



GÉNERO, CUERPO E IDENTIDAD COMO ESPACIOS DE LA NARRACIÓN EN LA OBRA DE LUISA CARNÉS / GENDER, BODY AND IDENTITY AS NARRATIVE SPACES IN THE WORK OF LUISA CARNÉS

IRENE ARBUSTI
Università degli Studi di Macerata

Recibido: 12/07/2023

Resumen: En el presente artículo nos proponemos ofrecer una nueva perspectiva sobre la exploración del mundo femenino, uno de los ejes centrales de la obra de Luisa Carnés tanto con respecto a la producción española, antes del exilio, como la mexicana. A partir de las reivindicaciones compartidas por el feminismo de su tiempo, Carnés se interroga sobre la naturaleza más íntima de esas dimensiones que siempre se han considerado connaturales al género en cuestión: el amor, el matrimonio, la maternidad. A través de la investigación de las dinámicas que se generan entre los personajes y los espacios que habitan — ya sea el espacio doméstico o sus propios cuerpos— observamos que, si el punto de partida de sus escritos es una visión feminista de la realidad, el punto final abarca sin duda todo el mundo femenino, que se convierte en el espacio privilegiado de la narración.

Palabras clave: Luisa Carnés, literatura femenina, exilio republicano, feminismo

Aceptado: 15/11/2023

Abstract: In this paper we propose to offer a new perspective on the exploration of the female world, one of the central axes of the work of Luisa Carnés, both with respect to Spanish production, before her exile, and Mexican production. On the basis of the demands shared by the feminism of her time, Carnés questions the most intimate nature of those dimensions that have always been considered connatural to the gender in question: love, marriage, motherhood. Through the investigation of the dynamics generated between the characters and the spaces they inhabit -be it the domestic space or their own bodies- we see that if the starting point of her writings is a feminist vision of reality, the end point undoubtedly encompasses the entire female world, which becomes the privileged space of narration.

Key words: Luisa Carnés, Women's Literature, Republican Exile, Feminism

Arbusti, Irene. «Género, cuerpo e identidad como espacios de la narración en la obra de Luisa Carnés». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 7 (diciembre 2023): 100-116. DOI: <https://doi.org/10.15366crrac2023.7.005>. ISSN: 2530-8238

1. Del espacio doméstico al espacio imaginado

Dentro de la producción literaria de Luisa Carnés, hay temas recurrentes que siempre han atraído el interés de los estudiosos que se han acercado a la obra de la autora a lo largo de los años, ya que sin duda representan una fuente inagotable de investigación y reflexión: la condición femenina en el ámbito doméstico y en el mundo laboral, el desgarramiento del exilio, los días de la Guerra Civil y de la posguerra, el tema del regreso (Arbusti, 2021; Arias Careaga, 2017; Hellín Nistal, 2019; Martínez, 2007; Montiel Rayo, 2018; Neus Samblancat, 2015; Olmedo, 2010, 2014; Plaza Plaza, 2010, 2016; Somolinos Molina, 2015; Vilches-de Frutos, 2010, entre otros). Un elemento que ha permanecido bajo la superficie hasta la fecha, se refiere precisamente al análisis de los espacios de la narración —físicos o psicológicos— desde los que cobran vida los personajes y que mueven sus acciones, espacios cargados de simbolismos y significados aún inexplorados.

Los espacios constantes de la narración en esta producción literaria no siempre son fáciles de circunscribir, pues no se trata de una trayectoria lineal, como cabría suponer, sino más bien de un ir y venir sobre el mismo trayecto. En primer lugar, habría que redefinir el propio término «espacio», que en el arte de Carnés no presupone necesariamente unos límites bien definidos, ya que es espacio atravesado, recorrido, a menudo también vacío, ausencia, acercamiento o alejamiento de la dureza de la vida humana; es un limbo que muchas veces representa, más que narraciones posibles, la imposibilidad de la narración de la melancolía y las soledades humanas, en general, y de la subalternidad femenina, en particular. Con frecuencia, el espacio desde el que cobran vida sus personajes es la esfera doméstica, una dimensión claustrofóbica que también es reflejo de esos rincones ocultos de la vida y la muerte que Carnés quiere explorar, en los que esos mismos personajes luchan o se resignan. En otras ocasiones se revelan dimensiones más íntimas e inescrutables, que intuimos en la vida interior de los personajes: espacios imaginados que son un reflejo de lo físico, de lo real, o representan una posible liberación. Este es exactamente el caso del espacio representado por el cuerpo femenino, un cuerpo negado e invisibilizado por la cultura patriarcal que algunos personajes de Carnés intentan pensar y habitar de nuevo. El yo y el cuerpo femenino, en los escritos de Carnés, se convierten a menudo en los espacios privilegiados de la narración, como tendremos ocasión de ver.

2. El espacio doméstico: el amor sin cuerpo y el cuerpo sin voz

La concepción del matrimonio como la institución que, por excelencia, consagra la subordinación femenina es un tema recurrente en los escritos de Carnés, compartido por el pensamiento feminista de su época. La tradicional adscripción a la esfera doméstica legitima, romantiza y sacraliza la invisibilidad y la propia negación de la corporeidad de la mujer, estableciendo una trayectoria obligatoria que desemboca en la anulación de su individualidad y en la explotación que se experimentan en el mundo laboral. De la esfera privada a la esfera pública, muchos de los personajes de la autora ensayan —sean o no conscientes de ello— la imposibilidad de construir una identidad propia que no esté en relación con una alteridad masculina, oscilando entre «la sumisión al marido o al amo expoliador», como resume eficazmente la autora en *Tea Rooms. Mujeres obreras (novela reportaje)*, novela del 1934 (Carnés, 2014a: 137).

En 1933 Carnés publica un cuento, «El día más feliz», sobre una niña en el día de la primera comunión. Con su peculiar ironía describe los preparativos y los sentimientos de la pequeña protagonista:

Los vecinos la rodean, la besan y apretujan; comprueban la calidad del vestido, del velo, de los zapatos y la ropa interior.
 —¿Las bragas hacen juego?
 Le levantan el vestido hasta la cintura.
 La niña permanece tiesa y seria. Ha comenzado *su día, el día más feliz*. La niña es persona consciente de su momento trascendental.
 Sobre ella, llueven los conceptos más varios.
 —¡Que la vea usted casada!
 (¿Por qué casada, precisamente? ¿Estado ideal? Que respondan a esto los miles de españoles que viven en estos momentos pendientes del curso de un divorcio) (Carnés, 2018a: 300).

La pequeña protagonista ya está intentando adaptarse a lo que siente que hay que sentir, tratando de permanecer inmóvil y absorbiendo el estado de ánimo de quienes le rodean: «Hoy deberá ser muy buena, muy comedida en todo. Por eso y porque teme ensuciarse los pies en algún charco, sus movimientos son rígidos y lentos. [...]. No se puede correr, ni hablar muy alto, ni reír fuerte porque salta la cofia» (Carnés, 2018a: 301). Su cuerpo de niña ya es consciente de que el espacio que se le concede está delimitado, circunscrito, y que hay límites que son infranqueables. Ella no tiene ninguna posibilidad de expresarse, ninguna voz dentro de ese diálogo, que probablemente escuchará sin entenderlo del todo al igual que las demás recomendaciones. Entre paréntesis se inserta la voz de la autora, para subrayar el contraste entre la creencia imperecedera y la promesa de una nueva realidad.

Carnés, en cualquier caso, no se detiene en la denuncia rotunda del matrimonio como la primera de las formas de opresión sobre el cuerpo y la conciencia femeninos, sino que quiere explorar las múltiples caras de esas ilusiones que hacen que la aspiración al matrimonio se convierta en la forma más eficaz de empujar a las mujeres a relegarse voluntariamente, siguiendo un espejismo de felicidad, a ese espacio de opresión. Por ejemplo, a Paulita, que protagoniza el cuento «Señorita número quince» (1930), solo le anima, paradójicamente, el miedo a la muerte —«Temía que cualquier noche la muerte la sorprendiera en su cama o en su pequeña cocina de solitaria» (Carnés, 2018a: 180) — y el deseo de casarse, que alimenta durante sus largas y aburridas jornadas en las que trabaja como dependiente en unos grandes almacenes:

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 (Carnés, 2018a: 182).

Y entonces, la primera de todas las ilusiones, en la visión de la autora, el amor. Para la protagonista, imaginar la ritualidad de la vida doméstica significa esperar que, algún día, a través de esa ilusión y del matrimonio se legitime su misma existencia.

«El otro amor» es el segundo relato de la recopilación *Peregrinos de Calvario* (1928). La protagonista, Maravillas, sospecha una traición que su marido no admite abiertamente, ya que solo admite «la culpa de haber pensado en delinquir» (Carnés, 1928: 109), y poco a poco, tras su largo peregrinaje por la pena, llega por fin el predecible perdón. En realidad, Maravillas vive largo tiempo en la premonición de esa traición, antes de caer en la amargura y la desolación del amor herido. Cuando por fin siente el alivio de haber perdonado, vuelve a «los extáticos ensueños de la luna de miel, cuando la sensación inefable de su ilusión hecha realidad, la enervaba de gozo hasta el desmayo» (Carnés, 1928: 149). El cuento se cierra con el fragmento de una carta que Maravillas escribe a su padrino, don Leonardo Roses:

Amo a mi marido sin aquellos ímpetus, sin aquellas vehemencias adorables y profunda de antes... Y es que no le quiero de pasión, ya. Le amo, pero no me dicen nada sus ojos y su voz. [...]. A veces, ocultándome de Luciano y de las criadas, 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... (Carnés, 1928: 157).

Ese repetido ir y venir de amor a desamor, de ilusión a desilusión al final resulta ser tanto espacio imaginado —la vida interior del personaje— como el

espacio real de opresión que impide a Maravillas, y a otros personajes similares, pensarse fuera de su papel. El matrimonio, en la visión de Carnés, consagra las sombras de toda relación íntima entre dos personas, encerrando en una superestructura de oficialidad las mentiras consoladoras, la incomunicabilidad profunda, la amargura a las que en realidad están condenados.

El amor, conmovedor y doloroso, que siente Maravillas por su marido se describe, y por lo tanto existe, solo a nivel sentimental y platónico, no hay huella alguna de deseo: el suyo es un cuerpo insensible, casi anestesiado: «No sentía el corazón. No sentía la vida» (Carnés, 1928: 116). Cabe señalar que, a la hora de construir sus personajes femeninos, la autora nos revela a menudo mujeres capaces de odio, ira, egoísmo y violencia, incluso; sin embargo, el deseo es algo que no pertenece a sus mundos interiores. La única excepción al respecto podría ser Chenchá, protagonista de un cuento que pertenece a muchos años después, a la época del exilio mexicano («La muralla. Pequeña crónica de amor y muerte», 1950).¹ A este respecto, lo que estos personajes no logran sentir es tan significativo como los sentimientos que, en cambio, sí encuentran una voz, un cauce de expresión.

La jaula del matrimonio manifiesta la cruel y profunda vacuidad a la que parecen abocados estos personajes, que a menudo casi llegan a intuir que hay algo profundamente equivocado en la grisura en la que están inmersos, pero casi nunca acaban por dar crédito o confianza a esta intuición. Emblemático en este sentido es el cuento «Una mujer de su casa», de 1931, donde la «escasa apetencia espiritual [de la protagonista] sentíase saciada con cualquier frase afable del marido, a cuyos silencios frecuentes de hombre superior se habituó pronto, por sumisión innata más que por amor. Era feliz» (Carnés, 2018a: 231). En el espacio doméstico imaginado por Maravillas y otros personajes, resulta tarea delicada distinguir entre el amor y la creencia ciega e inconsciente en el papel que heredaron. El único matrimonio que tiene un valor positivo es el del cuento «El único sistema» (1933), en el que dos cónyuges viven felices en casas separadas y,

1 Chenchá es la primera esposa del dueño de una hacienda, y el deseo que siente por él la coloca en un nivel diferente con respecto a otros personajes de la autora: «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. [...]. 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 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» (Carnés, 2018b: 177-180). El deseo que siente es la conexión con su propio cuerpo, el dominio sobre él, a pesar de que ella tampoco está destinada a abandonar su condición de subalternidad.

por consiguiente, donde la mujer puede existir sola en un espacio suyo. Se deduce, entonces, que según la visión de Carnés es imposible que se desarrolle cualquier tipo de autoconciencia en espacios, ya sean públicos o privados, en los que exista una dinámica de poder que determine la identidad femenina.

En esta narrativa vemos que el maltrato, la violencia sutil y la sumisión no despiertan ninguna conciencia, sino que son solo fuente de más resignación. Además, esa misma resignación es a menudo consustancial a la naturaleza más profunda de estos personajes, esa naturaleza sin adornos a la que la autora trata de llegar, sin la ambición de comprenderla, pero con la voluntad de percibirla. A este respecto, un ejemplo bastante emblemático es la visión que tiene del cuerpo de su esposa el protagonista del cuento «Un año de matrimonio» (1931):

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)... 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 escurrían 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).

Muy rápidamente, la resignación sustituye aquella felicidad completa, e igualmente efímera, que la joven novia siente en un momento dado. La protagonista no puede desarrollar ni una concepción ni una idea de sí misma independiente de la imagen que los ojos de su marido le devuelven. Y, además, su cuerpo puede ser visible y reconocido solo en función del otro masculino y del único espacio y papel que se les concede.

Cerrando un círculo, unos años después, dentro de la producción mexicana de Carnés, encontramos a Eva en el monólogo teatral «Cumpleaños», publicado en 1951 en la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*. Eva, igual que Maravillas en «El otro amor», sufre la traición de su marido, pero en realidad lo

que percibe con todo su cuerpo, en la víspera de su cumpleaños, es la traición del tiempo que desgasta, que no deja intacta esa ilusión en la que pudo haber creído —ese feliz espacio doméstico imaginado— y que, como mujer, heredó sin darse cuenta y sin cuestionar. «Me parece estar frente a una puerta cerrada, detrás de la cual yo sola sé lo que existe. Mejor dicho: lo que no existe. [...]. A eso es a lo que temo: a lo que no existe; a la falta de aire y de luz; a la negrura eterna» (Carnés, 2002: 58), dice Eva. Y lo que ya no existe, descubriremos, es el deseo de su marido, deseo «que los años asesinaron» (Carnés, 2002: 62). El enemigo al que se enfrenta no es la infidelidad conyugal, sino la acción cruel e inevitable del tiempo, mientras vierte palabras en un espacio que sí le pertenece, porque es lo que allí ha sufrido y sufre lo que determina y legitima esa pertenencia. Eva, mientras habla consigo misma, con el recuerdo de su madre, con las fotografías enmarcadas que la rodean en la habitación, parece alejada de sus sentimientos, de su tensión, inclusive de sí misma y de su cuerpo: «Y estoy cansada de luchar en vano. Y me siento como aquel que se niega a abandonar un viejo hogar que se viene abajo, y apuntala sus paredes y cubre de cal los muros agrietados... Pero todo es inútil... Hay que abandonar la vieja casa» (Carnés, 2002: 63). Eva está agotada, y quiere sancionar el final de todas sus batallas, especialmente de aquella que no puede ganar: o, mejor dicho, se siente atraída por esta posibilidad. Y la única forma de establecer el final es «abandonar» la casa real, la imaginada, e incluso su propio cuerpo, meditando en el suicidio, como veremos en detalle más adelante.

3. La maternidad: imperativo y mutilación

A principios del siglo XX «el techo de cristal del pensamiento crítico feminista de principios del siglo XX se ubicaba en la aceptación mayoritaria de la maternidad como elemento definitorio de la feminidad» (Nash, 2010: 26). En el marco del feminismo socialista, Margarita Nelken afirmaba en 1919: «antes que obrera, la mujer es esposa y madre» (Nelken, 2012: 85): matrimonio y maternidad, por lo tanto, representan imperativos obligatorios e inevitables, sagrados y sacralizados, que determinan la percepción individual y colectiva del género femenino. De ahí que no se llegue en ese momento a deconstruir la ecuación mujer/madre, aunque el paréntesis libertario y reformista de la segunda República repercutió no solo en la condición política y jurídica de las mujeres, sino también en el «significado del término “mujeres”, la existencia de una determinada identidad de género, o la percepción de las mujeres de la misma» (Aguado, 2008: 129).

La maternidad como espacio de la narración es una constante en la obra de Luisa Carnés: en ese espacio, el punto de inflexión del exilio marca una diferencia fundamental entre un antes y un después, ya que las reflexiones alrededor de este tema en los cuentos y en las novelas que pertenecen al periodo español nunca desaparecen del todo, sino que llegan a compartir espacio con el tema de la maternidad negada, objeto de muchos escritos que tienen como trasfondo los días de la Guerra Civil y la represión franquista. A partir del consuelo que Maravillas busca en la experiencia de la maternidad, en «El otro amor», —«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)— la autora consigue de alguna manera arañar la superficie de la secular representación cultural de la maternidad, tanto mostrándola como lo que es, es decir, imperativo sagrado, como revelando sus sombras sin nombres ni materia. Para Maravillas, la maternidad significa consuelo y, al mismo tiempo, es el obstáculo definitivo que le impide pensar, actuar y salir de su papel, del único cuerpo, el de madre, que puede habitar.

En el cuento «Rojo y gris», de 1932, podemos intuir e imaginar esas sombras a través de los ojos de José Manuel:

No había otra solución que esperar. ¿Esperar qué? Ya crecerían los hijos. Ya ayudarían algo, decía Teresa. ¡Los hijos! Crecían muy despacio y pesaban mucho. Las pocas ganancias se las llevaba el casero y se le iban en pan y alpargatas para los chicos. Su ilusión se había apagado, luz en el viento. «Todo el que vende, vive». «Hay que hacerse un porvenir». Comían muy mal. Sus cuerpos, faltos de nutrición, sentían intensamente la influencia del tiempo. [...]. Un año José Manuel contrajo una pulmonía, por lo que hubo de guardar cama cerca de dos meses. Se levantó muy demacrado, los ojos agrandados, el rostro cubierto por un vello blando, que empezaba a emblanquecer. No se afeitó más. Se dejó crecer la barba, que le hacía parecer más silencioso, más hosco. Llegaba del mercado y se ponía a limpiar los tomates con un paño y a seleccionar los pimientos. Oía las voces de su mujer y de sus hijos sin alterarse lo más mínimo. Si de súbito le hubieran gritado que ardía la casa, habría dicho: «¡Bueno!». Indiferente como la tierra calada ante el agua. Vacío. El polvo lo alcanzó también, y se le metió en los bolsillos de la americana y entre las costuras del pantalón. Hueco, sin mirada, sin voz, limpiando con un paño los tomates de una banasta y pasándolos a otra suavemente, con ternura, como si fueran sensibles a sus caricias, estaba una noche en que su mujer se le acercó y le dijo con rabia: —José Manuel: pégate un tiro: voy a parir otra vez (Carnés, 2018a: 142-143).

En este cuento, lejos de cualquier romanticismo, la experiencia de la maternidad empieza y termina en ira, fatiga y hambre. No nos es dado saber qué siente Teresa —y si puede sentir algo— más allá de la rabia. O, tal vez, esa rabia es lo único que ve José Manuel, por lo que solo podemos intentar imaginar lo que ella está escondiendo en sí misma. Natacha no experimenta la gestación en su propia piel, pero su cuerpo lleva las huellas de ese «dolor, que la había amamantado» (Carnés, 1930: 37), una pena que forma parte de su propio ser, que es herencia y condena, además de marcar la imposibilidad de ambas, madre e hija, de conocerse

y reconocerse: «¿Serán todas las madres así?» Y su madre: «¿Serán todas las hijas como esta hija mía?» (Carnés, 1930: 48). También en torno a este tema, entonces, la autora reitera la naturaleza dolorosa y, a menudo, inútil, del amor. Si los rasgos que constituyen el espacio psicológico de la maternidad son bastante claros, siendo reflejos de la alienación y de la pobreza de la esfera doméstica, no puede decirse lo mismo de la experiencia *física* de la gestación y de la maternidad. El único cuerpo que de alguna manera está presente y visible es el de Laura, uno de los personajes de la novela *Tea Rooms* (1934), que no sobrevivirá a un aborto ilegal. Su cuerpo sin vida, paradójicamente, habla mucho más que los otros, y revela sin piedad la emblemática hipocresía de su familia, «repitiendo a cada momento que aunque su hija haya hecho lo que “ha hecho”, ellos son una familia muy decente» (Carnés, 2014a: 220). El cuerpo ausente de Teresa y el cuerpo sin vida de Laura revelan, en conclusión, que el imperativo biológico de la maternidad no puede ser sino una condena en espacios marcados por la miseria, grisura y alienación. El lector no logra vislumbrar el cuerpo de Teresa, percibiendo tan sólo un velo de ira que lo oculta y al mismo tiempo ve, muy nítidamente, el cuerpo herido de Laura.

En la producción literaria del exilio, muchos relatos tienen como trasfondo los días de la Guerra Civil y de la represión franquista, espacios, entonces, tanto recordados como imaginados. Aquí, el tema de la maternidad sigue presente. Sin embargo, mientras antes se trataba de una dimensión de alienación y perpetuación de la pobreza, en la dimensión de duelo colectivo del exilio la narración de la maternidad se convierte en narración de la maternidad negada. En la literatura del exilio republicano, en general, todo espacio se convierte en espacio imaginado, ante la tangibilidad de la pérdida —de la tierra, de las raíces— las representaciones y la memoria cobran significado y concreción, ya que es justo a través de esas representaciones que surge la identidad de refugiado. Dentro de ese tiempo suspendido entre pasado y presente el único espacio real que pertenece al refugiado parece ser, pues, el espacio recordado o imaginado. El cuerpo femenino es, en este sentido, el lugar que más preserva ese duelo colectivo. Si antes el cuerpo femenino era el cuerpo de la obrera —como el de Matilde y de Natacha, por ejemplo—, y por lo tanto era, al mismo tiempo, el lugar del hambre, de la chispa de la rebelión y de la fatiga, en el exilio ese mismo cuerpo y esa misma fatiga cambian sus naturalezas, ya que el peso con el que los personajes tienen que cargar ahora es el de la derrota, el miedo, la huida y la persecución. Un ejemplo revelador al respecto es el cuento «La mujer de la maleta» (1945), donde tres mujeres cruzan juntas la frontera hacia Francia. Como si fuera un relato de la tradición popular, «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» (Carnés, 2018b: 27). De esas tres mujeres, doblada cada una bajo su peso, la que lleva consigo la maleta no pronuncia ni una palabra, «aquellos labios como cubiertos de sales amargas», y de sus ojos «parecía haber huido la vida» (Carnés, 2018b: 28-29), nos cuenta la autora. No es casualidad que se utilice el término *parecer*: en realidad, en el cuerpo de esta mujer sin nombre, la vida late y fluye en un nivel aún más profundo, un latir dirigido hacia un único esfuerzo, es decir, proseguir su camino con su peso. Solo en el cierre de la historia el lector descubrirá lo que esconde la maleta:

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 denuetos. 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 impasible 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... (Carnés 2018b: 31).

Este fragmento es especialmente significativo, ya que nos muestra un cambio importante en la representación que la autora crea del cuerpo femenino, a lo largo de su narrativa. En los días de la Guerra Civil y del exilio, al igual que el duelo se convierte en una experiencia colectiva, el cuerpo femenino ya no es único, solitario, aislado, sino que se convierte en un cuerpo colectivo, un lugar a la vez tangible e intangible de dolor y pérdida compartidos.

Muchos relatos escritos durante el exilio mexicano de Carnés imaginan la vida y la resistencia de las mujeres en las cárceles franquistas, una forma de «volver», a través de estos personajes, a su tierra natal. Amparo, en «El mandato» (1952), ha sido privada de su hijo, llevado a un orfanato donde le enseñan a odiar a quienes lo engendraron. La única conclusión posible es la que revelan las palabras de la protagonista: «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» (Carnés, 2018b: 98). Cada noche en su celda Marta, en el cuento «Prisión de madres» (1963) oye a su hijo llorar durante largas horas, sin poder hacer nada, condenada a una separación que finalmente tendrá que sancionar, dando a su hijo en adopción. En las cárceles franquistas, por tanto, ser madre se convierte en impotencia, tortura, mutilación. Amparo y las demás mujeres que habitan ese espacio son también partes de un

cuerpo colectivo que lleva consigo el duelo por su derecho mismo a la maternidad, que les ha sido negado.

4. El cuerpo entre vida y muerte

En *Tea Rooms* la protagonista, Matilde, habita tanto el espacio doméstico como el espacio de trabajo, el salón de té, que el lector ve a través de sus ojos. Mientras el espacio doméstico refleja la miseria y la pobreza —«¡Una buena comida! Un lecho confortable. Pero el fogón apenas está templado, y la cama, adonde forma un ovillo con su hermana menor, es angosta y cruje, como un montón de hierros viejos y retorcidos» (Carnés, 2014a: 13-14)—, el espacio de trabajo es donde

se observan las relaciones entre explotadores y explotados, pero también entre trabajadores y clientes. Dentro de este espacio de choque o encuentro, aparecen otros subespacios, como son la oscura cocina que va dejando ciego al cocinero, [...], y el cuarto en el que las trabajadoras se cambian, ambos en un piso inferior, cuya incomodidad y suciedad quedan ocultas a la vista de los clientes, trasunto de la sociedad desde la dimensión alegórica del texto. En la planta de arriba, por encima de trabajadores y clientes, está el despacho del dueño, donde los empleados deben subir cada semana a recibir su sueldo, encuentro que temen y anhelan (Hellín Nistal, 2019: 191).

Por consiguiente, tanto en el espacio doméstico como en el laboral, el cuerpo de Matilde no es otra cosa que el cuerpo obrero y, como cuerpo femenino, lugar por excelencia de explotación y opresión. El cuerpo de la obrera solo puede existir a través de la fatiga, que marca y delimita el tiempo y la autopercepción: «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» (Carnés, 2014a: 32-33). Y en su piel de mujer obrera Matilde no puede habitar su cuerpo como individuo: «¡Déjame, pensamiento!», «¡Cállate, pensamiento!», «Pensamiento, idiota, ¡duerme!» (Carnés, 2014a: 14-17), repite varias veces al comienzo de su historia, casi como si buscara no solo la consolución del descanso y del sueño, sino también la ausencia de sí misma, la inconsciencia.

El cuerpo femenino, en las obras de la autora, es a menudo un cuerpo invisible, intangible, casi inmaterial, bajo el pleno control del dominio masculino. Cada intento de conocerse y reconocerse, de cambiar la percepción de ese cuerpo, de volver a habitarlo, representa para estos personajes un intento más o menos consciente de escapar de dicho dominio. En este intento de conocerse o reconocerse, el elemento del espejo, al que recurre Carnés en dos obras diferentes, ambas escritas durante el exilio, tiene una importancia fundamental: «La imagen

del espejo sirve [...] para desencadenar el proceso de concienciación» afirma Biruté Ciplijauskaitė (1994: 38). Y lo vemos en primer lugar con María Delsaz, la protagonista de la novela *La hora del odio* (1944), movida por la búsqueda de su propia identidad en la dimensión opaca y suspendida del exilio, a la que la autora encomienda su mirada y su palabra. En estas páginas el espejo es el elemento que le devuelve por primera vez la irrevocabilidad de su nueva identidad de refugiada republicana. En el íncipit de la obra, el espejo representa la conexión más verdadera y auténtica consigo misma y con todo lo que ha vivido, que por fin puede ver de verdad:

María se asomó a uno de los espejos colocados encima de los blancos lavabos de piedra. No acertó a conocerse en la pálida imagen que apareció en el cristal. Una piel reseca y descolorida rodeaba los ojos; la fatiga había hecho desaparecer de ellos el brillo juvenil. [...] Más tarde se sintió hundida en una blanda indiferencia, en la que advertía cómo su cuerpo y su conciencia se dividían, recorriendo el duro camino de los fugitivos, aunque independientes el uno de la otra. [...] y allí, frente a unos cabellos prematuramente encanecidos y un gesto triste y nuevo, aunque remotamente familiar, cree reconocerse, a través de un largo túnel de imágenes dolorosas, surgido de pronto, o rebrotado desde lo más hondo de los huesos. —¿Soy yo? Asomada al espejo del lavabo, sacudida interiormente, como si unos dedos le rozaran las fibras más recónditas, murmuró María: —¿Soy yo esa? (Carnés, 2014b: 252-253).

María, en sus primeros días de exilio en Francia, descubrirá que conocerse, reconocerse y habitar su cuerpo de mujer refugiada significará también odiar y aceptar ese odio, al que hace referencia el título de la obra, como origen del camino hacia la reapropiación de sí misma: «La palabra “odio” cobró pronto relieve en su mente. De la garganta; más adentro, del fondo de los huesos; de su raíz de española, subía una sal muy amarga, que se desbordaba en su paladar» (Carnés, 2014b: 301). Y al final de este camino, también movida por ese odio, decide volver a España para luchar contra el naciente régimen franquista.

«Cumpleaños» (1951) es la segunda obra en la que encontramos el elemento del espejo. Eva intenta reconocerse en el reflejo, hundida en la soledad, en el miedo a envejecer, en la inconsistencia de su matrimonio, en la amargura de la traición de su marido y de todas las promesas incumplidas de la juventud; y ve todos sus monstruos en aquel reflejo:

(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, 2002: 65).

Eva está contemplando el suicidio y preparándose para devorar, junto con el veneno, a todos los monstruos que la rodean, y al mirarse al espejo ve su propia muerte y se encuentra cara a cara con todos sus miedos, con su propia alma, y permanece como hechizada por ella. Es prisionera de ese espacio doméstico burgués, tan diferente de los hogares miserables de tantos otros escritos. Y, sin embargo, allí Eva siente la misma vacuidad, la misma imposibilidad de reconocerse. En esa noche, la muerte a la que se acerca —el abismo más difícil de imaginar— la atrae y la fascina, tal vez porque está buscando esa misma inconsciencia de Matilde. Pero ese espacio imaginado, la promesa de liberación de la muerte solo puede existir en el espejo, porque la noticia de que sus hijos han sobrevivido a un accidente aéreo, que Eva escucha en la radio, la arrebata del hechizo del espejo y todo termina: el flujo de reminiscencias y horrores se interrumpe y Eva de repente vierte el contenido de la taza: «Hijos: yo les di la vida, y ahora ustedes...» (Carnés, 2002: 67).

Para Natacha, atrapada en las arenas movedizas de una vida que nada parece reservarle, dueña de nada, ni siquiera de su cuerpo —ya que sumida en la desesperación durante un tiempo acepta ser la amante de don César, su jefe del taller— la idea de la muerte es el único espacio en el que puede sentir que existe, es la única rebelión posible. Esto se revela en un diálogo, hacia la mitad de la novela, con Gabriel Vergara, un escultor que se hospeda por un tiempo en casa de los padres de Natacha. La protagonista le confiesa, en un arrebato de desesperación, haber pensado muchas veces en quitarse la vida. Será Gabriel, entonces, quien la rebautice con el nombre de Natacha, título de la novela, una reminiscencia de un libro ruso que él había leído mucho tiempo atrás. Entre los dos, la naturaleza inútil del amor, aunque platónico, se revela una vez más como prelude de sufrimiento cuando Lena, la novia de Gabriel, se entera del sentimiento que lo une a Natacha, debido a un accidente que parece un intento de suicidio, pierde al bebé que esperaba. Natacha nunca, a lo largo de sus vicisitudes, considera el amor su posible salvación, pero esa tragedia la conduce, como una sonámbula, al mayor de los conflictos:

Natalia pasa ante un árbol de gran corpulencia y se apoya un instante en él. Ser leño, ser piedra, morir... ¿por qué no? Los pensamientos surgen debajo de su frente, y apenas surgidos tornan a desaparecer. Ser piedra, ser leño... La idea de la muerte se le adhiere como una sanguijuela al cerebro; se le anilla como una culebra al cuerpo, inmovilizándole. Leño, piedra, nada. Es tan sencillo detenerse en medio de la calle, verse envuelta en destellos de luz, deslumbrada, cegada; sentir un golpetazo. ¿Dónde? Bueno, y ¿qué? ¿Qué más da en un sitio que en otro?; total, solo un momento, un breve momento, y de la plena luz a la más espesa de las tinieblas. ¿Será muy tarde? ¡Dale! ¿Qué importan ya horas ni días? Le duelen los pies; le parece que el pavimento está cubierto de guijarros puntiagudos, que horadan la suela gastada de sus zapatos y penetran su epidermis y sus músculos. Y de pronto una epifanía de luz blanca, muerta, a lo lejos. ¡Sí! El reflector hiriente, poderoso, corta la oscuridad, abre en ella un bo-

quede, en silencio, y avanza en línea recta, sin el más leve zigzaguo, suave y dura. ¡Sí! ¡Tan breve! ¡Oh!, ya nada se siente, todo fluctúa, todo es incorpóreo, blando, sordo, en Natalia; únicamente los pies, los pies, torturados por los pedruscos de las calles, se han vuelto de piedra o de palo; han logrado la invocada metamorfosis, y son leños, y sus raíces, sus largas raíces se han adherido a la tierra, se han enroscado a la tierra, mientras sus ojos se clavan en la luz, desmesurados, blancos, muertos. Como una mendiga, acurrucada, con las piernas encogidas y la frente apoyada en las rodillas, quedó al pie de un farol después del encuentro. Próximamente zumbaban multitud de moscardones. Un brazo, junto al codo, la escocía horriblemente. Cuando se sintió asida por muchas manos, se levantó, y observó que no estaba cercada por coleópteros, sino por mujeres y hombres, y sintió el dolor del golpe recibido, no tan intenso como la vergüenza de su fracaso, de su debilidad inmutable. Y pensó absurdamente: “Yo no seré nunca nada”, cuando, ciertamente, su intento frustrado había sido dejar de ser, y empezó a llorar desoladamente, nerviosamente; se limpiaba temblorosa los ojos, y al mismo tiempo se sonaba la nariz con fuerza. La gente, a veces, es con exceso cortés, con exceso. Natalia se desasía, conforme le fue posible, bastante dificultosamente, del círculo que la asediaba, y se alejó, trémula, llorosa, blanda, frotándose con una mano el codo dolorido. “No seré nunca nada.” Había ido al encuentro de la muerte, y al vislumbrarla hurtó el cuerpo miedosa, saliendo ligeramente rasguñada del momentáneo reflejo (Carnés, 1930: 238-240).

Al igual que Eva, en este fragmento Natacha está fascinada, completamente atraída por un hechizo mortífero, por el espejismo de encontrar consuelo, al fin, en un espacio donde «ya nada se siente». Es a la vez una alucinación y un momento en el que todos sus sentidos rozan una realidad fría, cruel, que muestra que ni la ilusión del amor, ni el acto performativo de Gabriel podrían lograr devolverle la vida. La existencia de Natacha es salvada por algo parecido a lo que hizo que Eva arrojara el veneno que estaba a punto de beber. Meditar sobre el suicidio es algo que brota de todas las penas que conlleva el vivir en un cuerpo femenino. Ambas, tanto Natacha como Eva, intentan volver a morar sus propios cuerpos, libres al final de elegir entre vida y muerte. ¿Fue el recuerdo de sus hijos lo que salvó a Eva, igual que el miedo había salvado a Natacha? Al lector no le es dado conocer con certeza la naturaleza de esa salvación, sin embargo, lo que sí es tangible es que el impulso que lleva a ambas mujeres al borde del abismo, así como el impulso que las lleva a retroceder, representan el auténtico y único intento de dominio sobre sí mismas y sus cuerpos.

Conclusiones

Existen temas constantes en la producción literaria de Luisa Carnés que representan un camino peculiar de exploración del dualismo entre la vida y la muerte, es decir, de la imposibilidad de vivir y de la imposibilidad de morir que marcan el destino de muchos personajes, tanto masculinos como femeninos. Los cuerpos de estos personajes y los espacios —físicos y psicológicos— en los que se mueven, trasfondos de sus peregrinaciones, son dos elementos, a menudo, inextricablemente unidos. Si los espacios domésticos y laborales no fueran lugares de opre-

sión, explotación y subalternidad, el cuerpo femenino no sería un cuerpo negado, invisibilizado y dominado por la cultura patriarcal, en una época, y también por la represión franquista, en los años de la dictadura. Los espacios físicos e imaginados a menudo se funden y superponen, la miseria de los hogares y la alienación del trabajo suelen definir y determinar la vida interior de los personajes, al igual que las ilusiones del amor, de la vida doméstica y de la maternidad alejan cada vez más a estas mujeres de su propio yo y de la conciencia de sí mismas. La mujer india, obrera, proletaria, madre, refugiada, exiliada vive en un espacio doblemente subalterno, que es tanto destino como punto de origen. Algunos de estos personajes creen ser felices, pero no tienen conciencia de lo limitados que son sus espacios. Otros intentan traspasar los límites de las dimensiones en las que se mueven: Chenchá, experimentando el deseo; Natacha y Eva, meditando la posibilidad del suicidio. Sin embargo, al lector no le es dado saber qué les ocurrirá a estas mujeres, después de la conclusión de las historias que protagonizan, pues la voluntad de la autora no es señalar un camino, una posibilidad de liberación, sino acercarse a esa naturaleza, tan enigmática, del ser humano, y sentir las vidas ajenas, más allá de cualquier superestructura. Voluntad que representa, a lo largo de su vida literaria, la mayor fuente de su escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, A. (2008). «Identidades de género y culturas políticas en la Segunda República». *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 7, 123-141.
- Arbaiza Villalonga, M. (2000). «La “cuestión social” como cuestión de género. Feminidad y trabajo en España (1860-1930)». *Historia Contemporánea*, 21, 395-458.
- Arbusti, I. (2021). «Sentire l'essere umano: sentire la sua pelle. Il razzismo narrato da Luisa Carnés». *Heteroglossia. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà*, 17, 59-72.
- Arias Careaga, R. (2017). «La literatura de Luisa Carnés durante la Segunda República: *Tea Rooms*». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1, 55-72. DOI: doi.org/10.15366/crrac2017.1

- Carnés, L. (1928). *Peregrinos de calvario*. Madrid: Nuevos novelistas españoles, Espasa Calpe.
- (1930). *Natacha*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- (2002). *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo*. Echezarreta, J.M.; Plaza Plaza, A. (ed.) Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena.
- (2014a). *Tea Rooms. Mujeres obreras (novela reportaje)*. Antonio Plaza Plaza (ed.). Madrid: Asociación de Libreros de Lance de Madrid.
- (2014b). *De Barcelona a la Bretaña francesa (Memorias)*. Antonio Plaza Plaza (ed.). Sevilla: Editorial Renacimiento.
- (2018a). *Rojo y gris. Cuentos completos I*. Antonio Plaza Plaza (ed.). Sevilla: Editorial Renacimiento.
- (2018b). *Donde brotó el laurel. Cuentos completos II*. Antonnio Plaza Plaza (ed.). Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Ciplijauskaitė, B. (1994). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Hellín Nistal, L. (2019). «Tea Rooms. Mujeres obreras: Una novela de avanzada de Luisa Carnés». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 14, 179-202.
- Martínez, J. (2007). «El sexo débil: Luisa Carnés». En J. Martínez, *Exiliadas. Escritoras, Guerra civil y memoria* (pp. 209-224). Barcelona: Montesinos Editores.
- Mindek, D., Molina-Alarcón, M. (2019). «La identidad falsa como estrategia de (in)visibilidad de las mujeres pioneras de la performance (México/España, 1926-36)». *ANIAY. Revista de Investigación en artes visuales*, 5, 82-95. DOI: doi.org/10.4995/aniav.2019.11986
- Montiel Rayo, F. (2018). «La vida y la muerte en los cuentos sobre la Guerra Civil de Luisa Carnés». *Orillas*, 7, 45-59.
- Nash, M. (1983). *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*. Barcelona: Anthropos.
- (2010). «Maternidades y construcción identitaria: debates del siglo XX». En Franco Rubio, G.A. (ed.), *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)* (pp. 23-49). Barcelona: Icaria Editorial.

- (2012). «De cultura política, cultura de género y aprendizaje del feminismo histórico en el Estado español». *Desacuerdos*, 7, 18-41.
- Nash, M. (coord.) (2014). *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza.
- Nelken, M. (2012). *La condición social de la mujer en España*. Madrid: CVS Ediciones.
- Neus Samblancat, M. (2015). «Un canto a la libertad: *De Barcelona a la Bretaña francesa* de Luisa Carnés». *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 17, 236-244.
- Olmedo, I. (2010). «Los exiliados republicanos y la cultura mexicana: los artículos de Luisa Carnés en *El Nacional*». *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 12, 49-70.
- (2014). *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Plaza Plaza, A. (2010). «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés». *Acotaciones*, 25, 95-103.
- (2011). «Dos textos de Luisa Carnés y una carta sobre ella». *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 13, 210-215.
- (2016). «Luisa Carnés: literatura y periodismo, dos vías para el compromiso». *Cuadernos Republicanos*, 92, 67-106.
- Segarra, M.; Carabí, À. (coords.) (2000). *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria.
- Somolinos Molina, C. (2015). «Lucha colectiva y emancipación: *Tea Rooms*, Luisa Carnés». *Contrapunto. Publicación de Crítica e Información Literaria*, 18, 4-5.
- Vilches de Frutos, F. (2010). «Mujer, esfera pública y exilio: compromiso e identidad en la producción teatral de Luisa Carnés». *Acotaciones*, 24, 147-156.
- Zavala, I. M. (2000). *Feminismos, cuerpos, escrituras*. Santa Cruz de Tenerife: La Página Ediciones.