quince años en tierras que te ofrecen su temporal regazo, pero que no son tuyas. Cumples quince años en tierras de cactáceas y de hombres de bronce apagado, de campos sedientos de vidas y generoso de piedras fabulosas. Procedes de tierras de trigales y olivares, donde el aire huele y las frutas tienen sabor, donde antiguas historias están escritas con dorado aceite; donde los ríos acarician tiernos la cintura de la tierra, y son poetas en sus orillas, morada de sauces. Procedes de tierras ataviadas con diversidad de colores, donde el hombre es íntegro, como el vino y el trigo; donde la cadena del tirano no hallará el tobillo sumiso.

HIJO: dejaste España cuando apenas tu planta aprendía a posarse en ella; cuando tu mirada se asombraba de paisaje diversos, y tu oído no discernía los ecos de la tempestad y el tronar de la muerte en el aire. Cuando tu piecito, hijo mío, apenas pesaba en la gleba húmeda, al huir de la muerte de los amaneceres, dejaste España. [...]. Quiero recordarte que las aguas de España son infinitamente dulces para mi paladar sediento, y que no hay caminos más claros que los abiertos en la tierra donde se ha nacido... (*Ibid.*: 305-307).

4.4 La narrazione delle patrie. I racconti brevi (1940-1963)

Durante gli anni dell'esilio, dall'arrivo in Messico fino alla sua prematura morte, Luisa Carnés scrisse trentaquattro racconti: molti di questi furono pubblicati in varie riviste, altri restarono inediti per lunghi decenni. Oggi, li troviamo tutti riuniti nel secondo volume della raccolta curata da Antonio Plaza, e pubblicata nel 2018 dalla casa editrice Renacimiento, *Donde brotó el laurel*. Tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, la stessa autrice li raccolse, pensando ad una loro futura pubblicazione, con il titolo *Cuentos españoles y mexicanos*. Il dato proviene dalle pagine che precedono il romanzo *Juan Caballero*, pubblicato nel 1956, in cui i *Cuentos españoles y mexicanos* vengono citati tra le opere di prossima pubblicazione (Carnés 1956: 2).

Come abbiamo potuto notare nei paragrafi precedenti, tralasciando la produzione di carattere giornalistico, gran parte delle opere di narrativa carnesiana dell'esilio è stata pubblicata postuma. La ragione era spesso anche economica:

la falta de financiación empujó tanto a Luisa Carnés como a otros escritores de relevancia a sacar adelante una parte reducida de su obra literaria, de forma que el resto quedó inédito. (Plaza Plaza 2018b: 7).

Nel 2017, la casa editrice Hoja de Lata ha pubblicato, dopo aver curato una nuova edizione di *Tea rooms. Mujeres obreras* nel 2016, una selezione di tredici racconti scritti da Carnés nel periodo messicano, *Trece cuentos*, con l'intento di raggiungere il grande pubblico dei lettori di lingua spagnola. La giornalista Inés Martín Rodrigo, ad esempio, scrisse un articolo per *ABC* intitolato “Luisa Carnés, la escritora que no salía en la fotografía de la Generación del 27”, che a partire dalla pubblicazione di *Trece cuentos*, ripercorre la vita e l'attività letteraria della nostra autrice. (Martín Rodrigo 2017: s.p.)

Una breve nota introduttiva alla suddetta raccolta, firmata dagli editori, racconta che quando Luisa Carnés passò la frontiera, nel 1939, portò con sé

una valigia con alcuni racconti scritti a macchina: la valigia e il suo contenuto furono poi ritrovati dalla sua famiglia quarant'anni dopo. Non vengono spiegate le scelte editoriali dietro a ognuno dei tredici racconti – quattro dei quali inediti fino a quel momento –, selezionati tra quelli scritti tra il 1931 e il 1963; vengono bensì individuate quattro macrotematiche: «los escritos de la República, los de la guerra y la posguerra, los de temática mexicana y los de temática internacional» (Carnés 2017: 12).

In un certo senso, questa raccolta del 2017 ha aperto la strada all'edizione completa dei racconti del 2018. È composta da due volumi, il primo, *Rojo y gris*, che raccoglie la narrativa breve carnesiana del periodo precedente all'esilio e che abbiamo già citato, ed un secondo, intitolato *Donde brotó el laurel*, che include tutti i racconti scritti in Messico, e che sarà l'oggetto di studio di questo paragrafo. Anche in questo caso, un articolo de *El País*, scritto da Carmen Morán Breña, preannuncia l'uscita di questi due volumi e presenta Luisa Carnés come «la gran narradora del 27 que cayó en el olvido en el exilio» (Morán Breña 2018: s.p.).

Conformemente alla divisione utilizzata nel volume dei racconti dell'esilio, *Donde brotó el laurel*, ci occuperemo separatamente dei racconti a tema spagnolo e di quelli a tema messicano, essendo principalmente queste le due grandi tematiche della narrativa breve carnesiana.

4.4.1 I racconti a tema spagnolo (1940-1963)

La stessa Luisa Carnés, quando intorno al 1960 divise per tema la sua narrativa breve, scelse per i racconti a tema spagnolo il titolo *Donde brotó el laurel*, un racconto pubblicato nel 1955 dalla *Revista Mexicana de Cultura*, il supplemento letterario de *El Nacional*.

«Son seis hombres: un capitán, cuatro soldados y un cabo» (Carnés 2018b: 15), i protagonisti del racconto “Donde brotó el laurel”:

Son seis hombres, seis corazones abiertos, fraternales; seis españoles aplastados en una colina de la patria. Seis corazones a los que a veces el recuerdo entenece. Es el rasgueo de una guitarra, las notas de un manubrio en la noche verbenera, un nombre de mujer, una palabra, el eco de un suspiro... Pero nada debe contar ahora. Hay que ganar la guerra. [...]Una vez el temblor fue tan violento que la mesa vino a tierra con la lámpara, extinguiéndose el amarillento temblor de la luz sobre los seis hombres. Después se desplomaron revueltos hombres y catres, precisamente cuando en la mente del capitán manco se repetía la consigna que a sí mismo se diera: «No revelar el puesto al enemigo». Aquella noche, por primera vez en dos meses, X-5 no contestó al teléfono. Y en lo que fuera un día un heroico, un glorioso puesto de observación del Estado Mayor del Ejército Popular de España, ha brotado un laurel, un verde laurel de seis brazos. (*Ibid.*: 21-25).

Rappresentano, questi sei giovani uomini che a malapena si conoscono, ma che muoiono uno accanto all'altro, lontani dalle proprie case e dalle proprie famiglie, il simbolo del coraggio e dell'immenso sacrificio del popolo spagnolo. I personaggi che popolano questi racconti ambientati in Spagna sono l'anima che tenta di resistere e di sopravvivere in un paese ferito nel profondo in primo luogo dalla guerra, e poi dalla repressione, dalla miseria, dalla paura; dove non esistono più né libertà né i cicli naturali della vita ed ogni cosa è mutata. Il cielo e la terra, che fanno da sfondo a questi racconti, sono scossi dalle esplosioni dei bombardamenti, i bambini non conoscono più infanzia né innocenza, il lutto vestito dalle donne trascende il tempo e lo spazio, fino a caricare sulle loro spalle tutta la sofferenza del mondo.

Uno dei racconti più toccanti è senza dubbio “La mujer de la maleta”:⁶² tre donne stanno passando insieme la frontiera, fuggendo verso la Francia.

⁶² Inizialmente intitolato “El niño asesinado”, venne pubblicato con il titolo scelto successivamente dalla rivista *Reconquista de España*, 2, 1945, p. 5 (Carnés 2018b: 26)

Torna, lungo il cammino, l'immagine dei falò che ricorreva in *De Barcelona a la Bretaña francesa*. Proprio come i miliziani del primo racconto, si ritrovano a porre la propria vita l'una nelle mani dell'altra conoscendosi appena: in mezzo all'orrore, la fratellanza e la solidarietà sono le uniche armi che restano. Come in un racconto della tradizione popolare: «Una de las mujeres llevaba una maleta; otra sujetaba entre las manos un saco pendiente a su espalda; la tercera arrastraba una cesta de mimbre, oscurecida por el tiempo» (*Ibid.*: 27). Quest'immagine delle tre donne, curva ognuna sotto il suo peso, è una rappresentazione del lutto che abbiamo accennato poc'anzi: così pesanti sono i loro fardelli che la natura, intorno a loro, sembra quasi essere lì per sostenerle, per accompagnarle, per accogliere le loro perdite:

Las dos mujeres, pequeños puntos en un inmenso paisaje de duelo, sentíanse absorber por aquellos ojos inmóviles de su compañera, por cuyas enormes cuencas parecía haber huido la vida. [...].
La que brindaba el refrigerio sacó del seno aplastado una cartera de piel, y de esta, el retrato de un mozo que vestía traje de soldado.
–Es mi hijo –suspiró–. Me lo mataron en Somosierra.
La del saco, sin dejar de comer, dijo:
–A mi padre lo fusilaron los fachas en Burgos. Era maquinista, y le cogió el movimiento en servicio.
Y ambas miraron a la mujer extraña, esperando que hablara. Pero aquellos labios como cubiertos de sales amargas permanecieron apretados uno contra el otro. (*Ibid.*: 28-29).

La terza donna, in silenzio, è quella che meno sembra patire il peso della sua valigia, ed il lettore non può immaginare cosa si cela al suo interno. La sua via crucis termina in terra francese, l'unica che può accogliere un dolore che solo il silenzio poteva esprimere:

A su lado, la mujer de la maleta, más endurecida y seca, totalmente madera ya, penetró en el Pirineo francés y fue a sentarse lejos, sola, ausente de quejas y denuestos. Enseguida, abrió su maleta. Sus compañeras de huida se inclinaron sobre aquella cosa, medio velada por la oscuridad: era un niño muerto. Tenía los ojos abiertos, y la ropita blanca enrojecida por la sangre. La mujer impassible había cruzado los brazos y se mecía a sí misma. Sus ojos, clavados en el niño muerto, en el centro ya del camino que buscara en el fuego y en la carretera oscura, habían derretido su hielo. A su alrededor sobrevino un silencio denso. De todas partes fueron afluyendo borrosas figuras de fugitivos. A las cuatro esquinas de la maleta le brotaron cuatro hogueras. Y ningún niño asesinado por el fascismo fue llorado por más llanto... (*Ibid.*: 31).

Il lutto vestito da Amparo, in “El mandato”,⁶³ non è solo per la perdita del suo compagno, assassinato dai franchisti, e per suo figlio, morto nell'orfanotrofio in cui è stato portato, per toglierlo alla custodia di sua madre. Non è neanche per sé stessa, malata di tubercolosi: è per il diritto alla maternità che le è stato rubato. Madre e figlio non sono stati soltanto allontanati fisicamente, ma sono stati privati dell'eredità che il padre ha lasciato loro, del ricordo della sua morte, e dunque della loro identità. Amparo si reca in visita all'orfanotrofio:

Cuando le pregunté si se acordaba de mí, me dijo que todas las noches rezaba por que yo, su madre, “volviera a ser buena. [...] Luchaba en vano por que la imagen de su padre, tan viva y caliente en mi pecho, no se borrara por completo del suyo. La imagen de Carlos, caído por la libertad de España, asesinado por los mismos que ahora me robaban lentamente a mi hijo. [...].

En un arrebato, abracé a mi hijo y le dije: “¡Te llevaré conmigo! ¡No te dejaré más aquí! ¡No dejaré que te separen de mí, que te destruyan los que mataron a tu padre!”. Y entonces sucedió lo más insólito: mi niño me miró con dureza, como un juez que estuviera pidiendo mi condena, y me dijo: “Lo mataron por traidor al Caudillo. Me alegro de que lo mataran.” (*Ibid.*: 95-98).

A quel bambino cui è stato tolto tutto non resta nulla per cui vivere, a sua madre non resta neanche il diritto di amarlo:

La noticia de su muerte me llegó a la enfermería de la cárcel. Me alegré de su muerte. ¿No lo crees? Es verdad. Solo por la muerte mi hijo me era restituido. Contra la muerte no habían podido nada. (*Ibid.*: 98).

Anche in “Sin brújula”⁶⁴ Carnés affronta il tema della morte come unica e paradossale via di liberazione, ed esplora i limiti della solidarietà, valore strenuamente difeso per tutta la sua vita, mostrando come la guerra può privare l'uomo di tutto ciò che lo rende tale.

In una nave che sta partendo da Santander, un gruppo di donne attende con ansia di attraccare in un porto francese: il mare che le divide da quella destinazione è simbolo di vita e speranza. Tra quelle donne e i loro bambini, ce n'è uno, Benitín, che il padre ha fatto imbarcare da solo:

⁶³ *España y la Paz*, 14, 15 giugno, p. 8.

⁶⁴ Suplemento dominical de *El Nacional-Revista Mexicana de Cultura*- (México D.F.), 458, 8 gennaio 1956, pp. 8-9.

Tendría ocho años, y era el único que no se había sumado al coro de llantos. Fue el único también que se fijó en el anciano que conducía la embarcación. Cuando el barco fue mar adentro, se acercó a él, abriéndose paso entre los cuerpos desconocidos que se apiñaban en el breve espacio. Estaba solo. (*Ibid.*: 102).

Dopo la prima nottata, la mattina seguente le ospiti della nave si accorgono trovarsi nello stesso luogo della partenza, lungo la costa di Santander: con la bussola rotta, il vecchio marinaio non può né arrivare in Francia e né tornare indietro. Durante l'attesa, mentre le donne si interrogano sulla durata del viaggio, sul destino che le aspetta, e scoprono di aver condiviso, in Spagna, lo stesso quartiere o le stesse abitudini, il marinaio raccomanda loro di prendersi cura di Benitín, malato di difterite. In questa circostanza scopriamo quanto hanno davvero perso fuggendo dalla loro terra natia, e qui l'intenzione di Carnés è quella di esplorare i limiti dell'amore materno e della solidarietà tra gli esseri umani:

Estaba rodeado de madres, de tiernas madres que estrechaban a sus hijos prodigándoles dulces palabras. Blandas manos maternas se veían próximas, acariciando, pelando una fruta, dividiendo un pedazo de pan. Pero Benitín estaba solo entre tantas madres. El ronquido que salía de su boca abierta, el fuego que brotaba de su cuerpecito, aterrorizaba a aquellas madres. El espacio entre ellas y el enfermo se había ensanchado. Todas trataban de sustraer a sus hijos del peligro que representaba el pequeño Benito. [...]. Y el temor espantaba a las madres, las hacía más tiernas para sus pequeños hijos, las endurecía para todo cuanto no fuese los pequeños seres nacidos de ellas mismas, y especialmente, para aquel niño desconocido, que amenazaba a los suyos con la muerte que llevaba dentro. (*Ibid.*: 112).

L'autrice vuole mostrare, in questo racconto, che senza conservare la propria umanità e la solidarietà non c'è futuro possibile; difatti, nella conclusione, una delle donne, senza figli al seguito, si avvicina al piccolo ammalato per offrirgli conforto («la mujer sin hijos para el niño sin madre» *Ibid.*: 115), proprio nel momento in cui il cuore di Benitín cessa di battere. Quel gesto di compassione, una scintilla di umanità che rinnova la speranza, preannuncia dunque la fine del viaggio: «Poco después apareció en el horizonte la costa francesa» (*Ibid.*: 116).

In “El pilluelo”,⁶⁵ la storia di José, un bambino a cui la guerra ha strappato il diritto all'infanzia, la speranza è rappresentata dalla guerriglia clandestina. Morto il padre, «La madre se vistió de negro, y lavó ropa ajena, mucha ropa» (*Ibid.*: 73) –un tratto chiaramente autobiografico–. José perde poi sua sorella Elvira, morta per una malattia, e suo fratello Daniel, che si uccide buttandosi sulle rotaie della ferrovia. Rimasto solo, si unisce «a las bandas de muchachos perdidos, huérfanos, hijos de penados políticos, sin familia, vagabundos» (*Ibid.*: 77), fino a quando, un giorno, due guerriglieri lo trovano quasi senza vita nelle strade vicino Madrid e lo portano con loro.

I racconti di cui abbiamo parlato fin'ora nascono tutti dalla sete di scrutare i confini tra la vita e la morte, quando sono annebbiati dall'orrore della guerra, dal lutto e dall'oppressione. Accanto ad essi, troviamo un'altra serie di racconti che, sempre partendo dagli stessi temi, narrano la realtà del carcere e della resistenza attiva. “En Casa”,⁶⁶ ad esempio, svela molto su quello che è stato lo spirito di Carnés riversato in questi scritti. Ritroviamo, in apertura, l'immagine dell'inseguimento che era stato oggetto de “La ciudad dormida”, uno dei racconti di *Peregrinos de Calvario* (1928): una donna, appena uscita dal carcere dopo nove anni di reclusione, mentre cammina per le vie di Madrid, si accorge che qualcuno la sta seguendo insistentemente. Durante il suo girovagare, la protagonista ricorda i bombardamenti dei giorni della guerra, i suoi cari caduti nel fronte o sotto le bombe: «mi madre, viuda, con tres hijos, lavando siempre y planchando para casa ajena, inclinada sobre una tina de madera» (*Ibid.*: 48) –ancora il ricordo autobiografico della madre–. Tornano, dunque, la ritualizzazione del lutto attraverso il verbo *doler* che avevamo visto ricorrere in *El eslabón perdido* (1957-1962), la celebrazione dell'identità collettiva repubblicana, il vincolo mistico tra sangue versato e amore per la patria:

Me dolía el dolor de los heridos que llegaban en los camiones a los hospitales y el de las madres que perdían a su hijos en los frentes. Me sentí identificada con los soldados que desfilaban; con las mujeres que hacían colas, al amanecer, ante las tiendas; con las que daban su sangre para las transfusiones en los hospitales; con las que cosían uniformes para el ejército en los viejos clubes, solo accesibles antes a los señoritos; con las que, de una manera o de otra, habíanse entregado en cuerpo y alma a

⁶⁵ *Mujeres Españolas* (México D.F.), 5, gennaio 1952, pp. 14-15.

⁶⁶ *Nuestro Tiempo* (México D.F.), 4-5, 1 settembre 1950, pp. 60-70

aquel heroico despertar del pueblo. Me sentía unida a todo y a todos. Por primera vez, la patria se me aparecía como una cosa concreta y hermosa: como una madre, una verdadera madre a la que todos sus hijos leales teníamos que defender. [...]. Fui una de aquellas mujeres que pasaban sus noches a la cabecera de los heridos. (*Ibid.*: 49-50).

Nove anni di carcere per essere stata infermiera e donatrice di sangue durante la guerra, ma la condanna non è finita: il certificato che attesta il suo passato, che sigilla la sua identità, è un grave fardello da portare nella Spagna franchista:

Extraño documento, entregado a la salida del penal a los presos políticos, que condenaba a los hombres al hambre o al delito común, y a las mujeres a la prostitución y a la muerte. [...]. Era cuanto podría dar fe de mi existencia. (*Ibid.*: 46).

Attraverso la protagonista, Carnés ripercorre tutti i luoghi della sua Madrid, «los lugares donde aún flotaba una sobra de felicidad» (*Ibid.*: 57): Vallecas, Calle del Pacífico, Calle de León, Atocha, Plaza de Antón Martín, Paseo del Prado, Calle Lope de Vega. La protagonista torna nella sua vecchia casa nella Calle de Moratín, ora abitata da estranei, e non riesce a ritrovare e riconoscere più nulla che abbia ancora l'impronta della sua vita di prima. E ancora, sempre attraverso la protagonista, Carnés immagina quello che sarebbe potuto essere il suo destino se l'esilio non avesse cambiato la rotta della sua vita. Immaginare cosa sarebbe successo, attraverso la finzione e lo sdoppiamento, conduce Carnés, attraverso questo “ritorno” letterario, a riflettere su quello reale. Per la protagonista del racconto, uscire dopo lunghi anni dalla prigione e ritrovarsi in una Spagna soggiogata è una sorta di ritorno; in questo senso, la prigione è una metafora dell'esilio: il condannato, al pari dell'esiliato che torna nella sua terra, prova lo stesso senso di estraneità, lo stesso disorientamento, la stessa solitudine. Sono poi così diversi coloro che sono rimasti e coloro che sono lontani? La solitudine è davvero così reale, o è solo un dolore momentaneo, necessario per scoprire quanto di buono è rimasto? A questi quesiti Carnés tenta di rispondere sondando, ancora ed ancora, i limiti della solidarietà, dell'umanità e della fratellanza. La protagonista, che prima della guerra lavorava come sarta, si

reca a casa della sua vecchia maestra, nella Calle Lope de Vega (dov'era la prima casa abitata dalla nostra autrice). “Le ocultaría la existencia del certificado, que todo lo arruinaba», pensa, «Le diría que había estado fuera de Madrid, que me había casado y enviudado, que necesitaba trabajar.» (*Ibid.*: 58). È la stessa Rosa, la vecchia maestra, ad aprirle la porta, vestita a lutto. Non può, non vuole aiutarla:

En medio de mi angustia, advertí que trataba de luchar contra la repugnancia que yo le inspiraba, una repugnancia en la que se adivinaba una leve llamita de compasión. [...]: «No podría; ahora, no podría... Debes comprender. Todo ha cambiado. Tú lo sabes mejor que yo... Pero no, mejor que yo, no (y señaló el lazo negro de la niña). ¿Verdad que comprendes?... Me duele que esto haya sucedido. Ojalá que me hubiera muerto antes de tener que hablarte así. Debes comprender. No tiene ahora más que a su madre... Esto puede costarnos caro... Ya te digo que prefería haberme muerto...». (*Ibid.*: 60-61).

Forse, guerra e violenza hanno privato Rosa di coraggio e altruismo, o forse il suo rifiuto non è altro che il naturale ed universale attaccamento alla vita, l'istinto di sopravvivenza insito in ognuno. La protagonista –senza nome, per rappresentare le migliaia di donne che in un modo o nell'altro condividono il suo destino– si ritrova ora ancor più sola:

Sentíame culpable de algo que no había cometido. [...]. Me había convertido en una mujer extraña, condenada a dar vueltas en una ciudad más extraña aún. Peor: estaba desterrada en la propia tierra. [...]. Necesitaba más que nunca de las voces fraternas que habían quedado entre los muros de la prisión, de su apoyo, de aquella esperanza que a todas nos unía frente al dolor y la amenaza. (*Ibid.*: 61-62).

Come l'esiliato che tornando in Spagna inizia a provare nostalgia del Messico, la protagonista del racconto, uscita dalla prigione, vivendo il suo personale ritorno, ricorda con trasporto quello che c'era di importante e potente lì dentro. Ritornare è riscoprire, e questa scoperta preannuncia quella dell'identità del suo inseguitore: un uomo che ha con sé lo stesso certificato della protagonista: anche lui è stato in prigione. La conduce in una tipografia, un luogo sicuro dove è solito ospitare persone nella sua stessa situazione. Ora, Carnés affida a quest'uomo sconosciuto il compito di dire la verità:

–Este es el principio de tu nuevo camino. No siempre es fácil. No hay que encariñarse demasiado con los lugares por donde se pasa. Hay que pensar que, estés donde estés, estás en tu casa. Tal vez dentro de poco tengas que dejar esta cama a otra compañera venida de otra cárcel. Esta es una de nuestras tareas. Al principio, muchas mujeres se perdían. Ahora son menos cada vez las que se pierden. Cuando salen a la calle, nosotros estamos allí. Ya no es un mundo desconocido lo que encuentran, sino el mundo del que fueron arrancadas: el de la lucha por la República. [...].

–Conque esta sigue siendo mi España... Este, mi Madrid de antes... ¿Igual que hace nueve años?... ¿No se ha perdido todo?

–No se ha perdido nada– dijo él–. No se ha perdido la sangre derramada, y ganaremos definitivamente, ya verás... Estamos venciendo en todas partes de la Tierra... Ten confianza. (*Ibid.*: 69-70).

Il carcere, in questo racconto, rappresenta paradossalmente un luogo dove tutto ciò che aveva ancora una bellezza ed un significato aveva potuto sopravvivere, dove era possibile conservare la propria identità. In “La Chivata”⁶⁷ Carnés mostra, lontana da ogni retorica, quanto l'odio, sentimento connaturato ad ogni essere umano, sia complesso da decifrare. È un racconto ambientato in una prigione femminile, dove le recluse sono convinte che fra di loro si nasconda una spia: «¿quién dio el soplo el día de la clase política?, ¿y la noche de la lectura del periódico? ¿Cómo se supo quién escondía la bandera republicana el año pasado?» (*Ibid.*: 83). La necessità di capire chi le ha tradite si fa sempre più pressante, e, un giorno, la presunta colpevole viene individuata, e presto raggiunta dalla vendetta:

Golpeaban por ellas y por las demás reclusas del penal. Golpeaban por sus hombres presos o muertos, por sus propias penas y por las ajenas. Golpeaban por los cautivos víctimas de las delaciones, por los eternos días de la cárcel, por las noches sin sueño, por los años sin pan y sin leche, por la juventud sin amor, por la niñez de los niños que no conocían de España más que unas celdas estrechas y unos altos muros grises... [...]. Cuando aquel flaco cuerpo de la Liviana, aquella fea rata delatora, dejó de ofrecer resistencia debajo de la manta, sintieron miedo, un miedo colectivo, que es más profundo y trágico que el miedo de un solo ser, que es un miedo que no cabe en el mundo. Pensaron: «La hemos matado». No, ellas no querían matar. No querían devolver muerte por muerte. Querían castigar. Demostrar a las celadoras que la chivata no había podido interrumpir en la cárcel el trabajo de las políticas, cortar su apasionada esperanza, su confianza en el mañana de España, y la propia confianza, la amorosa confianza de unas en otras, la mutua ayuda, la solidaridad, la comprensión. Todo eso tan bello, tan alentador, que las ayudaba a sobrellevar la larga espera redentora, el mañana español que sería esplendoroso, como lo era ya para otros pueblos de la tierra...

⁶⁷ *Mujeres Españolas* (México D.F.), 23, aprile-maggio 1955, pp. 6-7 e 11.

Carnés, come fa spesso, anche in questo caso mantiene un certo distacco dai suoi personaggi, tenendosi lontana dagli eventi, che osserva e racconta senza giudizi, con la pura intenzione di raccontare l'essere umano in tutte le sue luci ed ombre. Non sappiamo se la Liviana, la reclusa accusata di essere una spia, lo fosse davvero; ma sappiamo che quando le altre detenute iniziano ad isolarla, ne soffre («Pero empezó a sentirse sola. A la hora del paseo en el patio comenzó a sentirse sola.» *Ibid.*: 88). Non importa se sia davvero colpevole o no, è stata condannata alla solitudine. Ed è questo ciò che è importante raccontare per la nostra autrice: vuole mostrare che, al pari dell'uomo, anche la donna è capace di odio, di violenza, di prepotenza; anche quando si tratta di una vendetta dettata dal dolore e dalla rabbia, compiuta proprio nel giorno dell'anniversario della proclamazione della Seconda Repubblica, il 14 aprile. Il finale del racconto non è narrato né con spirito di encomio, né con deplorazione, ma solo con un'immensa tristezza:

Mientras la Liviana era atendida en la enfermería de los golpes sufridos aquella noche del 14 de abril, en las celdas del piso bajo cien voces gritaban una canción de la guerra española, [...]: *El ejército del Ebro,/ una noche el río pasó,/ y a las tropas invasoras,/ buena paliza les dio.* (*Ibid.*: 91).

L'ultimo racconto a tema spagnolo di cui ci occuperemo è “Prisión de madres”, «escrito y/o revisado en marzo de 1963» (*Ibid.*: 145), rimasto inedito per lunghi anni prima di essere incluso nella raccolta del 2018. Si tratta, probabilmente, di uno degli ultimi scritti di Carnés, e ciò sembrerebbe confermato anche dalla raffinata maestria con cui torna a trattare alcuni fra i temi a lei più cari. Mai ridondante, la nostra autrice riesce in uno dei compiti più ardui: condensare la drammaticità in poche parole ed in poche immagini, in un delicato equilibrio tra buio e luce. La protagonista di quest'ultimo racconto, Marta, è incinta e si trova rinchiusa in carcere, dove i soprusi subiti e la necessità di resistere –per il bambino che porta in grembo– sono una condanna insopportabile:

Porque toda ella se había convertido en oídos cuya función no era otra que escuchar el leve latido de su vientre, que parecía haberse extinguido.

«Esas bestias han matado a mi hijo», pensaba. [...]. Por las noches, acurrucada en la esterilla, envuelta en la manta de algodón gris que olía a aceite de ricino, trataba de comunicarse con el ser que había concebido. Estaba allí. Pero ¿estaba muerto o vivo? Después de los interrogatorios, sentía a su hijo en forma más viva, como si el feto resintiera los golpes protesta de aquella barbarie que había destrozado a su madre el tímpano de un oído, reduciendo para siempre su facultad auditiva. Pero después dejó de dar señales de vida, pese a que Marta se oprimía el vientre y adoptaba las más raras posturas con el fin de provocar la reacción de la pequeña vida que llevaba en su seno. Finalmente, sintió de nuevo a su hijo y suspiró feliz en medio de su desgracia. ¡Tendría a su criatura! Al padre le habían fusilado, pero el niño nacería aunque fuera en una cárcel y sería algún día digno de tal padre, digno de su madre y de la época en que le había tocado nacer. (*Ibid.*: 146-147).

Nonostante le sue speranze, Marta, dopo aver partorito, viene trasferita in una prigione per madri, dove in realtà vivono separate dai loro figli e viene concesso loro soltanto il tempo dell'allattamento, o possono vederli da lontano per qualche minuto durante l'ora d'aria.

Contaba la Flaca que [...] era un niño muy triste que estaba obsesionado por la idea del infierno. «Le han dicho que su madre es una asesina, que cuando se muera irá a los infiernos, y que él tiene que salvarme con sus oraciones. Y creo que me mira con horror». A la hora en que las reclusas salían al patio, las hacían coincidir con sus hijos, aunque solo los veían de lejos. Las mujeres veían caerse a los pequeños una y otra vez, o revolcarse en sus propios excrementos sin que ninguna celadora acudiera en su auxilio, y se retorcián las manos con angustia porque les estaba prohibido por el reglamento del penal levantar en brazos a sus niños o limpiarles la suciedad. [...]... Y la Flaca les decía por lo bajo a las otras presas: «¿Y a esto lo llaman tener hijos? ¿De quién son nuestros hijos? ¿No era preferible matarlos al nacer?» (*Ibid.*: 148).

Non è più soltanto la negazione di un diritto naturale, ma la sua totale deformazione: la prigione trasforma l'esperienza di maternità di queste donne in una crudele mostruosità. Rinnova la condanna delle donne usando i loro figli come strumento: è l'apice dell'atrocità che la repressione franchista infligge sul corpo di queste donne. Ogni notte, chiusa nella sua cella, Marta sente suo figlio piangere per ore ed ore. Un giorno, schivando tutte le misure di controllo delle prigioniere, riesce a portare suo figlio nella sua cella. A condanna si aggiunge condanna: «Enterrada en vida. Limitaron su sustento y le impidieron recibir los alimentos que de vez en cuando le llevaba su cuñada, la viuda vestida de negro» (*Ibid.*: 156), «incomunicada por el delito de ser madre» (*Ibid.*: 159).

La scelta finale di Marta, di dare in adozione suo figlio, è l'unica possibile. «Si no moría pronto, ¿qué hombre entregarían al mundo aquellas cuatro paredes de la cárcel?»» (*Ibid.*: 160), si chiede. Probabilmente, verrà cresciuto da uomini che gli insegneranno ad odiare i suoi genitori, ma è l'unico gesto di coraggio e di affermazione della vita che è consentito a Marta, e che neanche le sue compagne possono comprendere:

Al autorizar la adopción de su hijo, dejó de ser conceptuada como madre y se la trasladó a otro penal. Al conocer el motivo de su traslado, gruñó la Flaca:

—¡Luego dicen!... ¡Tanto que alborotaba por su hijo! ¡A bocaos defiando yo al pedazo de mis entrañas si me lo quieren arrebatarse!... (*Ibid.*: 161).

4.4.2 I racconti a tema messicano (1945-1963)

La muralla, il titolo che raccoglie i racconti a tema messicano, è a sua volta un racconto pubblicato nel 1950, con il sottotitolo “Pequeña crónica de amor y muerte”.⁶⁸

Amore e morte, nei racconti ambientati in Spagna, erano amore negato e lutto. Nei racconti ambientati in Messico, e anche in quelli a tema internazionale –un'esigua minoranza–, Carnés continua a scegliere, molto spesso, protagoniste femminili. Amore negato, morte e lutto vivificano i racconti a tema messicano, con nuove connotazioni. “*La muralla (Pequeña crónica de amor y muerte)*” è, fra tutti questi, il racconto più lungo, e Chenchá, la sua protagonista, è senza dubbio uno dei personaggi più interessanti. Le donne che popolano i racconti carnesiani soffrono e condividono la sofferenza, la rifiutano o la accettano con coraggio, ma la provocano anche, come fanno le detenute in “*La chivata*”, le madri egoiste in “*Sin brújula*”, e come farà l'india Chenchá. Sono tutte donne che, in un modo o nell'altro, sono in contatto con il proprio sé, con la propria identità e, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, lo sono spesso attraverso l'esperienza della maternità, che si configura come fonte di dolore e consapevolezza, in pari misura. Chenchá, invece, è padrona di qualcosa in più. È la prima moglie del padrone di una *hacienda*, Santos Fernández, e nonostante il contesto di subalternità –dovuto al costume poligamo di quegli indigeni–, il desiderio che prova per lui la pone in un piano diverso, rendendola padrona del suo corpo:

Le seducía a Chenchá la estampa de aquel indio clavando el arado en su milpa recién nacida, que abría mil bocas cada día, sumisa y generosa. Le atraían su voluntad, su paso firme, su fuerte mentón, que cerraba la medalla noble del rostro, y hasta su arisca soledad. [...].
Sentíase atraída por el varón, como absorbida por cada uno de los poros que en aquel hombre respiraban vida. La envolvía plenamente su aliento y le quemaba el sudor de Santos Fernández al rozarla... [...].
No era encogida y pasiva como la mayoría de las indias. Ellas se dejaban poseer mansamente; recibían al hombre con torpes caricias, con vagas sonrisas, luego entregaban sus hijos también con desgarramientos

⁶⁸ Suplemento literario de *El Nacional –Revista Mexicana de Cultura–* (México D.F.), 162, 30 aprile 1950, pp. 8-9 e 163, 7 maggio 1950, pp. 8-9.

distintos de las demás mujeres. Todo en ellas era más cálido e íntimo, más silencioso y concentrado. Chenchá era distinta. Era un caudal de vida y de calor, de ansias infinitas al darse al hombre amado. (*Ibid.*: 177-180).

Tuttavia, la riappropriazione del proprio corpo e della propria sessualità non è sufficiente a rendere Chenchá libera dalle pastoie di una società patriarcale. Da un lato, ciò le conferisce un potere dai tratti magici, sulle infermità e dunque sui corpi altrui:

Era fuerte y hermosa, y sabía curar dolencias graves contra las que eran impotentes los curanderos del pueblo. Chenchá tenía un poder tremendo en los ojos, y las otras hembras de Santos le obedecían siempre. El trato entre las mujeres era el de sirvientas y señora, y ellas lo aceptaban todo resignadas, convencidas de que ninguna podía oponerse a aquella mujer de razón, que, a pesar de hablar el mismo idioma y padecer los lunares del pinto como ellas, seguía siendo extraña a sus ojos. Sentían hacia ella profunda hostilidad, que encubrían con su peculiar retraimiento. (*Ibid.*: 184).

Il rispetto che incute questo suo potere la pone al primo posto in quella che si configura come una gerarchizzazione all'interno dello stesso genere: Chenchá è la prima moglie, la più importante, quella a cui tutte obbediscono, ma la natura del suo ruolo è pur sempre in relazione all'altro maschile. L'amore fra lei e Santos non può esistere in un piano di parità:

Para hacerle sentir menos honda la separación de sus vidas, trató ella de identificarse más con el medio que rodeaba al mozo, de igualarse a las mujeres de Río Hondito, siempre plegadas al mandato de su destino gris, manejando el pesado metlapil o acarreando agua, con el hijo más pequeño ceñido a la espalda bajo el rebozo de algodón. Como ellas, vistió blanco huipil y trenzó sus largos cabellos, entrecruzándolos con cordones de colores. También se afanó en aprender el idioma de los nativos, y jugando, por no hacerle sentir su ignorancia, enseñó a Santos a leer y escribir, riendo con él cuando el muchacho estampó por vez primera su nombre, Santos Fernández, en un pedazo de papel con rayas azules. (*Ibid.*: 180-181).

L'arrivo di María nella *hacienda*, una ragazza orfana di padre che Santos prende sotto la sua ala protettiva, sconvolge tutti gli equilibri. La gelosia che prova Chenchá aggiunge un altro limite alla sua libertà: usa il suo potere per far ammalare María, cedendo all'odio, al risentimento, alla paura.

María accetta il suo destino con rassegnazione, «entregada a la dolencia que acabaría por aniquilarla» (*Ibid.*: 193): a nulla servono erbe e altri rimedi

magici con cui le altre indie cercano di curarla.

Esercitando quello che un dogma universalmente riconosciuto vuole che sia un potere esclusivamente maschile –quello del dominio, del possesso– Chenchá perde, in un primo momento, le sue prerogative; piú María si avvicina alla morte, piú il potere di Chenchá declina: resta invisibile e sola nella sua stessa casa, le altre donne non la temono piú.

Había luchado durante años en contra de una tradición y de varias mujeres en defensa de su amor, y al final de esta lucha se sentía débil. [...]. Dos pedacitos redondos de obsidiana brillante, eso eran los ojos de Santos ahora; unos pedacitos de obsidiana indígena que arañaban en el angustiado corazón de Chenchá. Leía en ellos que la muerta había ganado la partida, que Santos no era suyo ya, que nunca había llegado a serlo plenamente. Que entre ellos solo había existido una ventura mínima, fraguada por la hembra, un pequeño puente entre sus vidas, sin principio ni fin. [...]. Y Chenchá sintió que su sangre se paralizaba. Sintió que la muerta le vencía. Y que la muralla que mantuviera en pie durante años entre Santos y cualquier mujer se desmoronaba. A su vez miró al hombre, sin pasión ni rencor, con infinito deseo de descansar al fin en aquella lucha estéril por el amor total de un varón, de dormir o de morir. (*Ibid.*: 206-207).

Amore e morte si fondono ancora in questo scritto carnesiano, abbracciando incomunicabilità e solitudine. Nel finale, Chenchá decide di andare via dalla *hacienda*, e quando Santos la trattiene, ecco che l'india crede di aver vinto:

Las pequeñas obsidianas de los ojos se habían humedecido, y Chenchá se dejó embriagar por aquellas aguas amargas, y cedió dulcemente al impulso varonil, como brotado ahora nuevo y fresco, de entre una breve historia de muerte. Y en aquel pasmo que la poseía, Chenchá creía ver que la muralla de su poderío no sería derribada jamás. (*Ibid.*: 208).

Le forme passive che descrivono l'ultima scena, tuttavia, ci svelano che la vittoria di Chenchá non è reale –«se dejó embriagar», «cedió dulcemente», «aquel pasmo que la poseía»– e ci svelano la vera natura di questa dinamica di potere: Chenchá ha sì inflitto dolore e morte, ma per conservare il suo ruolo –subalterno– si assoggetta «dulcemente» al dominio maschile.

Un altro personaggio simile a Chenchá è Emma, in “El legado pontificio”.⁶⁹

⁶⁹ *Revista de Guatemala*, I, luglio-settembre 1948, pp. 128-138. Scritto il 10 agosto 1946, è dunque il primo dei racconti a tema messicano, in ordine cronologico (*Ibid.*: 212).

Ha trent'anni, è sposata con un generale, di vent'anni più vecchio, e per la prima volta ha una relazione clandestina con un altro uomo, per il quale prova il desiderio che non ha mai conosciuto nel suo matrimonio senza amore, un desiderio che rappresenta il suo personale tentativo di emancipazione. Di nuovo, però, questo processo di liberazione viene bruscamente interrotto –il marito tradito uccide il suo amante– e nel triste finale vediamo come Emma sia relegata nella passività e nel silenzio. Nessuna parola esce dalla sua bocca in risposta allo sprezzante monologo che le rivolge il marito:

Sintió que la mano derecha del marido acariciaba su cabeza, sumergida gustosamente en almohadones color rosa.
–Trabajas demasiado. Ya te lo digo muchas veces. Te entregas con demasiado entusiasmo a tus obras de caridad... ¡Ah!... Figúrate que mataron a ese diplomático que tenía nombre gringo... Sí, mujer, ese que veíamos mucho en los conciertos... Creo que fue un lío de faldas. Qué tranquilidad, chula, tener una vieja tan buena como tú, siempre dedicada a tus guarderías... Por cierto, que el otro día me pediste dinero para tus niños paralíticos. Dispensa si no te lo di antes de ahora... Toma, mil pesos... ¿Qué tal? Y acuéstate, linda... Debes de estar muy fatigada. (*Ibid.*: 223).

Fra gli intenti dell'autrice, in questi scritti, c'è quello di esplorare i modi in cui si rendono invisibili il corpo, la volontà, gli impulsi e le azioni femminili. All'origine dell'invisibilità Carnés trova l'istituzione del matrimonio, ovviamente, la violenza –come nel racconto che abbiamo appena trattato–, la gerarchizzazione all'interno dello stesso genere, come abbiamo visto in “La muralla”, la solitudine. Blanca, in “La cuñada joven”,⁷⁰ è una giovane sposa accolta con rabbiosa ostilità dalle due cognate nubili, che temono di veder soppiantato il proprio ruolo all'interno del focolare domestico, e che le riservano qualche considerazione soltanto dopo la sua morte, avvenuta durante il parto. Beatriz, protagonista e voce narrante in “Fraccionamientos Juárez”,⁷¹ è impiegata in un ufficio, e nonostante vi abbia trascorso l'intera sua giovinezza, dopo trent'anni è ancora una presenza a malapena distinguibile agli occhi del suo superiore:

⁷⁰ Suplemento dominical de *El Nacional -Revista Mexicana de Cultura-* (México D.F.), 32, 9 novembre 1947, pp. 8-9 e 15.

⁷¹ Suplemento dominical de *El Nacional-Revista Mexicana de Cultura-* (México D.F.), 698, 14 agosto 1960, p. 5.

Sigue preguntándome: «¿Se divierte, Beatriz?». Y yo me digo: «Dios mío, ¿es que no me ve la cara?». El espejo me devuelve por las mañanas una cara amarillenta y reseca, que me horroriza. ¿Es que con una cara así puede una divertirse? Y él sigue preguntándome lo mismo que hace treinta años: «¿Se divierte, Beatriz?» (*Ibid.*: 308).

Lupe, in “La prietita quiere una piel blanca”,⁷² sovverte canone e stereotipo di genere provando solo desiderio, e non sentimento per l'uomo da cui avrà un bambino, e che l'abbandona ai primi sintomi della gravidanza:

Cuando a su pregunta: «¿Y el otro?», el viejo respondió simplemente: «Se fue a Yucatán», ella no se abandonó a lágrimas ni a maldiciones. Como un emisario del destino, el San Gabriel repartidor de leche, una vez cumplida su comisión, desaparecía. Y la prietita cosía pequeñas prendas para la semilla que crecía en su seno, mientras preparaba atoles dulces a sus amos, torteaba para sí misma las pellas de maíz o soñaba, sobre el petate en soledad, con una piel blanca. (*Ibid.*: 281).

Qui Carnés affronta il tema del razzismo e dell'esclusione sociale all'interno della società messicana: Lupe spera che suo figlio nasca con la pelle bianca. Effettivamente ciò accade, ma il bambino muore poco dopo a causa delle misere condizioni di vita:

Con los ojos secos se acercó Lupe a un gendarme, y le mostró su niño yerto entre el rebozo gris de algodón. En un principio nadie creyó que fuera suyo aquel pedazo de seca cera. Su auténtico dolor al serle arrebatado el muertecito demostró más tarde su inocencia, y fue puesta en la calle al cabo de dos días de arresto. Y al encontrarse libre, advirtió la prietita que comenzaba para ella un cautiverio sin fin: el de saberse ajena a los blancos, cuya miel de nieve había fracasado en su arcilla, cuajada en maíz, en limón y savia de maguey; extraña, también, ante las criaturas de oscuro barro, a las que sus ansias de sangre distinta habían traicionado. (*Ibid.*: 284).

L'importanza del luogo, all'interno della narrativa breve carnesiana, è sempre subordinata ai personaggi. Carnés riflette la sua identità sdoppiata oscillando tra Spagna e Messico, eppure i luoghi ed il paesaggio restano quasi sempre una semplice cornice intorno ai personaggi creati, emergendo solo raramente. Nei racconti a tema spagnolo i luoghi accompagnano le azioni dei personaggi, le circoscrivono –come nel caso dei diversi racconti ambientati in carcere–, offrono uno specchio al loro mondo interiore: lo

⁷² Suplemento dominical de *El Nacional-Revista Mexicana de Cultura* (México D.F.), 245, 9 dicembre 1951, pp. 3-4.

sfondo naturale è, ad esempio, il luogo della resistenza –dove si svolge la guerra di trincea o la guerriglia clandestina–, oppure è lì per accogliere il lutto, come abbiamo visto in “La mujer de la maleta”. Lo sfondo urbano, come in “En casa”, è il luogo dei ricordi, dove Carnés torna idealmente nella sua Madrid. In “Sin brújula”, il mare che conduce le donne ad un porto sicuro è simbolo di vita e di speranza. Nei racconti a tema messicano, la simbologia dell'acqua, una costante carnesiana, assume nuove connotazioni, emergendo con forza all'interno di due racconti in particolare.

Nel primo, “El espíritu del mayor Fonseca”,⁷³ Estela sente per il mare un'attrazione potente, inspiegabile. Quasi privo di trama, il racconto è interamente volto alla descrizione di questo legame mistico, a tratti sensuale:

Sus ojos entornados miraban el mar terriblemente atraídos por la masa salada y fría. El rumor del océano la alucinaba. El misterioso lenguaje de las olas reventando sobre las piedras la envolvía en una dulce laxitud, a la que no intentaba sustraerse. A voces, los golpes del mar eran más violentos; el chocar con el dique, más sonoro, y la menuda lluvia de espuma la alcanzaba. Entonces los ojos de Estela quedaban aún más fijos, parecía aumentar su éxtasis, y su carne moza temblaba y se estremecía toda cual si se le aproximara un deseado varón. (*Ibid.*: 270).

Nel secondo, “El rescate del río”, inedito per lungo tempo e pubblicato per la prima volta nella raccolta del 2018, l'acqua del *río Verde* è fonte di vita e distruzione al tempo stesso:

Nadie sabía de dónde le venía aquel nombre, pues sus aguas eran claras y transparentes, carecían de color, y a través de ellas se veían los tonos naturales de las cosas: los guijarros blancos y negros; las raíces podridas de los juncos muertos; las piernas sonrosadas de las muchachas, que, en grupos, se sumergían en las orillas, [...]. Pero el temor al río existía desde los principios de la vida en sus dos orillas, [...]. Los pobladores de Río Verde Alto y Río Verde Bajo, separados por la ancha banda del río del que tomaron el nombre, vivían atemorizados de aquello mismo que les daba la vida. Los padres les decían a sus hijos: «¡No te acerques al río, muchacho, no sea el demonio que anden por allí los del otro lado!». Los hombres de ambos pueblos eran sanos y sencillos, pacíficos y laboriosos. (*Ibid.*: 352-353).

Quando gli abitanti di Río Verde Alto e Río Verde Bajo iniziano a farsi la guerra, invece di dividersi equamente e in armonia le risorse date dal fiume,

⁷³ Suplemento dominical de *El Nacional- Revista Mexicana de Cultura-* (México D.F.), 57, 2 maggio 1948, pp. 8-9.

la natura li punisce: prima con la siccità, poi, con una tremenda alluvione, che distrugge case, uomini, animali, terreni. Questo racconto è, a nostro avviso, una metafora della guerra civile. Carnés, nel suo *ritual del duelo*, celebrava la terra-patria ed il vincolo mistico con i suoi figli secondo l'ideale repubblicano. Qui, invece, con questa sorta di parabola dal sapore a tratti biblico, a tratti magico, la celebrazione della madre terra diventa universale:

Los hombres y las mujeres de Río Verde Bajo, después de haber enterrado a sus animales, se pusieron a remover el lodo, a desenterrar los aperos, a dar vida a la tierra que parecía muerta. Y cuando llegaron al borde del río, vieron en la otra orilla, hundidos como ellos en el cieno y sudando bajo el ardiente sol, a otros hombres y otras mujeres víctimas de la misma furia de la naturaleza. Por primera vez comprendían que el río era el enemigo común, un enemigo fuerte, para cuyos embates habían de estar prevenidos; un enemigo del que necesitaban, porque, a la vez, era la madre nutricia de todos los pobladores del lugar. Necesitaban del río para vivir, para que vivieran su tierra y sus animales. Y para que el río fuera otra vez el río de aguas transparentes, necesitaban los brazos de todos. Fue así como aquellos hombres de Río Verde Alto y Río Verde Bajo olvidaron sus pequeñas rencillas y unieron sus esfuerzos para rescatar el río que durante años los había separado, y que era la vida para ellos y sus hijos, y sus campos, y sus bestias. (*Ibid.*: 360).

4.4.3 I racconti a tema internazionale (1943-1964)

In diversi momenti, durante il suo esilio, ma soprattutto nei suoi ultimi anni, Carnés esplora nuovi temi, per gran parte d'attualità, e nuove ambientazioni; e, altre volte, torna sui suoi temi più cari con uno sguardo diverso, di più ampio respiro.

“El soldado”,⁷⁴ secondo l'opinione di Antonio Plaza, potrebbe essere ambientato durante la guerra del Vietnam (*Ibid.*: 384). Il soldato del titolo – il cui padre morì durante la Prima Guerra Mondiale – appartiene chiaramente all'esercito americano, anche se Carnés non nomina nessun luogo geografico:

Claro que siempre supo que no había nada heroico en aquella lucha, nada que la hiciera digna de ser librada; que al final de ella habría un mayor desempleo, el casero seguiría desahuciando a los que no pagaran el alquiler, su madre se dolería del alto precio de las subsistencias, y su hermano menor, salvada apenas la zona del analfabetismo, continuaría repartiendo correspondencia en una agencia de publicidad por no servir para otra cosa. Y lo más penoso y agobiante: Olga insistiría en sus eternos reproches y en sus ducles presiones, forzándolo a señalar la fecha de la boda, que de nuevo habría que posponer por falta de un trabajo seguro y bien remunerado. Nada de esto lo arreglaría la guerra. Terminada la lucha, los problemas prevalecerían. Pero estas cosas no podían comentarse en el campo de batalla, y mucho menos podían permitirse ironías a propósito de los políticos bien vestidos y alimentados que visitaban el frente para observar las posiciones, o sobre los generales, cuya presencia en las primeras líneas era augurio de nuevos combates, y que los excitaban a ser muy patriotas mediante arengas empapadas de whisky. Lejos quedaban las ciudades donde estaban las familias, todos lamentos y oraciones; estaban los gobernantes moviendo los peones del trágico ajedrez de la contienda; las compañías que producían aviones, submarinos, nailon para los paracaídas, las de abastecimiento del ejército; se encontraban la bolsa de valores y sus máquinas, manejadas por jóvenes que pronto aumentarían las masas de soldados, alimento que engordaba a las firmas de material bélico... (*Ibid.*: 386).

Carnés si unisce alla voce di intensa protesta che da tutto il mondo si levò contro l'intervento militare statunitense in Vietnam. E poi contro la povertà, l'emarginazione, la disoccupazione, l'arricchimento dell'industria bellica sulla pelle dei giovani mandati al macello: l'altra faccia del sogno americano.

⁷⁴ Suplemento literario de *El Nacional -Revista Mexicana de Cultura-* (México D.F.), 864, 20 ottobre 1963.

Anche in “Momento de la madre sembradora”, scritto inedito fino alla sua pubblicazione nella raccolta del 2018, *Carnés*, partendo dai giorni terribili della guerra civile in Spagna, giorni feriti da «el acero bestial de Caín», giorni in cui la «niñez había desaparecido» (*Ibid.*: 423-424), giunge alla condanna di tutte le guerre:

Los labios destrozados dicen la última palabra en francés o en inglés, las lenguas del comercio y de la banca. Pero es la misma palabra que hace veinte años se decía en español. [...]. El aire del mundo todavía no ha sido purificado del aliento de Nagasaki. Las bombas de hoy ya no buscan solamente los corazones de un niño, de un anciano o de una mujer, buscan la sangre ardiente de toda la humanidad. [...]. Mucho ha avanzado la ciencia de vivir, pero más ha avanzado la ciencia de matar. (*Ibid.*: 425-426).

Il tema del razzismo, già presente come abbiamo visto in “La prietita quiere una piel blanca”, ritorna anche in “El señor y la señora Smith”,⁷⁵ ambientato negli Stati Uniti, narra la storia di una coppia mista: Betty e Dana, che devono affrontare l'odio, il sospetto, la clandestinità. È uno dei rarissimi casi, negli scritti carnesiani, in cui l'amore è una forza positiva e non un'illusione funzionale alla subordinazione femminile. Tuttavia, anche qui si fonde di nuovo con la morte: Dana viene aggredito ed ucciso da alcuni membri del Ku Klux Klan.

No le dejaron ni el menor pensamiento para despedirse de Betty y de aquel tierno ser amenazado que llevaba en el vientre. Así, negra la mente como negra era la piel condenada, entró en la eternidad. (*Ibid.*: 406).

“Aquellarre. Crónica de nuestro tiempo” è un altro racconto rimasto inedito per lungo tempo, fino alla pubblicazione della raccolta del 2018. Qui *Carnés* descrive una folla giubilante di giovani ragazze che prende d'assalto un cinema, in cui sarà proiettato un film con Elvis Presley, e da qui costruisce un collage di immagini terribili e bellissime in cui racchiude simbolicamente il “suo tempo”:

Dentro del cine, los gritos se acrecentaban al aparecer en la pantalla la cabeza desmesurada y el cuerpo distorsionado de un ser expresión de una época de locura, de zozobra cruel y de esperanza. Miles de bocas

⁷⁵ Suplemento literario de *El Nacional -Revista Mexicana de Cultura-* (México D.F.), 869, 24 novembre 1963, pp. 6-7.

gritaron:

—¡Elvis! ¡Elvis!

Algunas sillas crujieron, y el pelote de las butacas voló sobre las cabezas. En la oscuridad, medio asfixiadas por la multitud sudorosa de que formaban parte, algunas de aquellas *demi-vierges* dementes cambiaban húmedos besos apasionados.

Eran las nueve de la mañana. El reloj del edificio negro, que a luz del día se tornaba gris, echaba a rodar por la ciudad sus nueve bolas, que rebotaban de calle en calle. A esa misma hora, en un pequeño hospital de Hiroshima, se alineaban en bancos las amarillentas y consumidas víctimas de la bomba atómica; en algún lugar de Corea, un niño de pecho exprimía el pezón del cadáver de su madre; en Nueva York, un piquete de mujeres rodeaba la embajada española, reclamando libertad para los presos políticos; en una carretera de Inglaterra, desfallecían de fatiga más de mil caminantes, mensajeros de la paz; en un laboratorio de Moscú, los sensibles dedos de la ciencias exploraban los caminos de las estrellas; en algún calabozo de España, manos mercenarias trataban de destruir los sueños más puros del hombre; en cualquier país del mundo, un niño comenzaba a fijar su pupila en un rayo de luz y encendía su tierno labio con la primera sonrisa de asombro ante la maravilla de la vida... (*Ibid.*: 447-448).

Capitolo V

Luisa Carnés come scrittrice del mondo femminile: le riflessioni sulla subalternità, il matrimonio, la maternità, il corpo e la sessualità

5.1 Scrittrice femminista o del femminile?

L'obiettivo di questo capitolo conclusivo è soffermarci, ripercorrendo la sua opera narrativa,¹ sullo sguardo che rivolge al genere femminile Luisa Carnés, un'autrice che visse la subalternità sulla sua pelle in molti modi diversi: da giovanissima, proveniente da una famiglia povera, poi come operaia, ed infine come repubblicana ed esiliata. Decifrare tutti i tratti autobiografici, disseminati nelle sue opere, resta un arduo compito per il critico.

Quando scrisse il suo primo racconto, “Flor de María” –pubblicato il 21 settembre 1924 da “Los Lunes de *El Imparcial*”, il supplemento letterario de *El Imparcial*– Luisa Carnés aveva diciannove anni ed il femminismo spagnolo stava già compiendo i propri passi.² Per tutta la sua vita si dedica, attraverso i suoi scritti, alla decostruzione dell'istituzione borghese del matrimonio, alla demolizione dello stereotipo di angelo del focolare, alla denuncia delle meschine condizioni di lavoro femminili, nelle fabbriche e nel commercio. Non si ferma alle mere rivendicazioni di natura femminista: lo sguardo di Carnés va oltre, tenta di cogliere la profonda natura dell'essere donna, la sua solitudine ereditaria, esplorando i sentimenti che la cultura patriarcale ha sempre negato al genere femminile, come la violenza e la rabbia. Perciò abbiamo scelto di parlare di “mondo femminile” e non soltanto di “femminismo”, che resta comunque parte del mondo femminile

¹ In questo capitolo torneremo a trattare molti degli scritti già analizzati nei capitoli precedenti, con l'intento di costruire una visione unitaria dei temi legati al mondo femminile carnesiano.

² Il femminismo, scrive Capmany nel 1970, «llegó con un retraso mínimo de cincuenta años [...]. El movimiento, sin embargo, no penetró en España por el camino de las ideas: llegó como el eco de una aventura lejana, como una moda arriesgada que quizá convenía adoptar, como una solución de necesidades urgentes que se ennoblecían con este aparatoso título.» (Capmany 1970: 27-28). In realtà, già nel 1919 Margarita Nelken, in *La condición social de la mujer en España*, affermava che le correnti femministe erano giunte in Spagna solo dopo aver ottenuto successo in altre parti d'Europa e che la maggioranza delle donne spagnole, all'epoca, continuava ad essere antifemminista. «El cristianismo mal entendido es el factor más poderoso del atraso de la mujer española», scrisse (Nelken 2012: 29-31 e 170).

carnesiano, compresi i suoi limiti, come vedremo. Nonostante questi, per Carnés la scrittura stessa è un atto femminista e sovversivo, che le consente di varcare i confini del suo genere e della sua classe sociale. Capmany infatti afferma:

No se ha hecho todavía, pero sería muy interesante emprenderlo, un estudio de cómo la mujer ha ido buscando caminos para salir de su mundo cerrado. Nunca abordando el mundo de los valores masculinos de cara, sino dando un rodeo que le permita entrar en la vida activa, influir en la sociedad que la excluye, por caminos aparentemente de renuncia. El de la santidad no es abundante pero sí sintomático. Hay otro camino por el que la mujer accede a la vida pública, camino que de hecho le está vedado pero del que ella encuentra la puerta falsa. El camino de la creación literaria. (Capmany 1970: 53-54).

5.2 Invisibili, dolenti, coraggiose: le donne di Luisa Carnés

Una delle denunce più ricorrenti è quella che Carnés compie nei confronti dell'istituzione del matrimonio. Nel mondo lavorativo la donna è relegata a un ruolo subordinato, ma è la tradizionale assegnazione all'ambiente domestico che legittima e persino sacralizza la sua passività, l'invisibilità, la negazione stessa della sua corporeità (non a caso, infatti, “angelo” del focolare).³

Margarita Nelken, in *La condición social de la mujer en España* (1919), aveva affermato con inedita potenza l'importanza del riconoscimento del corpo e del ruolo femminile, non più per rappresentare il termometro della moralità della nazione, ma per conquistare un'identità, personale e collettiva, nella tutela delle differenze:

Y vosotras, mujeres que necesitáis defender vuestro pan y el de vuestros hijos, pensad que por ser mujeres, por ser madres y por llevar en vuestras entrañas lo más sagrado del mundo, tenéis derecho, derecho sí, a que vuestra constitución física, vuestra maternidad y vuestro pan sean protegidos por encima de todo. (Nelken 2012: 103).

Tuttavia, è proprio in relazione alla sfera domestica che la visione nelkeniana presentava un limite ben chiaro:

Antes que obrera, la mujer es esposa y madre y ya que las exigencias de la vida moderna tienen a muchas mujeres fuera de su hogar durante largas horas es necesario permitir que estas mujeres puedan, sin embargo, ocuparse de los suyos. [...] ¿qué arreglo de su casa ni de ella misma puede tener una obrera que comienza y termina su trabajo al mismo tiempo que comienza y termina el suyo su marido? (*Ibid.*: 85).

«Su hogar»: la casa è prima di tutto della donna. Di conseguenza, secondo tale visione, una nuova identità di genere sarebbe stata costruita non come individualità ma in relazione all'*altro* maschile ed al nucleo familiare: moglie e madre in primo luogo per importanza, e poi operaia, in relazione, dunque, ad una classe sociale “naturale” che le relega comunque ad un ruolo

³ L'espressione “angelo del focolare” ha origine in una poesia che l'inglese Coventry Patmore scrisse per la sua prima moglie, pubblicata nel 1854 (Bordonada Á. E., “Jaque al *ángel del hogar*: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX”, in Porro Herrera 2001: 90-91). L'opera di Adolfo Posada, *Feminismo* (1899), contribuì alla diffusione di questa espressione (Nash 2012: 19).

subordinato.

La visione di Carnés, invece, è ben più avanzata e di più ampio respiro: la casa, il matrimonio, l'illusione dell'amore non sono nient'altro che una gabbia, il primo ed ultimo ostacolo allo sviluppo della coscienza di sé e della propria identità.

“El otro amor” è il secondo racconto contenuto in *Peregrinos de Calvario* (1928): qui l'autrice descrive la profonda incomunicabilità di una coppia sposata, la desolazione, l'amarezza che pervade Maravillas quando sospetta di essere tradita. Suo marito non ammette l'adulterio e Maravillas, che in realtà sente «el escozor amargo de la verdad que daña el alma» (Carnés 1928: 155), sceglie di credergli. In questo senso, il matrimonio non fa altro che sancire i lati oscuri del rapporto intimo fra due persone, ingabbiando in una sovrastruttura di ufficialità le sabbie mobili in cui in realtà ci si muove. È proprio lì che sta annaspando Maravillas quando sceglie la menzogna rassicurante. Il racconto si chiude con una lettera che la protagonista scrive al suo padrino, diverso tempo dopo:

... me parece que ilumina mi vida una nueva aurora, y soy otra mujer. Tengo un hijo, que se parece en todo a Luciano, y que lleva su nombre... Y soy feliz, plenamente feliz. Pero no he vuelto a pensar en *aquello* que me llevó un día hasta la soledad remota de su casita, en busca de sus consejos fraternales: he perdido la ilusión. Amo a mi marido sin aquellos ímpetus, sin aquellas vehemencias adorables y profundas de antes... Y es que no le quiero de pasión, ya. Le amo, pero no me dicen nada sus ojos y su voz. [...], lloro por aquel otro amor, que se perdió en este amor a mi hijo; aquel otro amor, más complejo y torturador, pero *más amor*: aquella divina ilusión, martirizante, que se trocó en recuerdo..., lloro nostálgica y dulcemente la muerte de aquel amor-ilusión, que no renacerá... (*Ibid.*: 157-158).

Nel perdurare dell'illusione speranzosa di Maravillas, che cercherà nell'esperienza della maternità la gioia che non ha trovato nel matrimonio, nella sua fede cieca nell'immutabilità del suo ruolo, si conferma la sua sottomissione al dominio maschile. Questo racconto –e non solo questo– sembra rispondere al quesito che molti anni più tardi si pose Pierre Bourdieu, ne *Il dominio maschile*:

L'amore è un'eccezione, la sola, anche se di prima grandezza, alla legge del dominio maschile, una messa tra parentesi della violenza simbolica, o la forma suprema, perché la più sottile, la più invisibile, di tale violenza?

(Bourdieu 1998: 126).

Su questo punto torneremo più tardi. Carnés non denuncia soltanto la tradizione del matrimonio come forma di oppressione, ma denuncia anche l'interiorizzazione dello stereotipo di angelo del focolare da parte delle donne spagnole della sua epoca, e la conseguente aspirazione alle nozze come unica via di realizzazione personale. Nel 1930 pubblicò il racconto “Señorita número quince” in *La Raza*, incluso nel 2018 nella raccolta a cura di Antonio Plaza, *Rojo y gris*. La protagonista, Paulita, è una ragazza molto povera e con una disabilità fisica, che ha un umile impiego nei grandi magazzini. Imprigionata, come la maggior parte dei personaggi femminili carnesiani, in un'esistenza grigia, per Paulita non c'è immaginazione più audace che il sogno di accasarsi:

Paulita miraba al maniquí aquel con ternura, quizá solamente porque era lo más próximo a ella en distancia e inmovilidad. Y como era una gran soñadora, entusiasta de novelas sentimentales, dio en pensar, y concibió que aquel muñeco bien habría podido ser un hombre y haberla amado, y lo imaginaba llegando por la noche al hogar, con un gesto de cansancio en el rostro y el jornal del día en el bolsillo. Su ternura hacia el maniquí la impelió a quitarle un día el monóculo burlón del ojo derecho, aprovechando un descuido de los dependientes de la sección. Entonces le pareció más humano, y cada noche, al abandonar el almacén, le decía adiós con una mirada triste, con un beso imaginario para sus ojos verdes sin el más leve brillo. (Carnés 2018a: 182).

Un giorno, mentre sostituisce una sua collega, le giunge per errore la lettera di un ammiratore. È piena di gioia, ma quando si rende conto dell'errore –la lettera in realtà era destinata all'altra impiegata–, è travolta dall'amarezza: «el colmo de la felicidad habría sido tener un cuartito, con vistas a una calle ancha y arbolada, un armario repleto de ropa interior, una despensa henchida y un hombre a quien poder llamar “mi marido”» (*Ibid.*: 184).

Simile a Paulita è la protagonista di “Una mujer de su casa” pubblicato su *La Voz* nel 1931, e anch'esso contenuto nella raccolta del 2018:

Desde niña reveló una predisposición grande a lo que había de ser más tarde, una perfecta mujer de su casa. [...] Ella realizó la ilusión de su vida; tuvo una cocina repleta de porcelana y un aparador colmado de loza fina; tuvo un armario que le devolvía frecuentemente su blancura de pescado y su armazón de mujer

insignificante, [...]. [...], siempre había observado que en todo matrimonio el hombre tiene la llave de la puerta, y la mujer, la de los armarios. [...]. Su escasa apetencia espiritual sentíase saciada con cualquier frase afable del esposo, a cuyos silencios frecuentes de hombre superior se habituó pronto, por sumisión innata más que por amor. Era feliz. (*Ibid.*: 228-231).

La predisposizione al focolare domestico, la sua «escasa apetencia espiritual», la felicità che ne trae, sono frutto dell'educazione ricevuta all'interno di una società patriarcale, o sono dovuti alla natura della protagonista e degli altri personaggi femminili che le somigliano? Spesso, analizzando la narrativa carnesiana, questo interrogativo sorge spontaneo: d'altra parte, come abbiamo visto soprattutto quando abbiamo trattato i racconti scritti durante l'esilio messicano, le intenzioni di Carnés sono quelle di indagare i meandri più bui dell'essere umano, le pulsioni autodistruttive, le debolezze. In questo estratto, la risposta è contenuta nelle immagini della porta e dell'armadio: è l'uomo che custodisce le chiavi della gabbia, e la protagonista semplicemente ha imparato ciò che ha sempre visto con i suoi occhi. Intuisce vagamente che c'è qualcosa di profondamente sbagliato, ma è incapace di uscire dal suo ruolo:

Pero una tarde sufrió un gran dolor. Fue al acercarse al marido, que escribía en su despacho, y al preguntarle con ternura: «¿Te gustaría cenar unas chuletitas?». Recibió de él, en una voz extraña: «¡Vete a la cocina, déjame en paz!...». Y más dolor aún, una mañana, cuando al abir la puerta de la escalera, envuelta en su delantalón de limpieza, se halló ante un desconocido, que le dijo: «Dígale a la señora que hoy su esposo almorzará fuera». No supo responder que allí no había otra señora más que ella, y cerró la puerta apenada. Tan inconsciente de todo, que al entrar en la cocina dio un pisotón al gato gris y echó una cucharada de azúcar a una olla de lentejas que hervía en el fogón. (*Ibid.*: 231).

Benita, la protagonista di “Una mujer fea”, pubblicato su *Crónica* nel 1932 ed incluso nella raccolta del 2017, è una cucitrice senza famiglia, «madura» dato che ha circa trent'anni, che si fida un giorno con Faustino, descritto invece come un uomo di bell'aspetto. Benita, come la protagonista del racconto precedente, non ha alcuna coscienza di sé, per cui si innamora e si sposa con Faustino, «feliz en su cocina», «orgullosa de ser la esposa legítima de aquel hombre tan guapo» (*Ibid.*: 257), che tuttavia ben presto si

innamora di una cantante d'opera. Benita accetta con estrema rassegnazione la sofferenza e resta nella casa del marito che la odia ferocemente. Faustino spera in un moto d'orgoglio di sua moglie, che la convinca ad andarsene, ma lei non agisce, comunque grata per «aquella ternura de que la había rodeado en los primeros días de convivencia» (*Ibid.*: 258). In queste pagine, stavolta, la condanna al sistema patriarcale emerge meno chiaramente: Benita e Faustino sono due miserabili che, romanticamente attratti per un momento dall'idea del matrimonio, giungono ad una condizione di vita ancora più miserabile, da cui non sono in grado di uscire. Il corpo femminile dunque viene qui rappresentato in funzione dell'ordine sociale borghese: all'interno del focolare domestico, Benita diventa invisibile non per via del suo aspetto in sé, ma perché il senso di inadeguatezza la rende in qualche modo ancor più vocata alla sottomissione. Se avesse avuto un aspetto gradevole o affascinante, ciò avrebbe alimentato la finta armonia domestica, e Benita sarebbe restata lo stesso “intrappolata”: ciò che conta dunque –ci dice Carnés– è abolire la forma di controllo che il l'aspirazione al matrimonio e la reclusione nella sfera domestica esercitano sul corpo e la coscienza femminile.

Non tutti i personaggi carnesiani, tuttavia, hanno interiorizzato i valori maschilisti: l'unico matrimonio funzionante, raccontato ne “El único sistema” (pubblicato su *Estampa* nel 1933 e incluso nella raccolta del 2018), è quello dei due coniugi che vivono felicemente in case separate; ossia, quello in cui la donna riesce ad appropriarsi di un suo spazio vitale.

Natacha, protagonista dell'omonimo romanzo (1930), non aspira al matrimonio. Neanche nei momenti più tragici della sua storia lo vede come una possibilità per migliorare la propria esistenza. Ricordiamo che la nostra autrice rimase sposata per anni con Ramón Puyol, ma il matrimonio non fu di lunga durata; visse come compagna di Juan Rejano durante l'intero periodo in Messico.

Anche Matilde, in *Tea rooms* (1934) –alla quale Carnés affida spesso le sue riflessioni personali–, pensa, paragonando la schiavitù lavorativa a quella domestica: «De una o de otra forma, la humillación, la sumisión al marido o al amo expoliador. ¿No viene a ser una misma cosa?» (Carnés 2014b: 136-137).

Fra tutte le opere scritte nell'esilio, *Cumpleaños*, la sceneggiatura teatrale pubblicata nel 1951 dalla *Revista Mexicana de Cultura*, supplemento de *El Nacional*, è quella che torna sul tema del matrimonio con una nuova intensità. Eva, la protagonista, non condivide con gli altri personaggi femminili del periodo antecedente alla guerra delle origini umili: è un'elegante donna borghese, che in quanto tale può concedersi il "lusso" di rimpiangere la giovinezza che la sta abbandonando. Quando medita il suicidio, non è motivata solo dal tradimento di suo marito, dalla disperazione per il tempo che scorre, per la paura di invecchiare. Come in *Natacha*, il suicidio –entrambe le volte meditato, mai compiuto– rappresenta l'estremo simbolo di ribellione a tutte le sofferenze che comporta l'abitare un corpo femminile. Natividad, in *Juan Caballero* (1956), ribellandosi al suo matrimonio e all'ordine costituito, entrando nella guerriglia a fianco dell'uomo che ama, rappresenta il culmine della rivendicazione dell'identità, come se racchiudesse in sé tutti gli altri personaggi femminili carnesiani che non hanno trovato una via di uscita. Come abbiamo già affermato, la sua morte è l'affermazione più potente della vita e della sua libertà di donna.

Nei racconti a tema spagnolo, ambientati nei tristi giorni della guerra civile e scritti durante l'esilio, le donne non sono più intrappolate nel matrimonio: ogni normalità è sconvolta, distrutta, e come abbiamo visto, queste donne sono un unico corpo vestito a lutto.

Pierre Bourdieu, che abbiamo citato poc'anzi, si chiedeva se l'amore fosse la forma più sottile del dominio maschile. Come abbiamo potuto notare, Carnés sembra spesso giungere a questa conclusione. A parte qualche rara eccezione, c'è una costante che resta un po' nascosta negli intrecci della narrativa carnesiana: il binomio amore/morte. Che venga trattato o meno come una forza positiva e nobilitante, l'amore è sovente legato alla violenza, o diventa un preludio di morte. "La ciudad dormida", il terzo ed ultimo racconto di *Peregrinos de Calvario* (1928), è il primo scritto in cui emerge questo binomio.

Il racconto si apre con l'immagine di una donna, Candelas, che cammina veloce per le strade di Madrid, terrorizzata da un uomo che la sta inseguendo. Come molti altri personaggi, «A los ocho años, ya era Candelas

una perfecta mujercita *de su casa*» (Carnés 1928: 167), che, fuori di essa, cerca di rendersi invisibile:

Inconscientemente huía a los hombres, y siempre, en su rutinario caminar cotidiano sobre las mismas losas de las mismas calles, procuraba empequeñecerse, eclipsarse entre las mujeres detonantes y perfumadas intensamente, que se le cruzaban; mujeres altivas y majestuosas, que miraban a lo alto, como si la tierra fuese pequeña para la enorme vanidad que llevaban en las almas frías, y que a ella le parecían mujeres de otra materia y de otra raza. (*Ibid.*: 162).

Sua sorella maggiore, Soledad, è l'altra protagonista del racconto, ma a differenza di Candelas è più ribelle e più attratta dalla mondanità. Soledad comincia a lavorare, dopo la morte della madre, nella stessa fabbrica di tabacco dove lavorava la loro nonna, ora alcolizzata: questi personaggi camminano, vacillando, lungo la loro personale via crucis, nel buio di un'esistenza misera e meschina.

«Tropezando en paredes y muebles, como un ladrón novicio» (*Ibid.*: 164)

Candelas fugge dal suo inseguitore:

Sintió más atormentadora, más absoluta, la opresión angustiosa que experimentara al enfrentarse con el rostro aquél; le pareció que se le había enroscado al cuerpo una cadena, que tiraba de ella hacia el pasado. Se sintió retornar a la ciudad dormida de los recuerdos pretéritos y, sin fuerza para afrontarlos, ingenuamente, cerró los ojos. (*Ibid.*: 165).

L'uomo che la insegue è Gregorio, il “Chico de la Goya”, il figlio della fiorista dalla quale vanno a lavorare le due sorelle, con cui Soledad intrattiene una relazione. È un uomo violento e ripugnante, che un giorno aggredisce Candelas:

“Vete, Gregorio.” “¿Por qué? Oye; que estás muy guapa, eh; palabra.” “Bueno, anda, vete.” “No sabía yo lo bueno que había en la casa...” “Vete, Gregorio!” “Vaya, pues no quiero. No tienes tú pocos humos. ¿No os ponéis tontas las mujeres cuando sabéis que valéis mucho! ¿Por qué me quieres tan mal, Candelas?” (Se acercaba a las muchacha sonriente, inseguro. Ella recibió en pleno rostro una tufarada de alcohol.) “¿Déjame, Gregorio!” “¿Qué pesada te pones! ¿Pues ahora no me voy... hasta que me des un beso!” “¿Abuela!” (Clamó en un grito inarticulado, que murió antes de nacer, a la otra indefensa infeliz). Y ya no le fue posible hablar más; no pudo defenderse siquiera de los brazos enérgicos del “Chico de la Goya”. Se sintió helar la sangre en el corazón; sintió como si los ojos se le quedaran sin luz de repente y la cabeza se le desprendiera del tronco, y

cayera, cayera, Dios sabe en qué abismo espantoso; luego un golpe en la nariz, como si hubiese caído de bruces. (*Ibid.*: 176).

Da quel momento in poi, Candelas prova un odio viscerale per quell'uomo. La sua è una delle solitudini più intense e tristi descritte da Carnés: teme di uscire per strada, terrorizzata dall'idea di incontrarlo di nuovo. La nonna è morta, sua sorella Soledad ora vive con un altro uomo, Daniel. Quando Candelas si reca a farle visita, rimane colpita da lui; e, insieme, comprende che Soledad ama ancora Gregorio. Fra i due, "l'amore" non è altro che espressione di dominio, da un lato, e volontaria sottomissione, dall'altro, come emerge dalle parole che gli rivolge Soledad:

–Tú has sido siempre malo para mí, Grego. Siempre les pagáis así los hombres a las mujeres que os quieren de veras. Cuando me dejaste, pensé hasta en matarme; luego reflexioné, y seguí trabajando, aún con la esperanza de que volvieras, ¡para qué voy a negarlo! Cuando *éste* llegó, hice lo que hice, por no pudirme como la tierra, en mitad de la calle, pero esperando todavía que alguna vez te acordases de mí... Merecía la horca, ¿verdad? (*Ibid.*: 200-201).

Gregorio si dice pentito del male che ha compiuto, e molto malato: lui e Soledad tornano insieme. Tuttavia, una notte, Gregorio insegue di nuovo Candelas:

–¿Tú quieres a ese hombre, Candelas?
–Sí. Con toda mi alma, con toda mi vida. ¿Qué pasa? ¡Le quiero! Y a ti te odio, canalla. Te escupo. ¿Ves?
Le escupió al rostro. Se complacía en humillarle, en martirizarle. Se vengaba en unos minutos de la vergüenza de toda su vida.
Él sacó un pañuelo, impregnado del perfume que usaba Soledad, y se limpió el salivazo.
–Calla... ¡Eres mala! Yo le odio, ¿sabes? Le odio. Basta que tú le quieras, para que yo le aborrezca. Le odio, y tendré que matarle.
–¿Tú? ¿Tú a él... ? –rió nerviosamente–. Quita de ahí, miserable. Aparta. (*Ibid.*: 218).

La violenza subita tempo addietro da Candelas, mai espressa chiaramente ma che è possibile intuire in questo estratto, è di natura sessuale. Candelas, nel terribile finale, si vendica di ciò che ha subito, del dolore che ne è conseguito, di tutta la sua vita miserabile. Si divincola dalla stretta di Gregorio, e lo spinge con forza:

Le vio rodar las escarillas fangosas, silencioso como un balón de ropa que hubiese resbalado; tal vez crujieron las ampollas dentro del bolsillo y empaparon el hilo blanco y perfumado del pañuelo. Le vio luego inmóvil abajo. La cabeza había rebotado sobre un cajón vacío, caído en el arroyo. No se ocupó Candelas de disimular. Bajó corriendo los peldaños de piedra, saltó sobre el cuerpo de Gregorio, y siguió, en una carrera febril, desorientada, huyendo de las sombras solitarias, amparadoras de sus días pretéritos, cuando también era una sombra, en la vida; buscó las calles céntricas. (*Ibid.*: 219-220).

Candelas lo uccide sì per difendersi, ma con quel gesto rivendica la riappropriazione del suo corpo, dei suoi sentimenti per Daniel, il suo stesso diritto alla vita. Iliana Olmedo, afferma, a proposito dei personaggi femminili che popolano *Peregrinos de Calvario*:

Los personajes femeninos de esta colección de relatos todavía no logran deslindarse de los fardos ideológicos que arrastra la concepción de la mujer. Estos personajes asumen una tendencia natural hacia la bondad que brota de vez en cuando y cuya fuerza evita, a pesar de su ignorancia o pasado trágico, que se conviertan en seres completamente perversos o *immorales*. Sin embargo, tratan de construirse a sí mismas a través de las desgracias u obstáculos a su alrededor, de este modo, Carnés cuestiona la manera en que la sociedad determina la identidad femenina condicionándola a partir de las relaciones que establece con su entorno, al que siempre debe responder con *bondad*. (Olmedo 2014d: 59).

A nostro avviso, però, il gesto terribile di Candelas esula da questo punto di vista. Candelas non è semplicemente solo *costretta* a ricorrere alla violenza, è *capace* di compiere un gesto violento: quella rabbia, quell'istinto feroce fanno parte di lei, della sua natura: anche per questo uccide Gregorio.

Nel finale di *Natacha* (1930) torna questo legame tra amore e morte. In questo caso, non è presente alcuna violenza: è la sola esistenza del sentimento che unisce Natacha e Gabriel a provocare una conseguenza drammatica. Quando Lena, la fidanzata di Gabriel, viene a conoscenza di ciò che li lega –un sentimento puramente platonico– tenta il suicidio, e perde il bambino che sta aspettando. L'amore, che non ha mai rappresentato una via di salvezza per Natacha, si rivela foriero di morte, sofferenza, solitudine: lei stessa medita il suicidio.

Negli scritti carnesiani del periodo messicano, l'amore conserva per lo più il suo ruolo distruttivo, anche quando viene descritto come una forza positiva.

In *Juan Caballero* (1956), come abbiamo già potuto vedere, non è solo la resistenza armata che porta i due guerriglieri a morire insieme, ma anche ciò che provano l'uno per l'altra. In “El legado pontificio” l'amante di Emma viene ucciso dal marito, in “La muralla”, l'amore che Chenchá prova per Santos provoca la morte di María. Anche se di natura “magica”, la violenza compiuta da Chenchá è volontaria, così come è deliberata e volontaria la violenza vendicativa compiuta dalle prigioniere in “La chivata”.

Abbiamo più volte affermato, nel corso dei capitoli precedenti, che la maternità è uno dei temi che ricorrono più frequentemente all'interno della narrativa carnesiana. Le connotazioni e le implicazioni ad esso associate mutano spesso. Nei primi scritti, antecedenti alla guerra civile, la maternità è sempre trattata come un ulteriore strumento di oppressione e di controllo del corpo femminile; un obbligo che sancisce la sacralizzazione del ruolo domestico.

Il tema appare per la prima volta, in secondo piano, ne “El otro amor”, il secondo racconto di *Peregrinos de calvario* (1928), di cui abbiamo già ampiamente trattato. Nella lettera che Maravillas scrive al suo padrino, che abbiamo citato poc'anzi, troviamo queste righe: «... me parece que ilumina mi vida una nueva aurora, y soy otra mujer. Tengo un hijo, que se parece en todo a Luciano, y que lleva su nombre... Y soy feliz, plenamente feliz» (Carnés 1928: 157). Per Maravillas la maternità è l'unica consolazione, ciò che la ripaga dell'amarezza e della vacuità di senso della sua vita, ed al tempo stesso è l'ostacolo definitivo che le impedisce di pensare, agire ed uscire dal suo ruolo, l'unico che le è consentito. Carnés sembra voler mostrare, denunciare l'interiorizzazione di questo imperativo, e in “El otro amor” lo fa rappresentandolo come un'illusione, un'accettazione incondizionata: Maravillas *si crede* felice, ma non è affatto consapevole del suo spazio ridotto, dell'unicità della sua prospettiva. Abbraccia il suo ruolo di madre cercandovi l'amore e la felicità che il vincolo matrimoniale le ha negato, senza comprendere quanto la sfera domestica sia in realtà una gabbia.

In “La muñeca”, un racconto pubblicato da *La Voz* nel 1930 –presente nella raccolta *Rojo y gris*, del 2018– l'autrice va oltre, dissacrando drammaticamente l'esperienza della maternità, offrendocene un'immagine

inquietante e spaventosa. La protagonista è una donna, sposata da appena un mese, che come Maravillas abbraccia con quieta premura il suo destino. La nascita del bambino, però, sconvolge quello che sembrava il preludio di un tenero quadretto familiare:

Al mes de matrimonio, experimentó los primeros síntomas de embarazo, y enseguida se apercibió para el caso. Comenzó a ensayar actitudes maternales con la muñeca coja; y a vestirla y desnudarla; a canturrearle sonsonetes monótonos. [...].

Aquella cosa pequeñísima, blanducha y roja, nació sin piernas. No lloró al nacer, y cuando emitió los primeros lloriqueos a todos le hizo recordar enseguida el llanto artificioso de esos muñecos que tienen un resorte de alambre en el vientre hueco. El médico advirtió que aquello viviría muy poco, y que verdaderamente no merecería la pena el haber padecido tanto para expulsarlo. Él y ella lloraron mucho la desdicha, y mientras se limpiaban las lágrimas pensaban simultáneamente en la muñeca coja, que descansaba sobre el almohadón azul del diván. (Carnés 2018a: 200).

In poche righe Carnés ribalta la rappresentazione tradizionale della maternità: non utilizza neanche il termine “bambino”, ma «aquella cosa», «aquello»; anche il dolore della perdita viene descritto in modo piuttosto scarno, freddo, asettico. Infine:

Su infelicidad le hizo concebir por la muñeca coja un odio de muerte. «Ella tiene la culpa de todo», pensaba. Resolvió hacerla desaparecer. No se le ocurrió otro sistema que el de arrojarla por el único balcón de la casa. La muñeca cayó primero horizontal; luego, verticalmente, y quedó enganchada por el vientre en la rama de una acacia. A su vista, ella se retiró del balcón, horrorizada. –Ya no está, ¿sabes? Aún podremos ser felices. Pero vámonos de esta casa. Tengo mucho miedo. Mira, me parece que acabo de cometer un infanticidio. (*Ibid.*: 201).

Il gesto finale, simbolico, nasce dall'odio ma contiene in sé anche un seme di ribellione: «Aún podremos ser felices», dice la donna.

Nello stesso anno in cui viene pubblicato questo racconto, nel 1930, esce il romanzo *Natacha*. Come abbiamo potuto vedere nel paragrafo ad esso dedicato, la maternità rappresenta il perpetuarsi di un destino di sofferenza. *Natacha* nasce da un «espíritu» «magullado y sangrante» (Carnés 1930: 23), quel dolore ereditario è il suo primo nutrimento: «el dolor, que la había amamantado» (*Ibid.*: 37). Natalia-madre, infatti, darà alla figlia il suo stesso

nome;⁴ quando Gabriel la ribattezza come “Natacha”, tenta di mutare il suo statuto ontologico, allontanandola dal suo cammino già tracciato. Nella maternità rappresentata in *Natacha* troviamo anche descritta l'origine della solitudine, dell'incomunicabilità e della mancanza di solidarietà, all'interno del genere femminile, su cui Carnés spesso si interroga. All'inizio, Natalia-madre sente un'intensa gioia per questa nuova esperienza: «Iba a tener un hijo; un hijo suyo; un ser que sentirá con los sentimientos que ella hiciera brotar y hablaría las palabras que ella pusiera en su boca» (*Ibid.*: 24). Tuttavia, questa gioia non è altro che un'illusione; la maternità non è una dimensione priva di limiti e di ombre: «”¿Serán todas las madres así?” Y su madre: “¿Serán todas las hijas como esta hija mía?”» (*Ibid.*: 48).

Uno dei lati più oscuri della maternità è quello che Carnés descrive in *Tea rooms* (1934): Laura, una delle impiegate della caffetteria, non sopravvive dopo essere ricorsa all'aborto clandestino. Nella scena finale, invece, ricordiamo che Matilde, la protagonista, si ferma ad ascoltare il comizio improvvisato di un'operaia, in strada:

[...] en estos momentos terribles por que atravesamos los obreros es un crimen tener hijos; es un crimen lanzar nuevos seres inocentes al arroyo y al hambre. [...]. Yo os digo que el hijo que tengo aquí –se golpea el vientre con fuerza– no irá a la guerra. (Carnés 2014b: 218).

Queste parole anticipano la rivendicazione della maternità negata che sarà uno dei temi centrali dei racconti a tema spagnolo scritti durante l'esilio.⁵ Per i personaggi femminili delle prime opere carnesiane, la maternità rappresentava uno strumento ulteriore di oppressione e di controllo del loro corpo e della loro coscienza. Alle donne in lutto che popolano i racconti dell'esilio, sullo sfondo della guerra civile, –ricordiamo, ad esempio, “La

⁴ La ripetizione dei nomi è, in realtà, una radicata tradizione spagnola. Carnés la impiega per la prima volta nella sua narrativa, con una forte valenza simbolica, in “La ciudad dormida” (*Peregrinos de calvario*, 1928): la madre delle due sorelle, Candelas e Soledad, si chiama Soledad.

⁵ Carnés non affida ai suoi scritti la sua personale esperienza di maternità. Suo figlio Ramón nasce nel giugno del 1931, dunque pochi mesi dopo la proclamazione della Seconda Repubblica. In un articolo che scrisse molti anni dopo, nell'aprile 1956, rievoca l'atmosfera di quei giorni, in cui l'entusiasmo per l'evento storico si lega alla gioia per la futura nascita: «Las calles del centro de Madrid fueron ríos en su honor, y por aguas tuvieron a los hijos de la capital de España, que irrumpieron desde todos los puntos de la ciudad. [...]. No había otro camino que recibir a la República, jalear a la República, que para asombro de todos nacía blanca e incruenta, cosa de la que propios y extraños se asombraban, con razón, porque nada grande, que viva y perdure, puede advenir sin sangre. [...]. Los hombres decían a las mujeres: “Fíjate bien, estás viendo nacer una página de la historia de España”. Y las madres pensaban, sintiendo al hijo saltar en el vientre; “Tú nacerás republicano, hijo”» (Plaza Plaza 2001b: 211-212). Si tratta di una rarità, perché la nostra autrice fu sempre restia a trattare apertamente nei suoi scritti alcuni aspetti del suo vissuto personale.

mujer de la maleta”, “El mandato”, “Prisión de madres”– viene tolto persino il diritto di essere madri. Vengono punite in quanto donne e in quanto repubblicane: i loro stessi figli vengono usati come un'arma, quando insegnano loro ad odiare chi li ha messi al mondo, quando Marta (in “Prisión de madres”) è costretta ad ascoltare, impotente, il pianto di suo figlio che non può neanche abbracciare. Alle madri di “Sin brújula”, la violenza della guerra ha rubato anche l'umanità, la capacità di provare compassione per il piccolo Benitín.

Nelle altre opere scritte in esilio, la maternità acquista via via, con il passare del tempo, una valenza maggiormente positiva. In *Rosalía de Castro* (1945), Carnés la descrive addolcendo quell'ereditarietà del dolore che aveva narrato in *Natacha*:

El nacimiento de su hija hace a Rosalía más plena. La maternidad le une aún más a su madre; la une a doña Teresa con esa fuerza que da a las mujeres la comprensión mutua de un amor y un dolor comunes. El drama de su origen resurge más vivo, y el largo calvario de doña Teresa, madre soltera, se le aparece en toda su grandeza. La maternidad le llena de amor por todos los niños gallegos. Su inspiración brota generosa ante los niños descalzos, faltos de calor, cuyas madres trabajan la tierra. Frente a su hijita, que se desarrolla entre tibios pañales, olorosos a manzanas, la miseria de los niños del valle de la Mahía se le presenta más dramática, con nuevos perfiles angustiosos, y le hace soñar para ellos ríos de dulce leche y flores celestiales... (Carnés 1964: 40).

Qui, la maternità è fonte di comprensione, forza, empatia. In *Cumpleaños*, Eva desiste dal proposito del suicidio quando scopre che i suoi figli sono sopravvissuti al disastro aereo: nonostante il suo ruolo di madre non rappresenti in sé una ragione per vivere, il ricordo di quel legame è un appiglio alla vita, è forte a sufficienza per salvarla.

C'è un racconto, scritto durante gli anni dell'esilio, in cui per la prima volta Carnés si dedica ad una celebrazione totale della maternità. Già in *Salmos del adolescente desterrado* (1946), come abbiamo già visto, Carnés dedica a suo figlio dei versi di tristezza, nostalgia e speranza, scrivendo per la prima volta come *madre*. In “Momento de la madre sembradora”, di cui purtroppo non conosciamo la data di stesura, l'assunzione, da parte di Carnés, di questo aspetto della sua identità è piena, completamente accolta ed onorata:

Y toca a las madres escribir la historia. Esos brazos largos, largos de las madres, que no se cansan de abrazar (abrazos a los hijos, que se hacen hombres, y que, a su vez, florecen en hijos nuevos, niños diminutos, que más tarde se harán grandes también)... No importa que pasen los años. Siempre habrá un niño entre los brazos de la madre. Los hijos se transforman. Y los hijos de nuestros hijos siguen siéndolo también nuestros. Los brazos de la madre serán siempre el amoroso regazo de sus hijos, y de los hijos de sus hijos. Serán siempre caliente regazo, que la amenaza de la guerra torna en escudo. [...]. Una madre se tendió sobre los rieles por los que había de pasar un tren de soldados. Lo hizo en nombre de todas las madres, en el mío, en el vuestro. Lo hizo por sus hijos y por los nuestros. Por los niños de Argelia, por los de África, por los de España. El mundo es hoy tan pequeño que el llanto de una madre española es enjugado por la sonrisa de una madre china. Todas las madres lloramos un mismo llanto y alentamos por una misma palabra: paz. [...]. Toca a las madres hacer el porvenir. Somos sembradoras de la vida. Seamos también sembradoras del nuevo día que amanece. (Carnés 2018b: 427-428).

Al principio di questa riflessione abbiamo accennato ad alcuni “limiti”, per quanto riguarda la posizione femminista di Luisa Carnés. Il limite di cui parliamo è dovuto all'assenza di un determinato tema, all'interno della sua narrativa: quello della sessualità. L'autrice ci mostra che la donna è capace di odio, di rabbia, di violenza, di egoismo: che la sua natura è in realtà ben lontana, in poche parole, dal tradizionale archetipo angelicale. Tuttavia, il desiderio non appartiene al mondo interiore di nessuno dei suoi personaggi femminili. Ad esempio, l'attrazione che Candelas prova per Daniel, in “La ciudad dormida” (*Peregrinos de Calvario*, 1928), esiste solo in un piano sentimentale:

Por las noches, Daniel acompañaba en su retorno al hogar humilde, a Candelas, que se preguntaba por qué motivo no la repelería este hombre como los otros con quienes se cruzaba a diario, y cuyas miradas evitaba instintivamente. Pensaba más aún, pensaba que deseaba su presencia, que se sentía muy dichosa al verle, de una dicha honda y bondadosa, muy distinta a la felicidad risueña que le hacían experimentar en la infancia las presencias de aquel craso don Paco; un dichoso estado espiritual que le hacía pensar también: “Si él *viniera* toda la vida conmigo, yo no le temería ya a nada en el mundo”; y la tornaba amable con los desastrados que les tendían la mano en las encrucijadas lóbregas, como si la presencia de Daniel Burton la trasmudase en otra mujer, o el mundo fuese distinto de como había sido hasta entonces. (Carnés 1928: 194-195).

L'unico momento in cui il desiderio è espresso chiaramente, ed in cui la sessualità trova un suo spazio, è in *El eslabón perdido* (2002), ossia quando, ricordiamo, Carnés sceglie un personaggio maschile come voce narrante e

centro della storia:

Desde que murió la madre de mis hijos casi al final de la guerra, no había vuelto a tocar a ninguna mujer, y ahora ésta me perturbaba. Era una provocación constante aquella hembra llena de vida en la casa empolvada, mostrando sus caderas poderosas y riendo a cada paso, sin motivo alguno, acaso para enseñar su blanca dentadura agresiva. (Carnés 2002b: 98-99).

Seguendo Josebe Martínez, scopriamo che questo tema non è il “grande assente” della narrativa carnesiana solamente:

Una última particularidad de la literatura producida por estas mujeres es que se ubica perfectamente dentro de la dinámica de interés social que define a toda la producción del exilio, por lo que el espacio sexual, el deseo, no existe, y el cuerpo corresponde a lo inenarrable. Lo que procede no deja de ser interesante si mencionamos la caracterización que en la posguerra se hizo de estas mujeres. En la península, su sexualidad perteneció también a lo vencido, y sirvió de carnada a la propaganda que contra ellas se dispensaba en una magna campaña de desprestigio: las *tiorras rojas*, como las calificó Unamuno, tenían, sobre todo, carácter sexual desordenado. Los testimonios vistos en el exilio sirven para desmentir tales alegatos. Las mujeres del exilio ni mencionan dicho aspecto. (Martínez 2007: 36).

«El cuerpo de las mujeres en un contexto patriarcal es la memoria en carne de un grupo, su *encarnación*», afferma González Fernández in un altro studio recente (Jato, Keefe Ugalde, Pérez 2009: 68). Luisa Carnés non rivendica, attraverso i suoi scritti, la riappropriazione del corpo attraverso la libera e consapevole sessualità femminile, ma ne denuncia lo sfruttamento messo in atto dalla società del suo tempo. In *Natacha* (1930), la protagonista diventa, per un periodo, l'amante di un uomo più ricco e più vecchio, provando poi in seguito disgusto per se stessa. In “Això va bé!”, racconto inedito fino alla pubblicazione della raccolta del 2018, scritto fra il 1951 e il 1952, denuncia la prostituzione dilagante nella Spagna del dopoguerra.

Il corpo femminile, nella narrativa carnesiana, è un corpo reso invisibile, negato, sotto il pieno controllo del dominio maschile.

“Un año de matrimonio”, pubblicato da *La Voz* nel 1931, è un racconto incentrato su questa forma di oppressione del corpo femminile. La trama ruota intorno ad una coppia sposata:

Una mañana, mientras se vestía, le preguntó: –¿Por qué tienes los pechos tan caídos? Y ella percibió entonces que sus senos eran estrechos, y su cuerpo, enjuto. Y observó que las miradas verticales del esposo nacían preferentemente para las mujeres de caderas anchas y senos altos. Y buscó en las revistas femeninas, con la misma avidez que él buscaba las bellas líneas de las mujeres extrañas, fórmulas y anuncios adecuados a su caso: «Aliméntese a base de harinas y mantecas. Beba agua en abundancia. Descanse después de cada comida (con este régimen conseguirá engordar en pocas semanas)...⁶ Siguiendo exactamente las prescripciones de las fórmulas y de los anuncios, consiguió que desapareciesen las señales huesudas de su espalda y que sus pechos se ensanchasen bastante. Él lo advirtió: –Te estás poniendo gruesa. –Sí –con satisfacción. Se mandó hacer unos vestidos claros y estrechos que le ceñían las caderas y ponían de manifiesto el volumen de sus senos. Y al salir de la calle, se apretaba contra el esposo, casi dichosa, al sentir las miradas verticales de otros hombres sobre sus piernas y sus caderas. –Te miran los tíos como si te quisieran comer. Estás demasiado gruesa. –Es verdad.

Completamente feliz, al fin.

[...]

–Estás muy gorda.

Lo dijo con frialdad, como si ya le agobiase la presencia del cuerpo anchote, macizo, de su mujer, en la casa reducida y sobre la cama endeblita. [...]. Ahora iban todas sus miradas a la búsqueda de mujeres flexibles y delgadas, que se deslizaban veloces a lo largo de las aceras, y escurrián al asedio del hombre desconocido, como culebrillas graciosas, y se desesperaba ante la lentitud de ella al pasear o al subir la escalera.

–Estás muy gorda. Ella no acudió esta vez a las fórmulas de las revistas femeninas... «¿Quiere usted adelgazar?». No sintió la nostalgia de su anterior delgadez. Pensó que pronto llegaría el primer aniversario de su matrimonio. Y vertió las primeras lágrimas de resignación. (Carnés 2018a: 216-218).

In molti altri momenti della narrativa carnesiana, il corpo dei personaggi femminili è quasi intangibile, immateriale.

Ciò emerge chiaramente quando l'autrice ricorre, in due opere diverse, scritte entrambe nell'esilio, all'immagine dello specchio. «La imagen del espejo sirve [...] casi siempre para desencadenar el proceso de

⁶ Questo genere di pubblicità era molto frequente fra le pagine di *Estampa* nel periodo in cui Carnés collaborò assiduamente con la rivista. In un numero di *Estampa* del 1936 abbiamo trovato degli esempi molto interessanti: «Siempre joven y atractiva... con más de 40 años. ¡Cuántas mujeres, l de la cuarentena, ven con angustia desaparecer su juventud! Se endurecen las facciones, los colores desaparecen, su animación y alegría disminuyen y algunas veces, el cansancio y algun malestar vienen a agravar estas preocupaciones. El único medio de conservarse joven y atractiva es conservando una sangre rica y generosa. Haced para ésto una cura de Píldoras Pink, [...]» (*Estampa*, IX, 455, 3 ottobre 1936, p. 5); «Futuras madres, debéis tomar Eupartol desde el quinto mes; tendréis un rápido y feliz parto, hijos sanos y robustos (mejoraréis la raza).» (*Ibid.*: 19); «100.000 solteras encontrarán marido este año. Millares de mujeres han encontrado el amor y la felicidad por este simple e infalible medio. Solteronas de 40 y 50 años han recobrado sus encantos juveniles y se han casado ventajosamente con hombres ricos y jóvenes; frecuentemente, después de haber desesperado de encontrar un marido. Hoy, madres e incluso abuelas, pueden recuperar la tez fresca y clara que tenían sus rostros en los días de la adolescencia. Un nuevo alimento vital de las células, llamado “Biocel”, ha sido extraído de animales jóvenes, cuidadosamente seleccionados por el Profesor Dr. Stejskal, de la Universidad de Viena.» (*Ibid.*: 30).

concienciación», scrive Biruté Ciplijauskaitė nel suo studio *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona* (1994: 38).

Di fronte allo specchio, María, ne *La hora del odio* (1944) prende coscienza di sé, del proprio corpo, del proprio passato; di tutti gli elementi che fondano la sua identità:

Un día, volvió a mirarse al espejo. La imagen macilenta de aquel amanecer –aquella piel seca, aquellos ojos apagados– se había tornado un rostro de expresión viva. Tenía ceñida al cabello una cinta azul, que hacía un extraño juego con las prematuras hebras de plata, y María experimentó una agradable sensación. Ligeramente turbada sostuvo la mirada, ya amiga, que desde el fondo del espejo venía, y por primera vez se atrevió a contemplar el pasado, el pasado inmediato, aquellos tres días de su vida en constante fuga, medio escondidos en una tolvanera de recuerdos penosos. Lo que ella imaginaba seguridad presente le infundía valor para ahondar en el pretérito, casi desconocido, como el enfermo se permite coquetear con los pensamientos lúgubres, cuando el peligro de muerte ha pasado. (Carnés 2014a: 256-257).

In *Cumpleaños* (1951), torna di nuovo l'immagine dello specchio. Eva, che sta annaspando nella solitudine, nella paura di invecchiare, nell'inconsistenza del suo matrimonio, nell'amarezza per il tradimento del marito, vede tutti i suoi mostri lì riflessi:

(Se toca el rostro con los dedos suavemente, como si lo modelara.) Empezó en los ojos... Al enjugar el rostro, noté que las cuencas de los ojos eran más grandes que antes, y que mis sienes se habían hundido, como las de los muertos. ¡Qué horror!... Fue como asomarse a una de mis ventanas y hallar un paisaje diferente, desconocido; cual si se hubiesen robado el paisaje familiar durante la noche. Hube de ir acercándome a lo que veía asomada al espejo. Los ojos se hundían, y a los lados de la boca aparecían unas rayas finas, unas pequeñas rayas espantosas... *(Se toca el rostro lentamente mientras habla.)* La frente se desplomaba sobre los párpados... *(Trata de retirarse del espejo, pero vuelve a él como fascinada.)* No; tengo que enfrentarme a ese rostro extraño. El otro; mi rostro antiguo, casi ha desaparecido. Se descompone como un dibujo sobre el que se fuera vertiendo agua, gota a gota. *(Da un grito, y se cubre el rostro con las manos.)* (Carnés 2002a: 65).

Eva, che sta meditando il suicidio, mentre si guarda allo specchio vede la sua stessa morte, è faccia a faccia a tutte le sue paure più grandi, con la sua stessa anima, e ne resta come stregata. Quando Natacha pensa di uccidersi, il suicidio si presenta come *l'estrema ratio* per sottrarsi a tutte le forme di

oppressione e di negazione della sua identità e della sua volontà: è l'unica possibilità di vittoria, l'unico modo per marcare il possesso del proprio sé. Allo stesso modo, rifiutandosi infine di compiere il gesto fatale, sia Natacha che Eva si riappropriano del loro corpo, stabilendo la loro personale volontà di controllo e sottraendolo al dominio maschile.

Se consideriamo i diversi momenti storici ed i contesti sociali in cui Carnés scrive, è evidente quanto questi aspetti della sua narrativa siano coraggiosi ed innovatori. Fin dai suoi primi scritti, negli anni venti, l'autrice aveva iniziato a costruire i suoi personaggi femminili mostrando il genere come una costruzione sociale, sovvertendo e denunciando stereotipi vigenti ancora oggi, mentre stiamo riscoprendo la sua opera.

Conclusioni

Yo acaso era el silencio de tus horas
pensativas, como un collar de éxtasis,
o quizás el temblor de aquella música
que subía del fondo de tus noches
y tus ansias como un ramo de sed.

Ay, nadie más que tú lo sabe. Pero
ahora que, labrada a fuego mío,
para siempre en mi sangre estás, te doy
esta dulce sospecha, como el ciego
que al recobrar la luz recuerda el mundo
imaginado siempre entre las sombras.

Acógela, paloma, entre tus brazos,
haz rebosar con ella el vaso de oro.
Mis ojos son dos niños y te adoran.
(Rejano 1966: 10).

Juan Rejano, compagno di Luisa Carnés, scrisse per lei questi versi, contenuti nella raccolta *El jazmín y la llama*, pubblicata nel 1966, due anni dopo la morte della nostra autrice.

La scrittura è stata per Luisa Carnés il principale strumento per affrontare il proprio mondo interiore e quello esteriore. È stata, in sostanza, proprio quello specchio a cui aveva affidato l'immagine di Eva e María in *Cumpleaños* (1951) e *La hora del odio* (1944).

Carnés cerca, in quello specchio, l'essenza delle sue molteplici identità – donna, operaia, giornalista, scrittrice, repubblicana, madre, esiliata, spagnola e messicana– rivendicandole e ponendole tutte, allo stesso tempo, in discussione. Una sola voce non può bastare per raccontare tutto, per i tanti interrogativi disseminati nei suoi scritti, così ogni suo personaggio rivive parti della sua storia, cammina nei luoghi da lei vissuti, custodisce i suoi lutti.

L'esilio è stato per la nostra autrice l'evento che più ha segnato uno spartiacque nella sua vita: il lutto che da quel momento in poi si riversa nei suoi rituali letterari –abbiamo adoperato l'espressione *ritual del duelo*– è ancor più triste e duro perché sulle spalle di Carnés, come su quelle di ogni

altro autore che scrive in esilio, non c'è solo il peso delle proprie perdite, ma di quelle di ogni rifugiato.

Scoprire nelle sue opere dell'esilio i diversi momenti del rituale è stato come sentire finalmente il respiro di questi scritti, e comprenderne tutta l'essenza pulsante. Luisa Carnés non ha mai scritto per insegnare qualcosa ai suoi lettori, eppure da ogni pagina si può trarre un'eredità preziosa fatta della sua forza e del suo coraggio. Ha vissuto molte vite, e le ha amate ed odiate tutte. Ha vissuto in terre diverse, e le ha amate ed odiate tutte.

Proprio nel saper e nel voler *sentire* ogni cosa con intensità risiede il suo insegnamento più alto.

Fanno parte di questo *sentire* il bisogno di denunciare, di ricordare, di comprendere e di esplorare. Attraverso la scrittura e attraverso i suoi personaggi Carnés può *sentire* con altri corpi ed altre anime oltre ai suoi. Sentire e ricordare in alcuni momenti sono due processi che si sovrappongono, diventando quasi la stessa cosa: la memoria è ciò che consente di conservare le proprie radici, di comprendere i mutamenti, di elaborare il proprio lutto, è un dovere che non si può accettare o rifiutare, perché è diventata una parte naturale del proprio sé.

La narrativa carnesiana spesso esplora gli angoli più bui e reconditi dell'umanità e della distruzione di cui è capace: abbiamo letto di solitudine ereditaria –quella femminile–, dei giorni terribili della guerra civile, della potenza straziante della nostalgia, di un legame viscerale con la propria terra natia, della paura di vivere e della paura di morire. Ed è proprio in questi meandri bui che Carnés accende una luce, mostrando come la bellezza può nascondersi ovunque.

Restituire Luisa Carnés alla memoria significa, oggi, darle finalmente il ritorno che aveva tanto desiderato e di cui tanto ha scritto.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare le due persone che hanno visto nascere e crescere questo lavoro e che mi hanno accompagnato nel viaggio impegnativo che è la tesi di dottorato: la mia relatrice, María José Flores Requejo e Antonio Plaza, il massimo esperto dell'opera carnesiana ed il primo a sollecitare e promuovere il suo recupero. Per il vostro aiuto, la vostra generosità ed il vostro esempio, grazie.

Bibliografia consultata

1) Luisa Carnés: bibliografia

1.1 Opere di Luisa Carnés

1.1.2 Articoli

- Carnés L., “El único sistema”, *Estampa*, VI, 302, 21 ottobre 1933, p. 33.
“Un sueño de verano”, *Estampa*, VII, 346, 25 agosto 1934, pp. 25-27.
“El final de los flamencos”, *Estampa*, VIII, 386, 8 giugno 1935, pp. 21-25.
“Los alumnos del Sagrado Corazón, convertidos en valientes milicianos”, *Estampa*, IX, 455, 3 ottobre 1936, pp. 7-8.
“¡Mujeres, alistaos al trabajo!”, *Estampa*, IX, 455, 3 ottobre 1936, pp. 9-10.
“Altavoz del Frente. «Nueva cultura para el frente y la retaguardia»”, *Estampa*, IX, 455, 3 ottobre 1936, pp. 20-21.
“Brigadas de ayuda al campo de Valencia”, *Estampa*, X, 3 luglio 1937, pp. 13-14.
“El fraile capuchino que ha venido huyendo de la España invadida”, *Estampa*, X, 509, 30 ottobre 1937, pp. 1-2.

1.1.3 Altre opere

- Carnés L., *Peregrinos de calvario*, Nuevos novelistas españoles, Espasa Calpe, Madrid 1928.
“Prólogo”, Tolstói L. N., *Cuentos*, Madrid, CIAP, 1930, pp. 7-11.
“Prólogo”, Gógol N., *Tarás bulba*, Madrid, CIAP 1930, pp. 7-15.
Natacha, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (S.A.)
Mundo Latino, Madrid 1930.
Juan Caballero, Novelas Atlante, México D.F. 1956.
Rosalía de Castro. Raíz apasionada de Galicia, A. Finisterre Editor, México 1964.
Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo, Publicaciones de la Asociación de directores de escena, Madrid 2002a. Edizione a cura di José María Echezarreta e Antonio Plaza Plaza.
El eslabón perdido, Editorial Renacimiento, Sevilla 2002b. Edizione a cura di Antonio Plaza Plaza.
De Barcelona a la Bretaña francesa (Memorias), Editorial Renacimiento, Sevilla 2014a. Edizione a cura di Antonio Plaza Plaza.
Tea Rooms. Mujeres obreras (novela reportaje), Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 2014b.
Tea Rooms. Mujeres obreras (novela reportaje), Hoja de Lata, Asturias 2016. Edizione a cura di Antonio Plaza Plaza.
Trece cuentos, Hoja de Lata, Asturias 2017.
Rojo y gris. Cuentos completos I, Editorial Renacimiento, Sevilla 2018a. Edizione a cura di Antonio Plaza Plaza.
.
Donde brotó el laurel. Cuentos completos II, Editorial Renacimiento,

1.2 Studi su Luisa Carnés

- Campoy A., “Colorear a Luisa Carnés”, *El País*, disponibile su: <http://www.jotdown.es/2017/10/colorear-a-luisa-carnes/> [Visitato il 18 novembre 2017].
- Garofalo E., “The social image of woman in three works by Luisa Carnés: *Peregrinos de Calvario, Natacha, and Tea Rooms.*” <http://bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/garofalo.pdf> (visitato il 29 dicembre 2016).
- López Á., “Luisa Carnés, la «sinsombrero» olvidada”, in *Larazon.es*, 13 giugno 2017, disponibile su <https://www.larazon.es/cultura/luisa-carnes-la-sinsombrero-olvidada-AA15372640> [visitato il 29 settembre 2018].
- Martín Rodrigo I., “Luisa Carnés, la escritora que no salía en la fotografía de la Generación del 27”, *ABC*, 14 giugno 2017, disponibile su: https://www.abc.es/cultura/libros/abci-luisa-carnes-escritora-no-salia-fotografia-generacion-27-201706110104_noticia.html [visitato il 07/08/2018].
- Morán Breña C., “La edición de todos sus cuentos salda otra deuda con Luisa Carnés”, *El País*, 26 aprile 2018, disponibile su: https://elpais.com/cultura/2018/04/25/actualidad/1524676433_108760.html. [visitato il 7 agosto 2018].
- Neus Samblancat M., “*Un canto a la libertad: De Barcelona a la Bretaña francesa de Luisa Carnés*”, *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n.º17, 2015, pp. 236-244.
- Olmedo I., “Los exiliados republicanos y la cultura mexicana: los artículos de Luisa Carnés en *El Nacional*”, *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n.º 12, Valencia 2010. Contiene una breve antología di testi di Luisa Carnés: “Dos patrias” (Natalia Valle), “Los refugiados españoles” (Luisa Carnés), “Exilios deleitosos” (Luisa Carnés), “El libro en la España de hoy” (Luisa Carnés), pp. 49-70.
- “El trabajo femenino en la novela de la Segunda República: *Tea Rooms* (1934) de Luisa Carnés”, in *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, Universidad de Navarra, 2014a, pp. 503-524.
- Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*, Editorial Renacimiento, Sevilla 2014d.
- Plaza Plaza A., prefazione a Carnés L., *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo*, Publicaciones de la Asociación de directores de escena, Madrid 2002a, pp. 9-17.
- introduzione a Carnés L., *El eslabón perdido*, Editorial Renacimiento, Sevilla 2002b, pp. 11-72.
- “Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés”, *Acotaciones*, n.º 25, 2010, pp. 95-103.
- “Luisa Carnés: Reivindicación social y compromiso político en apoyo de la mujer trabajadora (1930-1964)”, in Barrio Alonso A., de Hoyos Puente J., Saavedra Arias R. (a cura di), *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas*,

- identidades y formas de representación*, Atti del X Congresso dell'Asociación de Historia Contemporánea, 2011a, p. 25.
- “Dos textos de Luisa Carnés y una carta sobre ella”, *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n.º 13, Valencia 2011b, pp. 210-215. Contiene: “14 de abril de 1931: Recuerdo y esperanza” e “Carta a las mujeres de España” (Luisa Carnés).
- introduzione a Carnés L., *De Barcelona a la Bretaña francesa (Memorias)*, Editorial Renacimiento, Sevilla 2014a, pp. 9-59.
- “Luisa Carnés: literatura y periodismo, dos vías para el compromiso”, in *Cuadernos Republicanos*, n.º 92, 2016a, pp. 67-106.
- postfazione a Carnés L., *Tea rooms. Mujeres obreras (novela reportaje)*, Hoja de Lata, Asturias 2016b, pp. 207-250.
- introduzione a Carnés L., *Rojo y gris. Cuentos completos I*, Editorial Renacimiento, Sevilla 2018a, pp. 17-81.
- nota introduttiva a Carnés L., *Donde brotó el laurel. Cuentos completos II*, Editorial Renacimiento, Sevilla 2018b, pp. 7-9.
- Sanz M., “Luisa Carnés cuenta los brioches”, *El País*, 28 settembre 2016, disponibile su:
http://cultura.elpais.com/cultura/2016/0923/babelia/1474641997_033382.html. [Visitato il 18 novembre 2017].
- Somolinos Molina C., “Lucha colectiva y emancipación: *Tea rooms*, Luisa Carnés”, *Contrapunto. Publicación de Crítica e Información Literaria*, n.º 18, 2015, Universidad de Alcalá, pp. 4-5.

2) Studi di genere, letteratura femminista e del femminile

2.1 Letteratura femminile del mondo ispanico

- Alcira Arancibia J., Rosas Y., Dimo E. (ed.), *La mujer en la literatura del mundo hispanico*, vol. V, Instituto literario y cultural hispánico, 1999.
- Alonso Montero X. (a cura di), Rosalía de Castro, *En las orillas del Sar*, Cátedra, Madrid 2016.
- Balló T., *Las sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*, Espasa Libros, Barcelona 2016.
- Castillo Martín M., “La «fémina insurgente»: personaje femenino y modernidad en la vanguardia española de los años veinte”, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/mcastill.html> (visitato il 24 dicembre 2016).
- “Contracorriente: memorias de escritoras de los años veinte”, https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero17/memor_20.html (visitato il 26 dicembre 2016).
- Ciplijauskaitė B., *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Editorial Anthropos, Barcelona 1994.
- García Marruz F. (a cura di), *Sor Juana Inés de la Cruz. Dolor fiero*,

Fondo Editorial de las Américas, La Habana 1999.

-Maqueda Abreu F., “Del folletín y de la novela corta en femenino 1850-1950: lo público en la sala de estar y lo privado en el kiosco”, tesis doctoral, Dir.: Joaquín M^a Aguirre Romero, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Periodismo III (Teoría General de la Información), Universidad Complutense de Madrid, 2013.

-Nieva de la Paz P., “Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la Generación del 27”, *Hispania*, 89.1, 2006, pp. 20-26.

-Paz O., *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona 1995.

-Porro Herrera M. J., *Romper el espejo. La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: escritura. Lectura. Textos (1001-2000)*, Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2001.

-Schuck N. C., “Literatura de escritura femenina”, *Revista Borradores*, Vol.VIII-IX, 2008, Universidad Nacional de Río Cuarto.

2.2 Studi di genere

-Aguado A., “Identidades de género y culturas políticas en la Segunda República”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 7, 2008, pp. 123-141.

-Arbaiza Villalonga M., “La «cuestión social» como cuestión de género. Femenidad y trabajo en España (1860-1930)”, *Historia Contemporánea*, 21, 2000, pp. 395-458.

-Bourdieu P., *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano 1998. Traduzione di Alessandro Serra.

-Butler J., *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Editori Laterza, Milano 2013.

-Capel Martínez R. M^a., “De protagonistas a represaliadas: la experiencia de las mujeres republicanas”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2007, vol. extraordinario, pp. 35-46.

-Capmany M.A., *El feminismo ibérico*, Ediciones Oikos-tau, Barcelona 1970.

-Carreño M.; Rabazas T., “Sobre el trabajo de *ama de casa*. Reflexiones a partir del análisis de manuales de Economía doméstica”, *Revista Complutense de Educación*, vol. 21. n.º 1, 2010, pp. 55-72.

-Franco Rubio G. A. (a cura di), *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)*, Icaria Editorial, Barcelona 2010.

-Ginocchietti M., “La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin”, *Esercizi filosofici*, n.º7, 2012, pp. 65-77.

-Irigaray L., *Sessi e genealogie*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2007. Traduzione di Luisa Muraro.

Essere due, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

Condividere il mondo, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

Traduzione di Roberto Salvadori.

-Luna L., “La historia feminista del género y la cuestión del sujeto”, in http://www.mujaresenred.net/f-lola_luna-sujeto.html [visitato il 07/04/2016].

-Nash M., *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*, Anthropos, Barcelona 1983.

“Invisibilidad y presencia de la mujer en la historia”,
Historia 10, Instituto Nacional de Antropología e Historia,
México 1985.

“De cultura política, cultura de género y aprendizaje del
feminismo histórico en el Estado español”, *Desacuerdos*,
n.º 7, 2012, pp. 18-41.

(a cura di), *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y
prácticas de género*, Alianza, Madrid 2014.

-Núñez M. G., “Políticas de igualdad entre varones y mujeres en la segunda
república española”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, H.^a Contemporánea,
t. 11, 1998, pp. 393-445.

-Rodríguez Magda R. M.^a, *Foucault y la genealogía de los sexos*,
Anthropos, Barcelona 1999.

-Segarra M.; Carabí À. (a cura di), *Feminismo y crítica literaria*, Icaria,
Barcelona 2000.

-Vega E., *Pionieras y revolucionarias. Mujeres libertarias durante la
República, la Guerra Civil y el Franquismo*, Icaria Editorial, Barcelona
2010.

-Zavala I. M., *Feminismos, cuerpos, escrituras*, La Página Ediciones, Santa
Cruz de Tenerife 2000.

2.3 Letteratura femminista

-Arenal C., *La mujer del porvenir. La educación en la mujer*, E-litterae,
Barcelona 2009.

-Nelken M., *La condición social de la mujer en España*, CVS Ediciones,
Madrid 2012.

3) Storia, politica, cultura e letteratura tra la Dittatura di Primo de Rivera e il franchismo (1923-1975)

3.1 Storia e politica

-Beevor A., *La guerra civile spagnola*, Bur, Milano 2006. Traduzione di
Enzo Peru.

-Cazorla Sánchez A., “La ideología del franquismo”, in Menéndez Alzamora
M, Robles Egea A. (a cura di), *Pensamiento político en la España
contemporánea*, Editorial Trotta, Madrid 2013, pp. 569-598.

-Gil Pecharromán J., *Historia de la Segunda República Española (1931-
1936)*, Biblioteca Nueva, Madrid 2002.

-González Martínez C., “La Dictadura de Primo de Rivera: una propuesta de
análisis”, *Anales de Historia Contemporánea*, 16 (2000), pp. 337-408.

-Hermet G., *Los católicos en la España franquista. II. Crónica de una
dictadura*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI de España
Editores, Madrid 1981.

-Mangini S., *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el
franquismo*, Anthropos, Barcelona 1987.

3.2 Cultura: giornalismo e teatro

-Arcas Cubero F., Sanjuán Solís L., *Juan Rejano. Periodismo, política y*

- cultura en la II República*, Editorial Renacimiento, Sevilla 2016.
- Aznar Soler M., “El teatro español durante la II República (1931-1939)”, *Monte Agudo*, n.º 2, 1997, pp. 45-58.
 - Checa Godoy A., *Prensa y partidos políticos durante la II República*, Centro Andaluz del Libro, Sevilla 2011.
 - Collado F., *El teatro bajo las bombas*, Kaydeda Ediciones, Madrid 1989.
 - León M. T., *Crónica general de la guerra civil*, Editorial Renacimiento, Sevilla 2007.
 - Osuna R., *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*, Pre-Textos, Valencia 1986.
 - Pintor Alonso M. d. P., “Ramón Puyol. Aunque pasen cien años...”, *Caetaria*, n.º 6-7, 2009, pp. 385-400.

3.3 Letteratura

- Aullón de Haro P., *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, Taurus, Madrid 1987.
- Castañar F., *El compromiso en la novela de la II República*, Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., Madrid 1992.
- Cruz R., *El arte que inflama. La creación de una literatura política bolchevique en España. 1931-1936*, Biblioteca Nueva, Madrid 1999.
- Fuentes V. (a cura di), Díaz Fernández J., *El blocao. Novela de la guerra marroquí*, Stockcero, Buenos Aires 2007.
- La venus mecánica*, Stockcero, Buenos Aires 2009.
- El nuevo romanticismo*, Stockcero, Buenos Aires 2013.
- Esteban J., Santonja G., *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*, Libros Hiperión, Madrid 1977.
- Sender R. J., *Siete domingos rojos (novela)*, Larumbe, Zaragoza 2009. Edizione a cura di José María Oltra Tomás.
- Vilches de Frutos M. F., “El compromiso en la literatura: la narrativa de los escritores de la generación del nuevo romanticismo (1926-1936)”, *Anales de la literatura española contemporánea*, n.º 7, 1982, pp. 31-58.

4) Studi sulla memoria e sull'esilio repubblicano

4.1 Studi sulla memoria

- Assman A., *Ricordare*, Il Mulino, Bologna 2002. Traduzione di Simona Paparelli.
- Bergson H., *Materia e memoria*, Editori Laterza, Roma-Bari 2001. Edizione a cura di Adriano Pessina.
- Fortunati V., Fortezza D., Ascari M. (a cura di), *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, Meltemi, Roma 2008.
- Halbwachs M., *La memoria collettiva*, Edizioni Unicopli, Milano 2001. Edizione a cura di Teresa Grande, Paolo Jedlowski.
- Mendoza García J., “Las formas del recuerdo. La memoria narrativa”, *Athenea Digital*, n.º 6, 2004, pp. 1-16.
- Olney J., *Memory and narrative. The weave of life-writing*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1998.

-Ricoeur P., *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Il Mulino, Bologna 2004.
Traduzione di Nicoletta Salomon.

4.2 Studi sull'esilio repubblicano

-Abellán J. L., *El exilio como constante y como categoría*, Biblioteca Nueva, Madrid 2001.

-Alted Vigil A., "El exilio republicano español de 1939 desde la perspectiva de las mujeres", *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, vol. 4, n.º2, Granada, luglio-dicembre 1997, pp. 223-238.

-Arnal R., "Mujeres antes de tiempo. Historias de guerra y exilio", *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n.º17, 2015, pp. 67-74.

-De Hoyos Puente J., "La formación de la identidad de refugiado: los republicanos españoles en México, discurso, prácticas y horizontes de futuro", *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n.º14, 2012a, pp. 49-56.

La utopía del regreso. Proyectos de Estado y sueños de nación en el exilio republicano en México, El Colegio de México, Ediciones Universidad de Cantabria, 2012b.

-Egido León Á., "El testimonio oral y las historias de vida: el exilio español de 1939", *Migraciones y exilios*, n.º10, 2009, pp. 83-100.

-González Neira A., *Prensa del exilio republicano 1936-1977*, Andavira Editora, Santiago de Compostela 2010.

-Malgat G., "Tantos candidatos, tan pocos barcos: Gilberto Bosques y la cuestión de los criterios de migración a México", *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n.º17, 2015, pp. 221-235.

-Mancebo M^a F., "Memoria y desmemoria del exilio republicano 1939, in *Cuadernos republicanos*, n.º44, 2001, pp. 99-110.

-Naharro Calderón J. M., "Por los Campos de Francia: entre el frío de las alambradas y el calor de la memoria", University of Maryland at College Park EE.UU., in Alted Vigil A., Aznar Soler M. (a cura di), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Biblioteca Virtual Universal, 2003, pp. 204-215.

-Ordóñez Alonso M. M., "El exilio republicano español y su aportación a la prensa y periodismo en México", *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n.º 13, Valencia 2011, pp. 113-122.

-Ramírez Aledón G., "Ecos del exilio liberal en el exilio republicano", *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 13, 2011, pp. 123-162.

-Rodríguez J., "Exiliados republicanos en el cine latinoamericano de los años cuarenta", *Quaderns de Vallençana*, n.º 3, diciembre 2009, pp. 22-35.

"Los exiliados republicanos y el cine (una reflexión historiográfica)", *Iberoamericana*, XII, 47 (2012), pp. 157-168.

-Sánchez Cuervo A., "Pensar en los márgenes. El exilio de la filosofía", *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n.º17, pp. 245-256.

4.3 Letteratura dell'esilio repubblicano

-Alonso M., Aznar Soler M. (a cura di), *Antonio Machado y el exilio*

- republicano de 1939 en Francia*, Editorial Renacimiento, Sevilla 2015.
- Andújar M., “Narrativa del exilio español y literatura latinoamericana: recuerdos y textos”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista mensual de Cultura Hispánica*, n.º 295, 1975, pp. 63-86.
- St. Cyprien, plage... campo de concentración*, El fantasma de La Glorieta, Diputación Provincial de Huelva, 1990.
- Aznar Soler M. (a cura di), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Biblioteca Virtual Universal, 2003.
- Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Editorial Renacimiento, Siviglia 2006.
- “La puerta abierta, obra teatral inédita de Juan Rejano”, *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n.º14, edición digital, Valencia 2012, pp. 244-264.
- Bocanegra Barbecho L., “El semanario *Exilio* y los intelectuales del campo de Bram, 1939”, *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n.º17, 2015, pp. 6-27.
- Bosch Mateu M., “El mito de Antígona en el teatro español exiliado”, *Acotaciones*, 24, gennaio-giugno 2010, pp. 83-104.
- Buonafalce I., de Llera L., “L'esilio repubblicano del 1936 in Messico: filosofia e identità del pensiero in lingua spagnola”, *Cultura Latinoamericana. Storia delle Idee*, I.S.L.A., Istituto di Studi Latinoamericani-Pagani, Annali 1999-2000, n.º 1-2, pp. 399-427.
- Cabañas Bravo M., “Los artistas del exilio de 1939 en México. Caracterización y panorámica”, *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n.º17, 2015, pp. 97-116.
- Cassani A., “Poeta a New York: vecchio e nuovo mondo in José Moreno Villa”, *Scrittura e conflitto: Actas del XXI Congreso AISPI, Acti del XXII Convegno AISPI Catania-Ragusa, 16-18 maggio, a cura di Cancellier A., Ruta M. C., Silvestri L., vol.1, 2006, pp. 79-92.*
- “Las geografías de José Moreno Villa: México”, *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, Tomo 20, 2012, pp. 473-488.
- Ci portarono le onde. José Moreno Villa, poeta tra modernismo, avanguardia ed esilio*, Cleup, Padova 2012.
- Caudet F., “¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura de exilio republicano de 1939?”, Iº Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1-3 de octubre de 2008, La Plata. Los siglos XX y XXI.
- Disponibile su:
http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.305/ev.305.pdf. (visitato il 25 settembre 2017).
- El exilio literario en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Fundación Banco Exterior, Madrid 1992.
- Cela J., “Reflexiones de Francisco Ayala sobre el exilio intelectual español”, *Revista de Indias*, vol. LVI, n.º207, 1996, pp. 451-473.
- Cerrillo C. P., Miaja M. T. (a cura di), *La literatura infantil y juvenil española en el exilio mexicano*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2013.
- Chaumel J., “El exilio cinematográfico republicano en México”,

Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles, n.º17, 2015, pp. 125-149.

-Colonnello P., “Un pensatore «transterrado»: José Gaos”, *Cultura Latinoamericana, Storia delle Idee*, I.S.L.A., Istituto di Studi Latinoamericani-Pagani, Annali 1999-2000, n.º 1-2, pp. 385-397.

-Conejo Olvera L. Y., “El duelo literario, un recurso contra la des-memoria en tiempos de olvido: El caso argentino”, *Aletheia*, vol. 3, n.º5, diciembre 2012, pp. 1-9.

-Férriz Roure M. T., “Relectura de la tradición literaria española desde el exilio”, *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1994, pp. 133-146.

-González de Garay Fernández M. T., Aguilera Sastre J. (a cura di), *El exilio literario de 1939. Sesenta años después*, Atti del Convegno Internazionale 2/5 novembre 1999, Universidad de La Rioja, Logroño 2001.

-González Neira A. “El debate españolismo-hispanoamericanismo en el exilio español: la propuesta de solución de Paulino Masip”, *AISPI. Actas XXII*, 2004, pp. 209-226.

-Masip P., *Cartas a un español emigrado*, Ediciones del Centro Cultural El Nigromante, México 1999.

-Martín Puya A. I., “Pedro Garfías y Juan Rejano: dos poetas andaluces rumbo al exilio”, *Impossibilia*, n.º2, ottobre 2011, pp. 192-206.

-Martínez García A., “Sobrevivir al olvido desde el exilio: Max Aub y algunos componentes del Grupo Poético del 27 en *Los Sesenta. Revista literaria*”, *Clio*, n.º37, 2011, disponibile su: <http://clio.rediris.es> [Visitato il 26 gennaio 2018].

-Novoa Portela M., “Breve historia del exilio literario español en México (1939-1950)”, *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 2012, vol. 24, pp. 415-434.

-Olmedo I., “Juan Rejano, editor de revistas culturales en el exilio”, *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de literatura hispanoamericana y comparada*, n.º1, 2014b, pp. 7-24.

“La contribución del exilio español a la historiografía literaria mexicana. La Revista Mexicana de Cultura como espacio de formación canónica”, *Relaciones*, 140, 2014c, pp. 185-227.

Plaza Plaza A., “La literatura del exilio republicano y su respaldo a la lucha antifranquista: de Herrera Petere a Antonio Ferrer”, *Espacios de la heterodoxia del exilio*, 2016c, pp. 419-439.

-Pons Prades E., *Los que sí hicimos la guerra*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona 1973.

-Rejano J., *El jazmín y la llama*, Ecuador O°O°O”, México 1966.

-Rodríguez J., “El exilio literario en la periferia de la literatura española”, *Laberintos. Anuario de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n.º3, 2004, pp. 74-90.

-Viñas Piquer D., *Historia de la crítica literaria*, Ariel Literatura y Crítica, Barcelona 2002.

4.3.1 Letteratura femminile dell'esilio repubblicano

-Carreño M., *Poesía abierta*, Finisterre, México 1968.

“Hallazgo del agua”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVIII, n.º12, agosto 1974, p. 36.

Los diablo sueltos, Organización Editorial Novaro, México 1975.

“Finalmente, la flecha”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, vol. 21, Issue 7 (127), 7 gennaio 1985, pp. 34-35.

Dios, ángeles y demonios. Pensamientos para vivir con alegría, Trillas, México 1998.

David y Goliath, Historias bíblicas para niños (Antiguo Testamento), Trillas, México 2001.

-Cassani A., “Raíces y desarraigo en la obra de Angelina Muñiz-Huberman”, in López García J. R., Martín Gijón M., *Judaísmo y exilio republicano de 1939*, Hebraica Ediciones, Madrid 2014.

-De la Mora C., *Doble esplendor*, Gadir Editorial, Madrid 2004.

-García de Guilarte C., *Trilogía dramática*, Editorial Saturarán, San Sebastián 2001.

-Martínez J., *Exiliadas: escritoras, guerra civil y memoria*, Montesinos Editores, Barcelona 2007.

-Mistral S., *Éxodo. Diario de una refugiada española*, Biblioteca de la República, Madrid 2011.

-Piñeiro Domínguez M. J., “El exilio político y de género de las escritoras españolas en la emigración”, Universidad de La Coruña, Servicio de Publicaciones, 2014, pp. 305-311.

-Simón Porolli P., “Los campos de concentración franceses contados por las mujeres: aportes para la reflexión sobre la narrativa testimonial femenina”, *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 2012, n.º 14, pp. 151-165.

-Valender J. (a cura di), Méndez C., *Poemas (1926-1986)*, Hiperión, Madrid 1995.

-Valenzuela M. V., *Tres tiempos y la esperanza*, Edición do Castro, A Coruña 1987.

-Vicens Vega L., “Guerra civil y exilio en *Éxodo* (1940), de Silvia Mistral, y en *Los diablos sueltos* (1975), de Mada Carreño”

Url:https://www.academia.edu/12445354/Guerra_civil_y_exilio_en_%C3%89xodo_1940_de_Silvia_Mistral_y_en_Los_diablos_sueltos_1975_de_Mada_Carre%C3%B1o.

-Jato M., Keefe Ugalde S., Pérez J. (a cura di), *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*, Icaria, Barcelona 2009.

-Zambrano M. Gómez Blesa M., (a cura di), *Las palabras del regreso*, Cátedra, Madrid 2009.

Trueba Mira V. (a cura di), *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, Cátedra, Madrid 2012

5) Altri Studi

-Brown R. E., Fitzmyer J. A., Murphy R. E. (a cura di), Dalla Vecchia F., Segalla G., Vironda M. (edizione italiana), *Nuovo grande commentario biblico*, Editrice Queriniana, Brescia 1997.

-Camón Pascual J., “Caín y Abel: génesis del Bien”, *Trama y fondo: revista*

de cultura, n.º15, 2003, pp. 105-114.

-Grinber L., Grinberg R., *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Alianza, Madrid 1984.

-Klein F., *Canciones para la memoria. La guerra civil española*, Ediciones Bellaterra, Barcelona 2008.

Appendice

Gli articoli seguenti sono stati scritti da Luisa Carnés tra il 1934 ed il 1937, in un periodo in cui lascia momentaneamente l'attività letteraria per dedicarsi a quella giornalistica. Non ancora raccolti in volume, li abbiamo recuperati e selezionati dai numeri originali di *Estampa*.

“Un sueño de verano”, *Estampa*, VII, 346, 25 agosto 1934, pp. 25-27.

Mi casa tiene una ventana, tiene dos, tiene tres ventanas.

Esto, que no parece nada extraordinario, es para mí de gran interés. Porque mis tres ventanas miran al ancho patio de una casa de corredor.

Esta casa de corredor es una de esas románticas casas, copiadas por los escenógrafos para los sainetes populares. Casas de este tipo sólo se ven asomándose a los barrios bajos de Madrid. O inclinándose sobre la balaustrada en ruinas del pobrecito viaducto.

Yo tengo este paisaje, de auténtico color madrileño, ante los agujeros grises de mis tres ventanas.

Este paisaje me despierta cada mañana. Mejor dicho: cada mañana me despiertan jirones de vida que constituyen este paisaje, y que se compone de los siguientes:

Un jilguero y un canario, en sus jaulas correspondientes.

Una máquina de coser, movida por las piernas incansables de una muchacha que canta “flamenco” con cierto buen gusto.

Una anciana que lava ropa interior en una tina vieja.

Un perro que se rasca al sol.

Dos mujeres que se insultan entre bastidores.

Y varias chicas guapas que cruzan el patio hacia la calle antes de las nueve, y gritan al pasar ante el cuarto de la portera:

–Buenos días, *señá Celes*.

UN PAISAJE QUE CAMBIA DE COLOR

El paisaje a que miran mis tres ventanas me ha sorprendido hoy con un cambio imprevisto. “Mi” paisaje se ha vestido de domingo, en miércoles. ¿Qué ha pasado?

La muchacha que cose a máquina camisas masculinas se inclina sobre unas bragas y unas camisas pequeñísimas. ¿De niña o de mujer?

Las otras muchachas no han hecho su cotidiano desfile por el patio. En cambio, las oigo cantar en sus modestos interiores, apagando los gritos de las vecindonas que riñen.

¿Han declarado la huelga las obreritas de Madrid?

EL SUEÑO DE VERANO

–No hay huelga que valga–explica a nuestra curiosidad Emilia, la morena que cose a máquina camisas masculinas–; es nuestro sueño de verano. Todo el año somos hormigas, para podernos permitir, durante unos días, ser cigarras. ¡Se acabaron por ahora las camisas de hombre! Son mis días de descanso. Claro que luego trabajaré media hora más cada día, hasta amortizar estos días de descanso; pero no importa. ¿Y eso de echarme a dormir cada noche sin miedo al reloj?... Ahora me preparo las “mudas” para irme a divertir al pueblo de mi madre, y a no pensar más en el resto del año, y a olvidar las regañinas del patrón.

CHICAS DE MI PAISAJE POPULAR

He buscado al resto de las chicas obreras que le habían hecho traición a mi paisaje popular. Me he enterado de que son seis.

A saber:

Una taquillera de cine, una modista, una fajista, una sastra, una dependienta y una empaquetadora de un laboratorio.

He hallado a la taquillera–influencia del medio–ante las carteleras de un cine.

–Aquí estoy, viendo lo que “echan”, para no perder la costumbre. Voy a venir al cine como espectadora nada más. No va a ser todo estar ahí metida en la taquilla el santo día viendo cómo se divierten los demás. Voy a hacer una vida de burguesita.

–¿Vendrá usted al cine con el novio?

–Ni media palabra... Aún soy muy joven para eso.

LA SASTRA Y LA FAJISTA

Nati, la sastra, es la chica del paisaje que mejor le dice a la portera: “¡Hola, señá Celes!”... Ahora prepara su maleta. Va a pasar unos días con unos parientes a Santander.

–Estoy encantada... No he visto todavía un puerto de mar.

–Pues ya te puedes figurar–le dice su amiga, la fajista–, poco más o menos, el Manzanares.

–¡Igualito!

–¿Va usted por mucho tiempo?

–Todo este mes. Ahora me entreno. Todos los días, ésta y yo, vamos al Retiro a remar.

–A nadar sería mejor.

–Nadar, sé... Y me he comprado un *maillot* de moda, de ésos de la espalda al aire, precioso. ¿Verdad, Pepita? Y me voy a dar un postín... Se acabó, por unos días, la sastrería.

–¿Y usted, Pepita?

–Yo tengo cinco días libres, por falta de material. Estoy colocada en un taller de ortopedia, como fajista, y nos faltan unas cosas que vienen de Barcelona...

PACA, LA MODISTA “NOVELERA”

–Ya me ve. Ahora soy una señorita. Hasta que vengan los modelos de

otoño... No hago más que leer, leer y leer. Me llama mi madre “la novelera”... ¡A mí que! Cuando trabajo voy leyendo en el “Metro” y me doy cada porrazo con la gente... Ahora me desquito... ¡Qué bien viven las señoritas!

CONCHITA, LA QUE, POR HOY, NO LE HARÁ TRAICIÓN A “MI” PAISAJE

Conchita, la dependiente de perfumería, coloca frascos de perfume en una anaquelera de la casa donde trabaja.

–Mañana dejaré el mostrador hasta dentro de diez días. Me voy a Cercedilla con unas amigas. Allí lo paso muy bien. Nadie me habla de perfumes ni de coloretos... ¡Lástima que dure poco lo bueno!

LA RUBIA DEL LABORATORIO

A esta chica no he podido verla hasta la noche. La encuentro en el ensanche de la Castellana, dándole cuerda a un gramófono.

Está empleada en un laboratorio de productos farmacéuticos.

–A mí no me hable usted de trabajar... ¡Abajo los laboratorios y los químicos! Quiero divertirme. ¡Abajo los relojes y los tranvías a hora fija! ¡Viva la diversión! ¡Viva el mes de agosto!

Con esta chica rubia hay muchas chicas más, del paisaje y de fuera del paisaje. Hay muchachas que viven su sueño estival de breves días. Todas gritan, cantan y ríen. Sin dejar de bailar. Sin temor al tiempo.

No temen que las agujas del reloj les marquen una hora determinada, la hora del deber, la del trabajo. Que sonará, al fin.

Y entonces, como en un cuento añejo, las figuras volverán a sus puestos y a sus actitudes naturales. Y el paisaje, al que se asoman mis tres ventanas, recobrará su personalidad.

“El final de los flamencos”, *Estampa*, VIII, 386, 8 giugno 1935, pp. 21-25.

Rita “la Cantaora”, Antonia “la Coquera”, la “Paloma”, la “Nona”, “el Mochuelo” y el “Estampío” hablan de sus vidas.

Estas mujeres y estos hombres que vamos a hacer desfilar por nuestra información eran los emperadores del cante y del baile flamenco hace algunos años. Han sido famosos y admirados por “toa la grandesa de España” –por decirlo con las mismas palabras que ellos nos lo han dicho—. Aristócratas castizos y menestrales “de postín” se han rifado a estos artistas del cante y del baile y numerosos locales de Madrid han cobrado prestigio por su “cartel”.

¿Adónde han ido a parar los famosos cafés cantantes, trono de las *Coqueras*, las *Macarronas* y la famosa Rita? Hoy han surgido en su lugar bares con radiogramola y banquetas altas junto al mostrador “corrido”, zapaterías elegantes y vaquerías de tipo *standardizado*. Quedan, sí, algunos colmados, en los que de vez en cuando resuena el repiqueteo de las castañuelas, pero estos casos son menos frecuentes según transcurre el tiempo. Y los flamencos viejos se defienden como pueden, por ahí... “con las tripas escurrias” –dicen ellos.

EN UN CAFÉ DE CUATRO VIENTOS

Antonia la Coquera ha sido muy guapa. Aún conserva rasgos delicados en sus arrugas y sus ojos miran dulcemente.

La *Coquera* viste de luto. Hace cuatro meses murió su hermana Pepa la *Coquera*.

–Era mi pareja de baile. Siempre trabajamos juntas, hasta que nos retiramos. Ella era más flamenca que yo. Yo bailaba “más fino”. Eramos uña y carne las dos.

Los ojos oscuros de la que fué una de las más grandes figuras del baile español se humedecen al hablar de su hermana. La *Coquera* reside en Cuatro Vientos. Está al frente de un bar de camareras, en compañía de su cuñado, tipo magnífico de gitano trianero, esposo de la difunta *Coquera* y ex camarero de los más famosos colmados de Madrid.

–Cuando murió mi hermana –continúa diciéndome Antonia– me vine aquí con mi cuñado.

–¿Y esto cómo se da?

–Regular. Todo está muy malo. Aquí vamos pasando. Tenemos al lado un campamento y vienen muchos militares... Pero, de todos modos, la cosa no está, ni mucho menos, como antes.

CUANDO ANTONIA TENÍA VEINTE AÑOS

La *Coquera* nació en el Puerto de Santa María, en la provincia de Cádiz.

–Entonces el cante y el baile flamencos estaban en to su esplendor. Nasíamos toos con las castañuelas en la mano. Yo empesé muy joven. Con mi hermana, desde luego. Nos contrataron juntas. Debutamos en Jeré, con er tocaó Chacón y con er *Chato de Jeré*. Gustamos horrore. Al poco tiempo nos ofresían un contrato para Méjico, con la *Pastora Imperio*. Ojalá hubiéramo ío. Yenita de oro y orsequio vinieron las que fueron ayá.

–¿Por qué no fueron ustedes?

–No nos dejó mi madre. Le tenía mucho miedo a cruzar el charco. Luego se arrepintió con toda su alma... Pero ya era tarde. En Madrid estrené *La buena sombra*, que gustó muchísimo.

DEL CAFÉ DE LA MARINA AL PALACIO DE LA MARQUESA DE LA LAGUNA

–¿Adónde debutó usted en Madrid?

–Debuté en el Café de La Marina, que estaba en la calle Jardine. Era el café cantante más famoso de España. Cantar en La Marina era la ilusión de todos los principiantes de canto y de baile flamenco. Allí iba todo el florido de Madrid.

–¿Personas de dinero?

–De dinero. Había mucha juerga allí. Se cuenta y no se acaba. Mucha gente del palacio, pariente de rey... Pero, particularmente, maestro de obra y gente artesana.

–¿No dice usted que iban aristócratas?

–Sí, pero para las juergas. Paraban poco. Nos yevaban al hotel de la calle Arcalá.

–¿Qué hotel era éste?

–Bueno, era un palacio. Vivía allí la marquesa de la Laguna, que era más castiza... Le gustaba mucho el canto y el baile... Y pagaba bien.

–¿Ustedes iban contratadas allí?

–No. Nos pagaban después, según la voluntad de cada cuál. Por ejemplo, desían: “Ahí van quinientas –o setecientas, según– para los flamencos. Y lo repartíamos entre todos. Y allí sí que había reunión señorial... Todo se gorrían marquesa y condesa y reverencia. Entonse se respetaba más a la artista que hoy. Hoy, por dos cochinos duros, creen que tienen derecho a todo. Entonse había el señorito que mandaba regalo y regalo cuando le gustaba una mujer. A mí había uno que tenía finca, y que cada vez que iba a casa me mandaba para Sevilla todo lo mejor.

–¿Usted vivía en Sevilla?

–Sí. Vivíamos allí con mi madre. Cuando no trabajábamos, se entiende.

LOS TOREROS Y LOS ARISTÓCRATAS ERAN MUY JUERGUISTAS

–Los aristócratas y los toreros eran gente que le gustaba mucho la juerga. Allí iban Benalúa, Tamame. Mucho militar también. Conosí en el café a Primo de Rivera, cuando no era más que teniente. Berengué también era un juerguista. Y *Lagartijo* y el ganadero Murube... Qué sé yo cuánta gente de postín... Don Fernando Díaz de Mendoza iba mucha veces a la juerga. A mí me ponían los puntos, antes de conosé a la Guerrero. Una vez me hizo mucha fuerza para que bailase en una función que daban en la Princesa, a beneficio de las víctimas de una inundación horrible, que quearon mucho en la miseria. Él tenía interés en que yo bailase, porque iba a darme la familia real.

–¿Y no bailó usted?

–Menudo miedo tenía encima mi arma. Se decía que iban a tirar una bomba... No ve usted que estaba todo el señorío reunido allí. Cualquiera asomaba por el teatro aquel día. No quise bailar. Y Díaz de Mendoza se ajustó conmigo.

LOS FLAMENCOS, EN LOS ALTARES

–Otro de mis pretendientes –continúa diciendo la *Coquera*– fue Miguelito Fernández Nájera, nieto de la marquesa de Nájera. Miguelito anduvo mucho

tiempo detrás de mí; me regalaba mucha cosas. Pero yo no le hacía caso. Andaba ya en relación con el que luego fue mi marido. Era argente de negocio. Se dedicaba a las herencias y a la hipoteca de la casa. Me gustó y me casé con él.

—¿Y el aristócrata?

—Er seguía enamorado... Una vez me pintó. Pintaba muy bien. Me pintó la cabeza y estaba yo presiosa, con una gasa en el cuello. Parecía un ángel. Me pintó de ángel. Y así estoy, en la capiya de su casa. Hoy sus hijos, cuando se pongan enfrente mía, no pensarán que el ángel era una bailarina flamenca. Las cosas de la vida.

LUIS, EL GITANO DE TRIANA

—¿Usted, señor, no ha sido artista?

—No. Mis hermanas sí que lo han sido, y tengo parienta que todavía danza por ahí... Yo estuve siempre en los colmos como camarero.

—¿Estaban bien entonces?

—Muy bien. La gente se dejaba los cuartos. Porque los habría, ¿no? Dicen que se dio al extranjero los billetes. Yo creo que alguno quemará escondido.

—Pero no lo quieren gastar.

—Eso es. Hoy los camareros de colmo ganan mucho menos. Se acaban las juergas. Y se acaba el flamenco hondo de verdad. Lo moderno no les da por el flamenco.

—Sin embargo, ahora se están dando espectáculos en los teatros a base de parejas de baile flamenco. Recuerde usted las actuaciones de la Argentinita con las obras de Falla.

—Sí, pero... Eso es pa un número espesado de gente que lo entienda. No es como antes, que era pa todos, porque todos lo sentían por igual.

—Entonces, ¿ya no hay juergas flamencas?

—Muy pocas... Y si hay alguna, a base de los nuevos... Los viejos ya nadie los quiere. Y en los viejos está la solera del canto y del baile andaluz.

RITA “LA CANTAORA” VIVE, OLVIDADA, EN CARABANCHEL ALTO

Rita la *Cantaora*, de tan famosa, llegó a ser para la nueva generación sólo un refrán. “¡Anda, que te vea Rita la *Cantaora*!” ¿A quién no le han dicho eso alguna vez? Pero Rita no es sólo un refrán. Rita, que ha sido en su época la más famosa cantaora de flamenco, es hoy una viejecita simpática, que vive consagrada al cuidado de su casa humilde y al amor de cuatro nietos, teñidos por los vientos y el sol. Rita la *Cantaora* es de Jerez de la Frontera. Muy joven cantaba coplas en las reuniones familiares de la vecindad.

—Una vez me oyó un argente teatral, y me contrató. Trabajé la primera vez con las *Macarrona* y Juan Breva.

Rita debutó en Madrid, en el famoso Café Romero, que estaba en la calle de Alcalá.

—En la calle de Alcalá, mismamente a donde está ahora la Equitativa. Entonces había un solá; en él hacíamos teatro de verano.

“HE VIVÍO COMO UNA REINA”

—He vivido como una reina —comenta Rita—. Y ahora soy más pobre que las ratas. Ya ve cómo vivimos aquí.

–¿Hace mucho que dejó de cantar?

–Bastante. Pero ahora, hace un año, volví a probá mis facurtades en un cuadro de viejo que se formó. Verá usté...

–Como ahora no hay ma que niño en esto der flamenco..., una mujé, que le gustan estas cosas, se decidió a formá un cuadro de viejo. Y me yamaron. Aparesimos en un café de Magallane casi toos los antiguos. Ayí estaban *Las Coquinera*, *Fosforito* y no me acuerdo cuantos má.

–¿Gustaron mucho?

–Mire usté, cuando aparesimos, to se gorrían grito y viva a nosotros. Desían; “¡Vivan los viejos!” “¡Viva la solera der cante y der baile!” Era muy emocionante. Yo yevaba una farda blanca y negra y una blusa blanca; no se la enseño porque la tengo lavá. Y, claro, mi clavelito. Que aquí lo conservo. Rita me enseña un clavel, que guarda con gran cariño en una hoja de papel de periódico.

–Es encarnado, de trapo. Este le guardaré ya hasta que me muera. No creo que me lo pondré más.

–¿Ya no canta usted?

–Sí que canto. Ahora no le canto na porque estoy un poco resfriá. Otro día, cuando vuerva usted, verá cómo le canto una soleá. Pero lo del año pasao, no se me orviará mientras viva. Tos los viejos reunios. ¡Aquello! Ahora no hay más que buena vose, y fandanguillos, cosa fina, pero na... Se acabó la sabiduría der cante y del baile.

“LO PÚE SER TO...”

–Lo púe ser to–comenta Rita–. Tuve a mi vera a muchos hombres, que me hubieran elevao..., y me casé con un vorquetero de Carabanché. ¡La vía! Si uno supiera er fin que le aguarda en eya, ya viviría de otro mo. Como dise esa copla, que yo tenía en mi repertorio, y que me gusta muncho. Verá usté:

“Males que acarrea er tiempo,
quien pudiera penetrarlos,
para ponerle remedio
ante que viniera er daño.”

–¿Qué le parese? Y escuche usted esta otra:

“Tengo mi ropita en venta,
yo tengo mucha fatiga,
nadie me la quié comprá
y a mi er venderla me obliga.”

LA “NONA” Y LA “PALOMA” VENDEN FLORES POR LOS CAFÉS DE MADRID

La *Nona* y la *Paloma*, bailaoras flamencas de rancia solera, venden flores por los cafés de Madrid.

Cuando anochece, las que fueron famosas artistas, toman su jarro de flores frescas, y salen a la calle. Y allá van, ofreciendo su mercancía con un poco de cansancio en los ojos. Pensamientos tristes en la cabeza, recuerdos de tiempos felices. “Cuando aquél me pedía relaciones”. “Cuando en París canté delante der presidente de la República”... Allá van, con su bote de lata sobre el brazo.

De vez en cuando, si se cruzan ante una pareja de enamorados, les ofrecen flores.

–¡Un ramito para la señorita, que es muy guapa!

Y luego, distanciada de la pareja:

–¡Con lo que una ha sío en la vía!

A LA “PALOMA” NO LE GUSTABAN LOS FLAMENCOS

Carmen la *Paloma* también es gaditana, de San Fernando. Trabajó en el teatro desde muy joven. A los diez años bailaba en el célebre café de Silverio, de Sevilla, ganando cuatro pesetas.

–¿También alternaba con el público?

–Sí. Pero nos respetaban mucho a toas. Trabajaba con la *Juanona*, la *Roque*, la *Macarrona*; con er *Negro Rota* y Rafaé Marín.

–¿Es usted viuda?

–No. Estoy de luto por mi hija, que se murió hace poco tiempo. No he sío casá. Me hubiera casao con el padre de mi hija, que se ha muerto. El, que tenía buena posición, quería casarse en artículo morti pa dejarme un binestá y que no tuviera que roá, como estoy roando... Pero su familia se metió de por medio, por interés...

–Dígame algo de los hombres que la quisieron.

–Arguno estarán muertos. Además, ¿pa qué va una a hablá de cosas de hombre? Puesta a eso no tié una más que contá penas y malos pagos... Más vale dejarlo quieto.

–¿Tuvo novios flamencos?

–Nunca me gustaron los flamencos pa mí. Tampoco quiero hablá de esto.

–Si se acaban las juergas flamencas, ¿de qué viven los flamencos?

–Los de ahora, los niño, porque ahora toos son niño, con er cine y er teatro, van bien. Les han tocao mejores tiempos. Ahora esto se paga mejor. Los viejos, tirando como se puede de la vida. Unos dan lerciones, cuando pueen; otros, buscando por los cormaos a ver si sale argo... Pero toos esmayados perdíos.

LA “NONA” NO QUIERE RECORDAR LOS TIEMPOS PASADOS

–Yo no quiero ni hablar de los tiempos que pasaron. Le da a una rabia de pensar lo que ha sío y lo que es. Pensar que a veces no tié una ni pa un par de medias...

–¿Está usted soltera?

–Casada. Mi marido es chofer; pero está parao hace cerca de un año. Yo salgo por ahí, con las flores...

–¿Vende poco?

–Y tan poco... Para llevarme a casa las cinco o seis pesetas me veo negra algunas veces. Se acabó er señorío—dice la *Nona*— y, naturalmente, el flamenco, que vivía de él, se acabó también. No es el cante lo que se acaba. El cante sigue. Ya es otro tipo de cante; pero el cante puro se conservará. Ahora tiene otro color. Ya no es de colmao, sino de los teatro fino. Lo demá, no es más que camelo. Quite usté a do o tre: Marchena y Sepero, por ejemplo, y no hay na. Y de baile, no hablemo... Porque to esto se va a leé luego en los periódicos, ¿no? Pues cuarquiera habla entonse...

EL “MOCHUELO” SIGUE DE ENCARGADO DE UN CAFÉ

Hace algún tiempo, y precisamente en ESTAMPA también, apareció un reportaje en que se hablaba del famoso cantaor antiguo el *Mochuelo*. Ya

entonces estaba el *Mochuelo* en el café en que ahora presta sus servicios como encargado.

–¿Otra vez “de” flamencos?– nos pregunta.

–Otra vez.

–La cosa está seria. Nadie se cuida de proteger este arte, que es tan representativo... Y cuando no protegen al arte, menos a los artistas. Tiene usted buenos bailaores y cantaores, hombres y mujeres, que están muriéndose de necesiá, por no encontrar trabajo en na. Los conosimientos se han muerto toos, o casi toos... Además, un flamenco no sabe hasé na má que lo suyo, y no le saque usted de los suyo. Y aunque se conserve bien de los pinrele o der gañote, como tenga arrugas en la cara, que se eche a morí. El arte e lo ma ingrato que hay...

–Usted ha tenido suerte.

–Bastante. Y aún canto algo... Esta Semana Santa he cantao en un teatro, con una sociedad teatral, que ha representao *Los Chatos*. He cantao unas saetas... Y con mucho éxito, sí, señora. Es una sociedad que me guardan muncha consideración, y siempre que hacen funciones y salen flamencos me vienen a buscar. Pagan bastante bien. Por eso le digo que tengo suerte. En cambio, otros compañeros, que valen muncho y que han tenio gloria y fama... Las cosas están malas pa los flamencos viejos. Ya nadie se acuerda de ayer.

“ESTAMPÍO” DA LECCIONES DE BAILE

Juan Sánchez, *Estampío*, tiene ahora poco más de cincuenta y cinco años. He hablado con él en una casa particular, a donde va diariamente a dar lecciones de baile a una niña de corta edad. *Estampío* viste esta tarde un traje oscuro y luce botas estrechas, con tacón alto. Tipo muy de bailao cañí. Habla despacio, y mirando de un modo distraído al lado contrario de la persona a quien se dirige.

–Cuando tenía diez años ya bailaba yo por las calles de Jeré. Mi padre me daba muchos cates, porque rompía en seguida las alpargatas. Pero esto no disminuía mi afición. Todos me llamaban para que bailase en los cafés, en las calles y en casas particulares. Mis bailes me valían algunas perras chicas. Siempre estaban: “Juanillo, echa un baile.” Y yo, que estaba deseando que me lo dijeran...

–¿A qué edad debutó usted?

–Antes de explotar mi afición al baile, toreé.

–¿También torero?

–Cuando fui mayor, me marché por los pueblos de Extremadura, y pude salir en varias corridas; pero quedé regularmente.

–¿Por qué?

–Tenía mucho miedo. Viendo que no le sacaba partío al toreo, me lancé de lleno a bailar. Toos me lo aconsejaban. “Tú debías dedicarte al baile.” Así lo hise. Bailando recorrí toa Andalucía y otras regiones de España.

EL BAILE DEL PICADOR

–A los treinta años–prosigue *Estampío*–era yo más conosío por ahí que Garibaldí. Pero lo que acabó de darme renombre fué el baile del picaor.

–¿El baile del picaor que es?

–El baile del picaor es un baile creación mía. Lo inventé una noche que

tenía dos copas en el cuerpo. Había estao por la tarde a los toros y había visto a un picaor con mucha pata. Conque, aquella noche, en el teatro, me dió por imitar al picaor que había visto en la plaza, y me puse a dar unos pasos y a hasé como que sitaba a un toro invisible. “¡Upi! ¡Toro!” Y comensé a yamar a los peones: “¡Manyalombra! ¡Estampío! ¡Mantamojá! ¡Chorrojumo!” Y la gente se entusiasmó con aquello, y me aplaudió mucho, y la Prensa se ocupó de mi nuevo baile. Y hubo muchos que me lo imitaron... Y aún siguen imitándome er baile er picaó por ahí.

–¿Ha ganado usted mucho dinero?

–A nosotros nos ha pillao peor época que a los jóvenes de hoy. Pero he vivió bien...

–¿Ahora tiene muchas lecciones?

–Tengo tres o cuatro..., y me voy a quear sin ninguna... Falto mucho. Y es que, lo que pasa: me voy al cormao a ve si cae argo, después de haber dao las lersiones. En er cormao no va uno a está sin haser gasto, porque demasiao hasen que cuando surge arguna juerga le tien a uno en cuenta pa avisarle, y una copa de aquí, otra de ayá... Caundo quie uno caer en la cuenta se ha bebío las lersione. Y, lo que pasa, al otro día no hay manera de tirar del cuerpo y no se va a las lersione... Ya se debía uno e morir...

Estampío tiene una mueca de transición; sonrío:

–Ale, vamo a comensá.

La discípula de *Estampío* ensaya una actitud de baile.

–No es así; con más gracia. Tú fíjate en mí...

“Los alumnos del Sagrado corazón, convertidos en valientes milicianos”,
Estampa, IX, 455, 3 ottobre 1936, pp. 7-8.

Niños ante el Museo del Prado

En la mañana dominguera juegan los niños ante el madrileño Museo del Prado, vigilado por nuestros milicianos. Ante el Museo los pequeños juegan alborozados. Son hijos de combatientes que luchan en los diversos frentes del país por el restablecimiento de la paz, por el triunfo del pueblo y de la República democrática, ahora sí que ciertamente de trabajadores. Niños de las riberas del Tajo, de las serranías del Guadarrama, de Extremadura, niños alegres que parecen desconocer los horrores que les han apartado de los suyos.

«¡Que viene Burillo!»

Inesperadamente, los reidores corrillos se han roto y los niños han corrido hacia un mismo punto, lanzando gritos de contento:

–¡Que viene Burillo!

Burillo abraza a los pequeñuelos.

–¡Hola, peques! ¿Qué hay, chava? Pedrín, ¿y ese resfriado?

Burillo, por aquí; Burillo, por allí... Burillo juega con los chicos, corre, suda. Hace poco, Burillo era un compañero más de los críos, compañero de vida en un colegio, lleno de horas apagadas y bisbiseos de frailes; hoy ha cambiado su uniforme de colegial por el «mono» de miliciano, en el que brilla una insignia comunista. –Pero ni un día deja de visitar a sus pequeños amiguitos – me dice la muchacha responsable de este grupo de chiquillos –. Los quiere como a hermanos y se preocupa de todos sus problemas. Y ellos tampoco pueden vivir sin Burillo. Pero no es eso sólo, con ser bastante; no es sólo el buen compañero, el colegial que ha cambiado su delantal hurraño de interno por el «mono» de honor; es más, es nada menos que uno de los miembros del Tribunal Infantil que juzgó a los frailes que lo «educaron». Consuelito, la responsable de los niños, le dice a Burillo:

–Oye, Burillo: cuéntanos cosas del colegio...

–He estado diez años en el colegio del Sagrado Corazón... Ya ves si es tiempo. Estaba uno como en la cárcel. Enseñaban... Sobre todo a rezar. Rezos por la mañana y por la tarde. Era un colegio de huérfanos. Yo no tengo madre, y allí me mantenían y enseñaban un oficio.

–¿Qué oficio?

–Yo soy encuadernador. Cuando se tenía la edad, aprendía uno aquello que le parecía... En el colegio había taller de zapatería, de carpintería, imprenta y encuadernación. Se editaban muchos folletos, propaganda y prensa católica.

–¿Ganabas algo?

–El primer año de aprendizaje, diez céntimos diarios; luego íbamos ascendiendo, pero no pasábamos de los ochenta y cinco céntimos diarios, siendo oficiales y trabajando nueve y diez horas al día. Pero si, por lo menos, hubiéramos tenido libertad... Allí no se podía leer más que los periódicos de derechas... Oíamos que Largo Caballero era muy malo y Gil Robles muy bueno. Nos lo decían ellos.

–¿Y lo creáis?

–No... Algunos teníamos los padres de izquierdas. El mío es comunista, y, ya ves, me llevó al colegio porque yo perdí a mi madre y él ganaba poco

jornal. Pero cuando iba a casa, los domingos, leía folletos y libros sociales, y cuando llegaba al colegio me reunía con el Comité y discutíamos...

–¿Qué Comité?

–Verás. Habíamos formado un Comité de izquierdas en el colegio; los demás tenían las ideas que nos inculcaban los frailes. Pero nosotros, los del Comité, leíamos prensa de izquierdas y nos reuníamos en las horas de recreo para hablar de política. Las tareas del Comité eran hacer propaganda de las ideas de izquierda entre otros chicos del colegio.

–¿Y teníais éxito?

–Eran unos «chivatos», que en seguida les iban con el cuento a los frailes.

–¿Y os castigaban?

–Claro que sí. Los castigos eran dejarnos varias semanas sin jornal –eran unos «vivales» –; otras veces nos «quitaban» el permiso para ver a la familia y nos tenían dos o tres meses sin salir del colegio.

«Mater purísima». «U. H. P.»

–Nuestro Comité de izquierdas había acordado que ninguno de los ocho compañeros que constituíamos el Comité rezase en voz alta en la iglesia. Pero como en el rosario había que rezar por todo lo alto, acordamos un substitutivo izquierdista del «ora pro nobis», y cuando el fraile decía: «Mater Purísima», nuestro Comité contestaba: «U. H. P.»...

–¿Y los frailes?

–Ellos se daban cuenta por los «chivatos» y porque lo hacíamos todas las tardes en el rosario. A veces, nos castigaban, pero seguíamos haciéndolo y ¡pobre del que rezara alto!; ése era considerado esquirolo y dejaba de pertenecer al Comité.

La sublevación militar en el colegio del Sagrado Corazón

–La sublevación les cogió fuera del colegio a muchos frailes; estaban haciendo lo que ellos llamaban «ejercicios». Nosotros oíamos los disparos en las calles. Por allí había mucho «paqueo»; estábamos rodeados de hoteles de aristócratas. Pero los frailes nos decían que no temiéramos, que no nos pasaría nada ni a ellos tampoco, porque los fascistas triunfarían en Madrid y en toda España y ya no habría más huelgas en el país y sólo reinaría el orden y la paz. Pero nosotros comprábamos los periódicos y nos enterábamos de que la República contenía el movimiento. Cuando se tomó el Cuartel de la Montaña por los leales, vimos en *Ahora* las fotos y nos pusimos muy contentos. Nos metíamos en el retrete, por turno, para leer el periódico. Pero aquel ejemplar se los enseñamos a un fraile.

–Mire usted, don Félix – le dijimos a uno –, lo que dice el periódico.

–Esas noticias son falsas. Nosotros sabemos que vencen los fascistas.

¿Quién ha traído ese papel? –dijo el fraile.

«Estos dos frailes han sido buenos para nosotros y no se han metido en política»

–Al otro día – continúa Burillo – llegaron al colegio las Milicias y se incautaron de él. Lo registraron todo, pero no encontraron dinero ni documentos comprometedores. Cuando ya se lo llevaban, alguien dijo que los frailes debían de ser juzgados por los chicos. Y así se hizo. Se formó un Tribunal con nosotros y nos dijeron los milicianos:

–Vosotros decid lo que sepáis. Uno de nosotros hizo de fiscal acusador. Allí salió todo, la explotación que nos tenían en el taller, lo de la prensa de derechas y de izquierdas y aquello de que «ellos sabían que los fascistas

iban a ganar». Uno de los milicianos preguntó: «Pero fijaros bien. ¿Todos eran iguales? ¿No era bueno ninguno?» Había dos de ellos que no se metían en política y que eran más bondadosos; así lo dijo el chico que hacía de acusador y los demás dijimos que estábamos conformes con que los dos frailes continuasen en el colegio. Y así fué. Allí siguen los dos frailes prestando sus servicios en el colegio, convertido en hospital.

«Nuestra ilusión es seguir en el taller»

—A nosotros nos trajeron con los demás chicos al Hotel Palace. Eramos trescientos. En el Hotel constituimos otro Comité, por medio del cual elevamos a la Junta de Protección de Menores —que fué quien se hizo cargo de nosotros — las peticiones o reclamaciones necesarias. Pero ya han salido muchos niños para Alicante. En el hotel se nos unieron chicos de Extremadura y otros pueblos y ya éramos demasiados. Los mayores fuimos otra vez al colegio...

—¿No trabajáis?

—La imprenta también está incautada. Pero nos han prometido colocarnos en otros talleres... Nosotros preferiríamos seguir allí, en aquella imprenta; allí hemos aprendido lo que sabemos y allí quisiéramos continuar.

“¡Mujeres, alistaos al trabajo!”, *Estampa*, IX, 455, 3 ottobre 1936, pp. 9-10.

Alistaos al trabajo, mujeres. La guerra, la causa del pueblo os necesitan. Os necesitan en el frente y en la retaguardia. Los heridos precisan vuestros cuidados maternales, vuestra ternura. Los combatientes tienen frío los héroes del pueblo necesitan calzado de invierno y ropa de abrigo. ¡Mujeres, alistaos al trabajo! El Comité Nacional de Mujeres contra la Guerra y el Fascismo ha llamado a su hermanas, las mujeres madrileñas, y éstas han respondido alistándose por centenares. Han respondido al llamamiento, asegurando:

–Nuestros combatientes tendrán zapatos.

–Nuestros milicianos no pasarán frío.

Magnífico gesto el de esas miles de mujeres, agrupadas en las filas del antifascismo pero más admirable todavía, el ímpetu de lucha de esas mujeres antifascistas de todo el mundo, de este Comité Nacional nuestro, que unas veces dentro de la ilegalidad, otras –como hoy – a la luz del día, trabajan infatigablemente.

Mujeres antifascistas

El Comité Nacional de Mujeres Antifascistas se constituyó en España hace unos tres años. La organización es internacional; el Comité Central de la misma reside en París. Como el Comité Español, los Comités de Mujeres Antifascistas del resto del mundo han sufrido persecuciones, han trabajado meses y hasta años en la clandestinidad, han dado pruebas de un sentido político y social admirables, de un amor infinito hacia la clase trabajadora. Como la mayoría de las organizaciones obreras y antifascistas, este Comité Español de Mujeres contra la Guerra y el Fascismo se ha incautado de un hotel abandonado, en el que ha instalado sus oficinas y despachos. En uno de éstos hemos conversado con Yvelin Kahan, periodista francesa, miembro del Comité Español, a propósito del reclutamiento de mujeres para el trabajo voluntario en la retaguardia y del funcionamiento y labor del Comité Nacional, en general.

–El Comité Nacional de Mujeres contra la Guerra y el Fascismo – me dice Yvelin Kahan – fué constituido en España hace tres años. Como su nombre indica, nuestra organización se dedica a desarrollar la lucha contra el fascismo en el mundo, en particular en aquellos países más directamente oprimidos por el fascismo. En octubre de 1934 fué declarado ilegal nuestro Comité por el Gobierno Gil Robles. Nuestra organización cambió entonces de nombre y se llamó Pro Infancia Obrera. Claro está que nuestra labor quedó limitada. Después de la victoria electoral del día 16 de febrero, nuestra organización adquirió nuevo auge.

Mujeres antifascistas de Italia y de Alemania

–El 12 de julio pasado – continúa Yvelin – nos reunimos en París varios representantes del Comité Nacional en asamblea general con otros miembros representativos de los demás países de Europa y América. Produjo gran impresión la presencia de la representante alemana, que habló en nombre de millones de mujeres de su país, del terror *nazi*, así como la representante italiana hizo el relato de los excesos de las camisas negras... Claro está que hoy el terror de los sublevados españoles ha hecho palidecer a los fascismos internacionales...

«¡Alistaos al trabajo, mujeres!»

–Iniciada la guerra civil – me dice Yvelin Kahan –, nos reunimos el Comité, cuyos miembros están compuestos por Ibarri, Encarnación F., Victoria Kent, María de Sirval e Isabel de Palencia, y se procedió a la organización del trabajo en la retaguardia, conforme a las necesidades del momento. Primero fué la atención a los hospitales, a las guarderías infantiles; ahora hace falta ropa de abrigo para los combatientes, y esta urgente necesidad nos ha sugerido la conveniencia del reclutamiento de costureras voluntarias en cada distrito de Madrid.

–¿Han acudido muchas?

–En pocos días, unas nueve mil mujeres, de las cuales muchas ya han comenzado a trabajar en la confección de camisas, ropa interior de abrigo, bolsas de aseo para la campaña, gorros pasamontañas, corrajes, camillas... otro de nuestros proyectos para el porvenir – prosigue Yvelin Kahan – es el de libertar a la mujer española de la esclavitud doméstica; queremos que la mujer produzca según su capacidad, y que se incorpore a las fábricas, a los servicios de ferrocarriles, a los trabajos científicos y técnicos. En estos momentos en que los combatientes abandonan puestos de responsabilidad en la retaguardia, la mujer debe ocuparlos... Por lo pronto, vamos a interesar del Municipio que la limpieza urbana sea hecha por mujeres... Pero no crea que estas tareas fundamentales van a limitar, nuestra labor antifascista en el futuro... Luchamos ante todo contra la guerra y el fascio, por la paz y la liberación de la clase trabajadora.

«Alta voz del Frente. “Nueva cultura para el frente y la retaguardia”», *Estampa*, IX, 455, 3 ottobre 1936, pp. 20-21.

Este subtítulo ha sido utilizado por más de un compañero de los diferentes diarios republicanos y obreros de Madrid para demostrar el proceder diametralmente opuesto de los traidores y los leales al Gobierno de la República; para poner de manifiesto cómo, mientras ellos devastan la tierra española, nosotros la damos vida; cómo ellos asesinan a los hijos de los trabajadores honrados y éstos (ahí está el caso del Alcázar toledano) luchan días y días por poner a salvo a los inocentes hijitos de los sanguinarios facciosos; cómo ellos exaltan su fobia de anticultura en la persona del inolvidable granadino García Lorca, en tanto nosotros, en medio de esta guerra cruel, velamos por la tradición artística del país; creamos, mientras ellos destruyen.

Altavoz del Frente es uno de los más importantes organismos de información y de cultura para el pueblo armado, entre los diversos grupos creados a este fin, en estos instantes decisivos para el porvenir de los españoles. *Altavoz del Frente* recoge, por medio del cine, del teatro, de la fotografía, del artículo periodístico y de la pintura y el dibujo, la lucha en los frentes, y luego muestra esta lucha a la retaguardia laboriosa («Mirad: así se aplasta en la vanguardia al fascismo»). Y viceversa; capta la labor entusiasta de la retaguardia y la ofrece, valiéndose de sus medios de difusión, a los luchadores de los diversos frentes de combate («Ved cómo se echan en la retaguardia los cimientos de una España nueva, cómo se prepara a vuestros hijos de un porvenir feliz»).

Cine y teatro para el frente y la retaguardia

Altavoz del Frente tiene su salón de exposiciones – actualmente en obra y próximo a ser inaugurado – y oficinas en la calle de Alcalá. En las oficinas hemos hablado con César Falcón, director de *Altavoz*, a propósito de la obra a realizar por este aparato de cultura, «de información y propaganda para el pueblo en armas». – *Altavoz del Frente* ha sido creado por el diario *Mundo Obrero* – me dice César Falcón –. Tenemos teatro, cine, salón para exposiciones; damos sesiones por radio, vamos a tirar un periódico... Hemos hecho varios documentales. Tenemos una máquina muy bonita, y hemos *filmado* películas en el frente y en la retaguardia, entre ellas, algunas tomadas en las mismas avanzadas con gran riesgo de nuestro *cameraman*; otra, de una guardería infantil, para que nuestros combatientes puedan ver cómo el Estado y los partidos obreros cuidan de sus hijos en la retaguardia; otra, de la confección de nuestro diario, y dos o tres más. Los responsables de la sección de cine de *Altavoz del Frente* son los compañeros Margarita Andiano y Mariano Perla. Tenemos en construcción un camión desmontable, que hará las veces de escenario en los frentes y en el que se colocará la pantalla.

–Dime algo del teatro.

–Daremos teatro en los diversos frentes y en los cuarteles y hospitales de la retaguardia. Simultáneamente se representará en el Teatro de Lara, hoy propiedad del *Altavoz del Frente*, por habernos sido cedido para este fin.

–¿Qué clase de teatro?

–Teatro de agitación, por lo pronto; teatro antifascista. Obritas cortas.

Puedes decir, a propósito del teatro, que admitimos todas aquellas obras de espontáneos que nos sean enviadas, siempre que se refieran a la lucha contra el fascismo, a la guerra civil o se ocupen de algún problema social simplemente.

—¿Con qué artistas contáis?

—Hemos formado tres grupos, cada uno de los cuales consta de cuatro actrices y seis actores. Los tres grupos tienen en ensayo las mismas obras, y se presentarán, simultáneamente, en el frente y en Madrid. Es director artístico de ellos el gran actor Manuel González, contando, asimismo, entre otros, con los artistas Porredón, Povedano, Llopis, Del Río, Castillo, García Lemos, Nobajas y otros, y de actrices, Juana Cáceres, Elena Cózar, María Domingo, Amalia Labadalejo, Herminia García Lemos, Mercedes Servet, etcétera. Varios apuntadores, entre ellos, Dueñas y Girón. Es responsable administrativo el camarada Antonio Prieto... ¡Ah! Las representaciones serán gratuitas; sólo se solicitará un donativo voluntario a los asistentes al espectáculo...

Pintura y dibujo

—En nuestro Salón de Exposiciones — prosigue César Falcón — inauguraremos muy en breve la primera, de dibujos, de apuntes tomados en los diversos frentes de combate por nuestros equipos de dibujantes, entre los que cuentan, aparte de Ramón Puyol, responsable de la Sección de Pintura y Dibujo de *Altavoz del Frente*, Mateos, Bartolozzi, Garran, Bardasano, Arribas, Loygorri, Sancha, Penagos, y otros muchos, hasta más de treinta dibujantes, que decorarán, asimismo, nuestras obras. También expondremos trofeos de la guerra y esculturas del natural, sobre milicianos y tipos del frente; de ropas y uniformes nuestros y de los tomados al enemigo. Estas Exposiciones no quedarán reducidas a nuestro Salón de la calle de Alcalá; se llevarán a los diversos frentes de batalla y a los hospitales y cuarteles de la retaguardia, como el teatro y el cinema... Me olvidaba decirte que también expondremos fotografías de la guerra, habiendo prometido concurrir, entre otros fotógrafos, Mayo — herido actualmente en cumplimiento de su deber — y Díaz Casariego.

Radio y música

—Damos por medio de Unión Radio — prosigue Falcón — unas secciones de un cuarto de hora diariamente, de nueve a nueve y cuarto de la noche, en las que se emite música, charlas culturales y políticas y poesías. Por el momento, la música es de agitación, con vistas también a la guerra. Hemos puesto música a varias poesías de Luis de Tapia, dedicadas a las Milicias, y también contamos con varias canciones revolucionarias, que interpreta por la radio el tenor Granda. También nos ha prometido colaborar, cuando sean necesarios, otros cantantes y tiples conocidos. Responsable de la Sección de Música es Carlos Palacios, habiéndonos ofrecido también su colaboración: Halffter, Sorozábal, Bacarisse, Salazar. La música también se llevará a los frentes, a los hospitales y cuarteles. Componen la Comisión de Radio los camaradas Sebastián Zapirain, Eusebio Mejías y Carlos Palacios... Es secretaria del *Altavoz del Frente* Teresa Muñoz, una compañera que nos ayuda mucho...

El periódico del «Altavoz»

—Dentro de pocos días — concluye César Falcón — sacaremos un semanario en huecograbado, con muchas fotografías de los frentes, cuentos, reportajes

y crónicas de guerra. El director es el compañero Eusebio Cimorra... Y, más adelante, cuando ya la sombra tétrica del fascismo haya desaparecido de nuestro país, en la serenidad de la victoria, pero sin dar tregua a nuestra labor, nuestros grupos de teatro, nuestras secciones de Arte y Cultura, nuestra labor cinematográfica... Instalaremos el Club del *Altavoz del Frente*, con su biblioteca, su salón de conferencias, su sección deportiva... Pero antes, ya te digo, hay que acabar con el fascismo, hay que borrar por completo, si no su recuerdo, porque eso es imposible por muchos años, su huella sanguinaria de España.

“Brigadas de ayuda al campo de Valencia”, *Estampa*, X, 493, 3 julio 1937, pp. 13-14.

Brigadas de choque

Una cosecha recogida es una batalla ganada al enemigo. En estos momentos, en que las bombas fascistas incendian los campos de trigo de la provincia de Córdoba, es un deber de todos los republicanos españoles, es un deber de todos los antifascistas salvar la cosecha, evitar que la cosecha se pierda. El trigo es el pan de nuestros hijos y de esos heroicos soldados de acero que mellan los ejércitos negros y pardos en los campos de Castilla, de Andalucía y de Vizcaya. El trigo no puede perderse, no debe perderse. Para evitarlo se han formado, bajo los auspicios del diario comunista “Frente Rojo”, de Valencia, esas brigadas de choque, para ayuda al campo, que han sido acogidas con júbilo por los campesinos de Levante, de Aragón, de Cataluña, de Madrid y de todos los puntos de la España republicana adonde han actuado. Las ventajas de las brigadas de choque de ayuda al campo no se manifiestan solamente en cuanto a su trabajo específico en el campo; se determina asimismo su eficacia en lo que tiene de unificador, en lo que estrecha las relaciones del campo con la ciudad; en que pone en comunicación al trabajador y al campesino, para que al conocerse, al compenetrarse, hagan más eficaz su colaboración en la consecución de la victoria.

Obreros y campesinos cosechan juntos el trigo y las frutas levantinas

Muy temprano, los obreros de Valencia han salido al campo el pasado domingo. Con sus sombreros anchos de paja, sus taleguillos de comida. Han salido al campo dirigidos por un técnico; han trabajado en desbrozar campos, recoger fruta, cosechar patatas y segar trigo dorado. Al principio, los hombres del campo, al ver llegar en trenes y coches a los obreros de la ciudad, con sus anchos sombreros y pancartas alusivas, se han sonreído, dudando de la eficacia de las brigadas; pero, más tarde, estos mismos campesinos han reconocido la eficacia de las brigadas. Los obreros han trabajado junto a los campesinos, han bebido agua fresca en la acequia limpia y comido con ellos el pan de las doce, bajo la sombra de un árbol. Y acabada la jornada, han regresado juntos, hombro con hombro, igual que en las trincheras de la reconquista, sobre el carro del trabajo dominical. El trabajador de la ciudad ha llegado al campo. “Ahora sí que nos comprenderemos bien, hermano campesino”. Sobre los carros, toneladas y toneladas de albaricoques, sacos de patatas, haces de trigo... ¿Qué labor han realizado las brigadas en el campo en su primer domingo rojo? Reunidos los responsables de las brigadas de choque, se efectuó el balance del trabajo realizado. El trabajo dió los siguientes resultados:

Recogida de 11.986 kilos de albaricoques,
que se hubieran perdido casi en su totalidad,
por imposibilidad material de los
campesinos para recogerlos con la celeridad
que era indispensable. (Las brigadas
han evitado esta pérdida.)

Se cosecharon 591 kilos de patatas.

Se segó una hanegada de trigo.

Se libraron de malezas 453 naranjos
pequeños, cavándose la tierra.

Se desbrozaron seis y media hectáreas llenas de maleza.

Campesinos, obreros, soldados y trabajadores de las artes y del periodismo
En los pueblos valencianos formaron las brigadas de choque de ayuda al
campo obreros, soldados, campesinos, trabajadores de las artes y del
periodismo. A Moncada fueron tres brigadas del personal de “Frente Rojo”,
cuatro mujeres y once hombres. A Puebla de Farnais, una brigada de la
Escuela de cuadro del Partido comunista, constituida por treinta hombres. A
Barboto, dos brigadas de los talleres de Artes plásticas de “Altavoz del
Frente”, constituidas por una mujer y doce hombres. A Masarrochos, una
brigada de la Juventud Socialista Unificada compuesta por siete mujeres y
treinta y cinco hombres. A Museros, dos brigadas del Radio Centro del
Partido comunista, que constaban de dos mujeres y veinticuatro hombres. A
Masamagrell, brigada de artilleros francos de servicio: treinta hombres. La
cosecha es otra batalla importante que hay que ganar al enemigo. ¡Todos a
recoger la cosecha! Los trabajadores de Telégrafos han organizado una
brigada de choque para ayudar al campo el próximo domingo. El Radio
Ruzafa una brigada de treinta y una personas. Puebla de Vallbona una
brigada de obreros y campesinos. Los profesores y personal del Instituto-
Escuela de Segunda enseñanza de Valencia una brigada, compuesta por más
de treinta voluntarios. En Montavener una brigada de segadores. Consejo
municipal de Buñol: una brigada. Más brigadas en Ayelo de Malferit,
Bocareinte, Fontaneres y Albaida.

“El fraile capuchino que ha venido huyendo de la España invadida”, *Estampa*, X, 509, 30 ottobre 1937, pp. 1-2.

Una de las más fuertes campañas de difamación que los facciosos españoles han desarrollado contra el Gobierno del Frente Popular español ha estado basada en la cuestión religiosa. Se ha dicho en los diarios fascistas que se editan en terreno español que los republicanos cometían toda clase de atropellos contra los católicos. Se ha hablado de fusilamientos de curas y monjas, y no es repetido el cuento de sacerdote destripado de Asturias porque ya estaba demasiado desacreditado.

Contra esa sarta de mentiras, tejida sin el menor ingenio, se alza la realidad auténtica de los hechos; se encuentran esas monjas protegidas por la República española, que cuidan viejos en las casas de ancianos y cosen prendas para los soldados populares.

Por si esto fuera poco, contra los embustes fascistas se alza hoy la voz de este padre Salvador de Hajar, fraile capuchino evadido del campo fascista, que hace pocos días habló por Radio Valencia y al presente se encuentra ante mi haciéndome declaraciones para ESTAMPA.

LOS FRAILES DE TORRERO CONTRA EL PUEBLO ESPAÑOL

El barrio de Torrero, de Zaragoza, es un barrio popular. En él se encuentran el convento de frailes llamado el Torrero y el cuartel de Castillejos.

En este convento de Torrero estaba el padre Salvador de Hajar, llamado así por haber nacido en Hajar, provincia de Teruel. No le preocupaba otra cosa que no fueran sus estudios, sus convicciones. No sabía nada de la política, ni creía que un fraile tuviera por qué entender estas cosas del “mundo”. Sus libros y el púlpito compendaban toda su vida.

Tenía veintinueve años...

En esto llegó el 18 de julio de 1936.

—Ya hacía tiempo que se advertía una atmósfera rara en el convento. Los frailes cuchicheaban entre sí. Algunas palabras sueltas se escapaban de los familiares que iban en visita al convento, en las que se encerraban amenazas para la paz y para los trabajadores españoles. Sobre todo desde la muerte de Calvo Sotelo... Decían: “Esto acabará pronto.”

—Los frailes de Torrero, ¿tomaron parte en la sublevación?

—Lo que hicieron fué ofrecerse a los rebeldes cuando éstos se hubieron hecho dueños de la situación. Entonces los dedicaron a ir por las prisiones confesando a los presos que pensaban fusilar.

—¿Usted no advirtió nada anormal en la calle?

—Desde las ventanas del convento se veía muy bien el cuartel de Castillejos, y a él se vieron afluir en gran número los jóvenes de derechas de Zaragoza en busca de armas. Yo los veía con miedo, pensando la que se avecinaba. Temía, al propio tiempo, por los obreros, pues estaban desarmados, mientras las derechas se armaban descaradamente a los ojos de las autoridades. Claro que para muchos, al principio del movimiento, se produjo un poco de confusión. Después de hacerse con la ciudad, los fascistas seguían tocando el las emisiones de radio el Himno de Riego y dando vivas a la República. A la segunda semana se substituyó el Himno de Riego por el pasodoble “Los Voluntarios”, y los vítores a la República por un viva España muy especial.

“SOLO NOS FALTABA QUE HASTA ENTRE LOS FRAILES HUBIERA “ROJOS”

–Pero los del convento sabíamos ya a qué atenernos–continúa el ex fraile capuchino–. Nos parecía a algunos muy mal que los militares, traicionando la voluntad del pueblo, que había depositado en ellos su confianza y sus medios de defensa, se volvieran contra él. Particularmente, otro compañero y yo nos interesábamos por la suerte que hubiera podido correr la República, y cuando nos era posible escuchábamos la radio del Gobierno. Pues por escuchar la radio de Madrid, el fraile de que le hablo fué deportado. Decían los superiores, comentando el caso, con mucha indignación: “Sólo nos faltaba que entre los frailes también hubiera “rojos”. Yo tuve más suerte, pues sólo me trasladaron de residencia. De Zaragoza pasé a Pamplona. En Buñuel permanecí algún tiempo. Entonces me fui dando perfecta cuenta de la actividad de la Iglesia en la sublevación militar. En Navarra era algo desenfrenado y bochornoso, que hacía enrojecer a los verdaderos católicos. Desde los púlpitos, ante los altares donde se exponía la imagen de Cristo, aquellos malos sacerdotes daban vítores a Franco y a Mola. Y al que protestaba de todo aquello o hacía tímidas observaciones, lo desterraban a América. En Navarra hubo centenares de destierros a Filipinas, de los sacerdotes y frailes disconformes, y también confinamientos a Andalucía. Pero no hubo sólo esto, sino que se fusiló a todos los sacerdotes y frailes que se pusieron del lado del pueblo y del poder legítimo. Ya los verdaderos católicos están tan convencidos de que los rebeldes no usan el catolicismo más que para el logro de sus ambiciones, que hasta ellos mismos dicen: “Si gana Franco perderá Cristo.”. Palabras que son todo un poema.

“EL TRAJE QUE ME HICIERON PARA HUIR DE LOS “ROJOS”...

–De allí pasé a Tudela, también de Navarra. Pero yo no estaba a gusto. No podía con tanta injusticia y mentira. Veía que en nombre de una religión se asesinaba a millares de inocentes. Después no fué sólo el desengaño de ver a Cristo por los suelos, sino la humillación de ver cómo se invadía mi patria por el extranjero y cómo eran los que se decían defensores de España los que la vendían y abrían la puerta de ella a los invasores. Sólo vivía para huir. Sólo pensaba en mi fuga. Planeándola me hice voluntario y pedí mi traslado a un frente como capellán, hasta que fuera llamada mi quinta. Fuí trasladado al frente de Santander, donde permanecí hasta que fué tomado por fuerzas italianas, perfectamente equipadas con armamento italiano. Permanecí en el frente de Santander mientras duró la lucha, y pude ver con mis propios ojos cómo el alto mando italiano dirigía todas las operaciones sobre la provincia norteña. En Santander puse en práctica mis planes de evasión. Solicité permiso para ir a visitar a unos supuestos parientes que habitaban en La Línea, provincia de Cádiz. Desde allí pensaba pasarme a Gibraltar. Esto me salió bien. Llevaba varios meses trabajando en el frente, y merecía la confianza de mis superiores y de los jefes militares. Me dieron el permiso y me dirigí a La Línea. Iba vestido con el traje que me ve, que me hicieron los frailes en el mes de febrero del 36, después del triunfo del Frente Popular, por si “los rojos” empezaban a matar curas y frailes y había que huir. Con este traje me he pasado a las fuerzas del pueblo.

–¿Cómo pasó a Gibraltar?

–En La Línea no me concedieron el permiso para pasar a Gibraltar. Entonces hube de presentarme en Algeciras, donde habían de concederme el permiso que necesitaba. En Algeciras obtuve el permiso, y pasé a Gibraltar; pero allí no me dejaban desembarcar, porque no llevaba otra documentación que un salvoconducto. Les dije que quería ver a unos parientes antes de regresar a los frentes a ejercer mis funciones de capellán. Algunos de aquellos policías hablaban muy bien el español. Yo les oí decir entre ellos: “Este viene huyendo de Franco.” Al fin, me dejaron pasar. En Gibraltar busqué la dirección del cónsul español y me presenté a él. El cónsul me trató muy bien. Expuse mi deseo de presentarme al Gobierno de la República, y en un barco japonés me enviaron a Marsella. De Marsella a Barcelona, y de allí, a Valencia...

–¿Y ahora, que va usted a hacer?

–Trabajar en lo que pueda por la causa del pueblo, que es la causa de todos los buenos católicos, porque es la causa de Jesucristo, que fué el más humilde de los hombres.”