



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma
de Barcelona

**El yo de las escritoras del exilio republicano de
1939 en las obras testimoniales
de Luisa Carnés, Mada Carreño,
Silvia Mistral y Gabriel Paz (Cristina Martín)**

Laura Vicens Vega

Tesis doctoral dirigida por:
Dra. Francisca Montiel Rayo

**Programa de doctorado de Filología Española
Departamento de Filología Española
Facultad de Filosofía y Letras
Bellaterra, 2021**

*A mis padres, Pepi y Pascual;
a mi hermana, Esther, y a su hijo, Martí.*

Para Pep Lluís Martín.

ÍNDICE

Introducción.....	9
-------------------	---

PRIMERA PARTE

SEMBLANZAS PERSONALES Y LITERARIAS

DE CUATRO ESCRITORAS DEL EXILIO REPUBLICANO DE 1939

1. DE LA LECTURA A LA ESCRITURA: AUTODIDACTISMO, PENSAMIENTO LITERARIO Y COMPROMISO POLÍTICOSOCIAL	31
1.1. Infancia y adolescencia.....	31
1.2. Etapa de iniciación: primeros artículos y primeras narraciones	38
1.3. Etapa de madurez: compromiso social y político.....	42
1.4. Guerra Civil	52
1.5. Tiempo de exilio.....	66
1.5.1. Primera etapa (1940-1965).....	73
1.5.1.1. Cuestiones editoriales	84
1.5.2. Segunda etapa (1966-1980).....	86
1.5.3. Últimos años (1980-2010).....	89
1.5.3.1. Balance del destierro	94
2. LA TENDENCIA AUTOBIOGRÁFICA EN CUATRO ESCRITORAS REPUBLICANAS	103
2.1. Referencias autobiográficas en las obras narrativas	104
2.2. Reminiscencia del pasado en el género lírico.....	118
2.3. Los artículos periodísticos como revelación de lo personal	125
2.4. Escritos autobiográficos	136

SEGUNDA PARTE

LAS OBRAS AUTOBIOGRÁFICAS SOBRE LA RETIRADA

DE LUISA CARNÉS, SILVIA MISTRAL, MADA CARREÑO Y GABRIEL PAZ

3. ELEMENTOS DE ANÁLISIS.....	143
3.1. Cuestiones preliminares.....	144
3.2. Planteamiento teórico del yo	149

3.3. Identidad	151
4. LA ESCRITURA DEL YO COMO EXPRESIÓN LITERARIA	156
4.1. Espacio y tiempo	161
4.1.1. Presentación del espacio y del tiempo: Barcelona, 1939.....	162
4.1.2. Rutas hacia el exilio.....	166
4.1.3. Francia, México y retorno a España	169
4.2. Personajes	175
4.2.1. Narradoras	175
4.2.2. Construcción narrativa de los personajes	180
4.2.3. Discurso ideológico	187
4.3. El acto de recordar	190
4.3.1. El yo testigo	191
4.3.2. El uso de materiales periodísticos y literarios	204
4.3.3. Alusiones al acto de escritura	213
4.4. Recursos narratológicos.....	216
4.4.1. El diálogo.....	216
4.4.2. Pronombres narrativos: del yo al nosotros	221
5. LA NARRACIÓN SUBJETIVA DEL FINAL DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA.....	224
5.1. Rememoración de la experiencia vivida antes de 1939.....	243
5.1.1. Defensa de Madrid.....	243
5.1.2. Madrid, 1936-Valencia, 1937	245
5.2. La salida de Barcelona.....	249
5.3. Girona y Figueres	257
5.4. Valoración de la guerra y su final.....	270
6. CAMINO AL EXILIO.....	274
6.1. Salida de España.....	274
6.1.1. Visión de los republicanos.....	282
6.2. Convivencia en Francia	284

6.2.1. Visión de los franceses	293
6.2.2. Los lugares de confinamiento.....	298
6.2.2.1. Proceso de adaptación e integración.....	303
6.2.3. Estrategias de supervivencia.....	317
6.2.3.1. Concesión de libertad	319
6.2.4. Las cartas como medio de transmisión del yo.....	322
6.2.5. Las políticas de regreso a España	330
6.2.5.1. Regreso a España.....	340
6.2.6. La preparación del viaje con destino a América.....	348
6.3. México.....	355
6.3.1. Realidades mexicanas.....	355
6.3.2. Consideración de la patria	360
CONCLUSIONES	367
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	375
1. Obras de Luisa Carnés, Mada Carreño, Silvia Mistral y Cristina Martín (Gabriel Paz).....	375
1.1. Bibliografía primaria	375
1.2. Libros, prólogos, cuentos y artículos periodísticos	375
2. Bibliografía general	386
Fuentes documentales.....	411

INTRODUCCIÓN

La primacía masculina ha impedido durante siglos la relación de las mujeres con la literatura y con la escritura. Cualquier inclinación o intento por su parte quedó destinado a la frustración, así como ellas mismas fueron designadas a una esfera privada para dedicarse a la vida familiar. Gran parte de las mujeres españolas del siglo XX, impulsadas por sus deseos de adquirir los conocimientos elementales de la lectura y de la escritura, no tuvieron otra alternativa que educarse de manera autodidacta. Luisa Carnés, Mada Carreño, Silvia Mistral y Cristina Martín (Gabriel Paz) son cuatro mujeres que ejemplifican esta situación vivida en España tanto en el ámbito literario como en el social. Hoy en día siguen siendo cuatro escritoras desconocidas, a excepción de Luisa Carnés cuya producción literaria, actualmente, ha sido recuperada del olvido.

En el último cuarto del siglo XIX, en los inicios de la Restauración, en España se llevaron a cabo algunas reformas educativas en la alfabetización femenina. Algunas de ellas, generalmente aquellas cuya familia tenía cierta estabilidad económica, lograron finalizar, al menos, los estudios primarios y la enseñanza secundaria. El ingreso a los estudios superiores, generalmente propio de un alumnado masculino, fue un proceso lento y dificultoso en el que solo pudieron introducirse algunas mujeres de clase alta. Los gobiernos de la Restauración no se interesaron apenas por los derechos de la mujer ni de su educación (Scanlon, 1986: 9). En 1872, cuando se matriculó por primera vez una alumna en la Facultad de Medicina de la Universidad de Barcelona —María Elena Meseras— (Flecha, 1996: 97), se comenzó a advertir, de manera paulatina, la presencia de mujeres en las universidades españolas (previa solicitud de un permiso especial de las autoridades académicas). No obstante, para aquellas pertenecientes a la clase media y a la clase baja, el acceso a la formación se presentaba muy limitado y con constantes obstáculos. Uno de estos fue la inserción de la mujer en el mundo laboral a una edad temprana para poder satisfacer las necesidades económicas de la familia y, por ende, la imposibilidad de terminar sus estudios primarios o continuar con los cursos de bachillerato.

Según el filósofo Bogdan Suchodolski, «el siglo XX es el de la educación autodidáctica, pero en él ya se dispone de documentos mucho más perfeccionados, es decir, los medios de comunicación masiva» (en Unesco, 1976: 189). Con la entrada en el nuevo siglo, aquellas mujeres que querían dedicarse a la escritura, conscientes de sus carencias académicas, decidieron formarse para sí mismas e introducirse así en el mundo literario. La imposibilidad de acceso a los distintos grados de formación otorgó un papel muy importante al autodidactismo y a las mujeres que lo practicaban. Este aprendizaje se basaba principalmente en que ellas tenían el control de lo que leían, y fueron ellas mismas las que establecieron su propio objetivo, en este caso, adquirir los conocimientos necesarios para poder ser escritoras. Esta *autodidaxia* es «un aprendizaje con intención y recursos propios del aprendiz» (Saavedra, 2008: 20), por lo que estas mujeres se formaban según sus propias posibilidades, bien a través de las bibliotecas de las que disponían en casa, de las públicas y de los ateneos, de los materiales que les proporcionaban sus familiares universitarios, o bien a través de la prensa.

En 1900, las revistas y los periódicos españoles comenzaron a facilitar la entrada de la mujer en el mundo literario tanto como escritoras como lectoras. Las revistas femeninas y las secciones dedicadas a la mujer llegaron a ser, además de la representación de un cambio —la salida de la esfera privada para introducirse en la pública—, un método de aprendizaje y una «escuela de papel» (Rebollo y Núñez, 2007: 182). En la década de los veinte, algunas mujeres «fueron alfabetizándose e incorporándose al mundo de la cultura [...], lo que propició el aumento de lectoras y también de escritoras» (Jiménez Morales, 2008: 115). Asimismo, la sociedad sufrió un cambio de actitud que permitió que la mujer se incorporase al mercado laboral y, con ello, que los roles femeninos también se transformasen. Los periódicos y las revistas aumentaron sus páginas dedicadas a sectores sociales definidos por razón de sexo, edad y clase social. Por esta razón se incorporaron más escritoras y periodistas para hacerse cargo de ellas¹. Los artículos, las crónicas y las entrevistas debían

¹ Algunos ejemplos de estas secciones o columnas son «Crónica femenina», en el periódico madrileño *El Sol*, cuya principal redactora desde 1916 fue Isabel de Oyarzábal, que firmó con el seudónimo de Beatriz Galindo (Paz Torres, 2008: 171) en honor a la erudita que había sido maestra de latín de la reina Isabel I (Arteaga, 2007: 140). De la misma manera, en el periódico madrileño *La Voz* se

adecuarse a las secciones para mujeres, por lo que las colaboradoras correspondieron a la demanda social femenina al divulgar sus escritos sobre la maternidad, el matrimonio, la belleza, la moda, el hogar o las últimas noticias cinematográficas de carácter internacional y nacional.

Las colaboraciones en prensa, las colecciones seriadas y la publicación de cuentos en las secciones literarias de periódicos y revistas se convirtieron así en una vía de acceso a la escritura y a la esfera pública para la mujer. En el caso de las colecciones seriadas, el número de colaboradoras y de redactoras con las que contaban las más conocidas, como *La novela corta* (1916-1925), *La novela semanal* (1917-1927), *La novela de hoy* (1922-1932), *La novela ideal* (1925-1938) o *La novela mundial* (1926-1928), era escaso. Si bien las listas de autores de estas colecciones eran largas —en *La novela de hoy* constaban noventa y cinco autores aproximadamente (Labrador, Del Castillo y García, 2005: 21), y en *La novela mundial* unos sesenta (Álvarez-Insúa y Santamaría, 1997: 31)—, solo una decena de escritoras, entre las que se encontraba la novelista autodidacta Concha Espina², lograron ser colaboradoras reconocidas.

Desde finales del siglo XIX, el cuento, un género que gozaba de una extensa vitalidad en la prensa periódica, permitió que las mujeres escritoras comenzasen a ser reconocidas en la misma y colaborasen en distintos medios. La proliferación de relatos firmados por mujeres en las primeras décadas del siglo XX confirma la tendencia de estas a construirse un espacio propio en el que poder reflexionar y elaborar sus textos con más libertad de creación, en comparación con la divulgación de entrevistas, reportajes y crónicas, que era menor. En muchos casos, las escritoras incorporaban componentes autobiográficos a sus relatos por la facilidad y por la sencillez que implica hablar de uno mismo o de lo que personalmente se conoce.

publicaba la sección «La moda», cuya colaboradora habitual desde 1923 fue la modista Amparo Brimé. *El Imparcial* incorporó a partir de 1925 una columna titulada «Damas españolas» en la que se ofrecían breves biografías de esposas de célebres artistas españoles. Este periódico contaba también con una sección llamada «Lecturas para la mujer. La mujer y el hogar», en la que Matilde Muñoz, colaboradora habitual desde 1925, ofrecía a las lectoras consejos sobre moda desde París.

² La escritora Concha Espina, que en 1928 gozaba ya de una aclamada fama, afirmó en sus memorias que fue «autodidacta por necesidad» y que aprendió «en la vida mucho más que en los libros» (Espina, 1928: 16).

No hay que olvidar que la mayoría de las colaboradoras que publicaban cuentos en prensa provenían de una formación autodidacta y, por tanto, les resultaba mucho más sencillo escribir sobre sus sentimientos o sobre lo conocido y experimentado. Además, la redacción de relatos con rasgos autobiográficos contribuía a que las mujeres autodidactas más noveles superasen su inseguridad al escribir sus primeros cuentos.

Durante todo el siglo XX, algunas de las escritoras de cuentos infantiles proyectaron su identidad personal y sus experiencias a través de mitos o leyendas, y también reflejaron la realidad social de su época o convirtieron sus textos en un apoyo educativo y moral. Por poner algunos ejemplos, Sara Insúa, que se formó de manera autodidacta, «sin estudio, sin dirección, sin maestro» (Insúa, 1924: 4), logró ser conocida como cuentista y publicó sus relatos, generalmente infantiles, en *El Imparcial* (1923), en *Estampa* (1928) y en *Alrededor del Mundo* (1926-1927). Magda Donato, seudónimo de Carmen Eva Nelken, también pudo introducirse en la prensa a través de la publicación de relatos infantiles y juveniles en *El Imparcial* y en *Estampa*, entre otras cabeceras³.

En 1926, el sector de las escritoras e intelectuales recibió un empuje social con la creación del primer club femenino español, el Lyceum Club, en Madrid. Con la finalidad de defender los intereses de la mujer, de su educación y de su desarrollo profesional, Clara Campoamor, María de Maeztu —su presidenta—, Zenobia Camprubí y Victoria Kent, entre otras intelectuales de la época, estudiaban, trabajaban, escribían y «luchaban por su propia mejora» (Samblancat, 2002: 25). Mientras, el sector conservador del movimiento femenino seguía decantándose por una educación basada en los fundamentos del tradicionalismo. A pesar de que el Lyceum Club era un espacio declarado aconfesional y apolítico, este sector no quiso mantener relación ninguna con el centro⁴.

³ Además de firmar con el seudónimo de Magda Donato, es posible que la escritora utilizase otros como El gato con botas o Pinocho para firmar sus cuentos infantiles publicados en *Los Lunes del Imparcial* (Sánchez-Pinilla, 2012: 61).

⁴ Pilar Nieva de la Paz dedica un espacio al Lyceum Club y asociaciones similares que llevaron a cabo una labor cultural y social en el siglo XX (1993: 66); Neus Samblancat también le dedica unas páginas al Lyceum Club (2002: 24), así como también cabe destacar el artículo de Shirley Mangini en

A partir de la Segunda República, además de colaborar en la prensa y en revistas al frente de las cuales se situaban siempre hombres —*Estampa*, dirigida por Luis Montiel; el periódico *Mundo Obrero*, cuyo director en la República fue el político Vicente Uribe o Ernesto Giménez Caballero que fundó y estuvo al mando de *La Gaceta Literaria*—, la mujer logró, en algunos casos, alcanzar puestos tan significativos como redactora fija, directora o fundadora de periódicos⁵. Este fue el caso de Josefina Carabias, pues fue una de las primeras redactoras de información general en la prensa de 1931 (Ezama, 2012)⁶. En ese mismo año, Carlota O'Neill dirigió la revista *Nosotras* (1931-¿1933?), una publicación dirigida fundamentalmente a mujeres con intereses políticos, sociales y culturales (Arias, 2009: 601). *Cultura integral y femenina* fue una revista que vio la luz en 1933 y, aunque fue dirigida por un hombre, José Aubin Rieu-Vernet, la publicación es mérito de las mujeres que firman en ella: Clara Campoamor, María Martínez Sierra, Isabel Oyarzábal y su redactora jefa, María Brisso⁷. Esta última fue una mujer autodidacta con cuya dedicación logró brindar a las lectoras su conocimiento cultural y político, así como también se comprometió con la militancia y la lucha feminista a través de sus artículos⁸. De igual modo, Irene Falcón fundó en 1934 *¡Compañera! Órgano de las mujeres trabajadoras de la ciudad y del campo*, una

Asparkia, en el que realiza un breve pero completo estudio sobre el club y las intelectuales que acudían a él (2006: 125-140).

⁵ Los antecedentes se sitúan en 1892, año en el que Faustina Sáez de Melgar dirigió las revistas *La Violeta* (1862-1862) y *La Mujer* (1871) (Bussy Genevois, 2005: 195). En 1896, Ángeles López de Ayala fundó el semanario *El Progreso* —de ideología republicana y feminista—, siguió con la fundación de otros dos periódicos, *El Gladiador* (1906) y *El libertador* (1910), ambos defensores de la mujer. También cabe destacar la revista *La dama y la vida ilustrada* (1906), fundada por Isabel de Oyarzábal y por su hermana, Ana de Oyarzábal (Paz Torres, 2008: 40). Ambas, nacidas en una familia burguesa, tuvieron acceso a una excelente formación académica. Este hecho le permitió a Isabel de Oyarzábal desarrollar diversas profesiones, entre ellas la de escritora, periodista y maestra (Paz Torres, 2008: 93).

⁶ La periodista Josefina Carabias destacó la importancia de la mujer en la prensa que venía dándose desde el siglo XIX. Sin embargo, ella fue una de las primeras mujeres españolas en entrar a trabajar en una redacción: «Yo creo que entonces no había ninguna chica en los periódicos. Enténdeme [*sic*], mujeres que firmaban sí que había, desde hacía más de un siglo, pero como colaboradoras y escribiendo sobre temas concretos: arte, literatura y cosas de la mujer. Lo que no existía eran redactoras, en el sentido más amplio de la palabra. Y así entré yo, para hacer lo que un redactor cualquiera, como uno más en el periódico» (en Ezama, 2012).

⁷ Danièle Bussy Genevois dedica en dos ocasiones un espacio a esta periodista autodidacta olvidada y prácticamente desconocida (2005: 203; 2017:174).

⁸ Brisso, María. «En lo que no suelen reparar los hombres». *Cultura integral y femenina* (15 de abril de 1933), p. 17; «A votar». *Cultura integral y femenina* (15 de noviembre de 1933), p. 29.

revista del PCE fuertemente vinculada a la ideología proletaria y antiburguesa (Yusta, 2011: 264).

El proceso de visualización femenina en la prensa española se prolongó hasta la Guerra Civil. Durante los años de la contienda la prensa experimentó un cambio drástico en un contexto de heterogeneidad política. Por un lado, en las mismas líneas republicanas existían enfrentamientos políticos que hacían divergir sus posturas editoriales y, por ende, se produjo la creación de nuevos periódicos de partido —*El Socialista*, *Frente Rojo*— y de sindicatos —CNT—, o bien desaparecieron o se incautaron periódicos de derechas y monárquicos que pasaron a representar una ideología totalmente opuesta a la de su origen (Langa, 2007: 56). Este es el caso de periódicos como *ABC* (Madrid), que conservó su nombre de cabecera pero pasó a ser el *Diario Republicano de Izquierdas. Órgano de Unión Republicana*, o los diarios *Informaciones*, *El Debate* o el periódico *Ya* —vinculados a la derecha—, que pasaron a publicar en 1936 conforme al ideario republicano junto a las demás revistas y diarios de izquierdas que aún se editaban.

Lo relevante en este caso es que las mujeres formaron parte activa del movimiento militante y algunas periodistas fueron enviadas al frente como corresponsales; otras, como ha sido dicho, tenían cargos de responsabilidad —María Luz Morales fue nombrada directora del periódico *La Vanguardia* desde 1936 hasta 1937—, por lo que el trabajo de la mujer como periodista fue siendo habitual en las redacciones españolas.

Tras tres años de guerra, en 1939, más de 500.000 españoles salieron de la Península e iniciaron su exilio. Los que tuvieron la oportunidad de emigrar a América, principalmente a México, República Dominicana o Argentina, tuvieron que adaptarse a una sociedad y a unas circunstancias distintas a las de España. Una vez integrados en los países de acogida, la incorporación al mundo laboral para las mujeres escritoras en general no fue fácil. La mayoría de ellas no pudo desarrollar su actividad profesional con la misma intensidad con la que lo había hecho años atrás en España. Algunas incluso colaboraron más y otras, «las que contaban ya con una

dilatada experiencia profesional» (Domínguez Prats, 2009: 193), tenían por sí mismas contactos que les permitieron continuar con su labor. En este proceso de adaptación y de búsqueda de estabilidad económica, el periodismo fue, para algunas exiliadas, además de su principal fuente de ingresos, una forma de darle continuidad a su compromiso político y social, como fue el caso de Matilde de la Torre o de Aurora Arnáiz, entre otras.

La denuncia de la política franquista, la preocupación por el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial y los pormenores del exilio fueron temas que se trataron en sus artículos periodísticos y en sus cuentos. Unas se adaptaron a las peticiones que las editoriales y los medios de comunicación les hacían para poder cubrir sus necesidades económicas. Otras, alternaron su trabajo doméstico con la redacción de artículos, novelas y poemarios. En pocos meses, algunas escritoras republicanas lograron retomar su vocación y publicaron sus colaboraciones en distintos diarios nacionales.

Alejadas de su país natal, las mujeres intelectuales escribieron un gran número de obras autobiográficas en las que pusieron énfasis en su condición de exiliadas y en la situación sociopolítica de la época. Además del carácter purificador de la tendencia autobiográfica, la gran mayoría de las escrituras del yo compuestas en el exilio se concibieron con el objetivo de reconstruir los hechos vividos desde la dimensión subjetiva de su autora. Con el recuerdo, «trasciende claramente la mera recolección y reproducción de datos pasados, siendo una posición ideológica frente al olvido y el desentendimiento histórico nacional» (Martínez, 1998: 328). Las escritoras, entre las que se encuentran Constanza de la Mora, autora de *Doble esplendor*; María José de Chopitea con su novela autobiográfica titulada *Sola*; María Teresa León con *Memoria de la melancolía*, presentan en sus escrituras del yo una interpretación propia de la Guerra Civil española cuyas coordenadas personales, políticas y sociales están vinculadas entre sí.

Si algo caracteriza a Mada Carreño, a Silvia Mistral, a Luisa Carnés y a Cristina Martín (Gabriel Paz) es la persistencia en querer ser escritoras en un ambiente poco

propicio para la mujer que quería dedicarse a la literatura. La realidad que vivieron en la década de los veinte y de los treinta en España, a saber, la introducción de la mujer en el deporte, en el cine y en la moda, la denuncia por la ausencia o la vulneración de derechos laborales y la opresión de la mujer son algunos de los temas que se reflejan en sus publicaciones en prensa. En sus artículos expresan sus ideas y sus opiniones con el objetivo de dar visibilidad al nuevo modelo de mujer moderna y de evidenciar las injusticias sociales que advierten en su entorno. Es decir, pretenden dar fe de lo vivido.

Tras un periodo sosegado en el que las mujeres comenzaban a participar en la esfera pública —cabe tener en cuenta que el feminismo como movimiento a principios del siglo XX era prácticamente desconocido en España (Sánchez Marroyo, 2003: 178)—, estas cuatro mujeres vieron sus incipientes trayectorias truncadas al estallar la Guerra Civil española. Aun así, existen textos publicados por ellas antes de 1936, durante el acontecimiento bélico y en su exilio, lo que revela que estas mujeres siguieron con su afán de ser escritoras a pesar de las circunstancias.

La presente tesis doctoral tiene como objetivo principal el estudio de la narración de la experiencia personal en la Guerra Civil española y de las manifestaciones del yo en cinco obras de género autobiográfico distinto: *De Barcelona a la Bretaña francesa* y *La hora del odio*, de Luisa Carnés; *Los diablos sueltos*, de Mada Carreño; *Éxodo: Diario de una refugiada española*, de Silvia Mistral y *Éxodo de los republicanos españoles*, de Cristina Martín (Gabriel Paz). La selección del corpus se ha llevado a cabo atendiendo a varias características que las obras tienen en común. En primer lugar, son escritas por mujeres autodidactas cuyos inicios literarios se dieron en la prensa española. En segundo lugar, el contexto histórico de los cinco textos se enmarca en tres espacios y coyunturas comunes: la salida de Barcelona de sus protagonistas ante la inminente llegada de las tropas franquistas el 26 de enero de 1939, la acogida en Francia y el exilio a México.

Alguna de estas cuatro autoras comenzó a ser estudiada al crearse el proyecto Archivo de la Palabra (1978-1990). El fondo audiovisual que se conserva en el

Instituto Nacional de Antropología e Historia de México consta de entrevistas grabadas y transcritas, por lo que se han podido conocer los testimonios de más de una treintena de mujeres (conjuntamente con ochenta y cinco de los hombres suman en total ciento dieciséis entrevistas), entre ellas, las de Silvia Mistral, su marido, Ricardo Mestre, Ernestina de Champourcín o Concha Méndez. Años después se elaboraron estudios sobre las republicanas exiliadas en México que dan a conocer los materiales documentales y las obras testimoniales que fueron publicadas por las mismas exiliadas. Pilar Domínguez Prats fue una de las primeras investigadoras que planteó «sacar del olvido» a las mujeres exiliadas que destacaron en la política, como Matilde de la Torre; en el arte, como la pintora Remedios Varo, y a escritoras como Silvia Mistral o Cecilia G. de Guilarte. A finales de los 80, Domínguez realizó distintas entrevistas a intelectuales exiliadas en México y publicó uno de los primeros estudios sobre mujeres —escritoras, políticas y artistas— exiliadas en México⁹.

Josebe Martínez, por su parte, publicó en 1995 su tesis doctoral, en la que analiza brevemente *Éxodo*, de Silvia Mistral; *Los diablos sueltos*, de Mada Carreño y *Sola*, de María José de Chopitea desde la perspectiva testimonial, sin profundizar en el yo ni en el carácter sentimental de las obras. La autora también incluyó en su tesis doctoral un estudio sobre la obra publicada de Luisa Carnés, convirtiéndose así en una las primeras autoras en investigarla. En 2008 publicó *Las santas rojas: exceso y pasión de Clara Campoamor, Victoria Kent y Margarita Nelken* un estudio en el que, por analogía, a saber, vinculación política, exilio en México o similitud en sus obras, incluye pequeñas pinceladas de casi todas las autoras exiliadas que ocupan este estudio: Mada Carreño, Silvia Mistral y Luisa Carnés.

Además de las investigadoras principales de las exiliadas en México, existen otras fuentes que citan a las autoras que completan el corpus de esta tesis doctoral. Las

⁹ Domínguez Prats, Pilar (1986). «Mujeres españolas refugiadas en México. Precedente histórico. Su vida en España hasta 1939 y la decisión del exilio». En García Nieto, María Carmen (coord.), *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres: siglos XVI a XX: actas de las IV Jornadas de Investigación interdisciplinaria*, (pp. 405-424). Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid.

referencias bibliográficas a las que se ha tenido acceso se refieren especialmente a la biografía de las autoras, y tratan las obras objeto de estudio desde un punto de vista histórico y cultural, incluyéndolas como parte de la recuperación de la literatura exiliada de 1939.

Antes de profundizar en los estudios más recientes sobre Luisa Carnés, cabe destacar algunas aportaciones bibliográficas que señalan el inicio de la recuperación de la vida y obra de esta autora olvidada. Su nombre apareció por primera vez en 1980 en un estudio sobre la novela social realizado por Víctor Fuentes (2006: 126). Sin embargo, en el estudio no se cita ninguna obra de Luisa Carnés. María Francisca Vilches de Frutos puede considerarse como la primera investigadora de la autora respecto a su producción previa a la Guerra Civil española. En su tesis doctoral, Vilches de Frutos mencionó la novela *Tea Rooms. Mujeres obreras* para dar a conocer a Luisa Carnés como una narradora comprometida con la denuncia de la desigualdad social que se vivía en la década de los treinta (1980: 33-35). Por último, Fulgencio Castañar, siguiendo con el estudio de la narrativa social, relacionó a Luisa Carnés y su novela *Tea Rooms* con el feminismo y la realización social de la mujer (1992: 69).

En 1992 Antonio Plaza se propuso recuperar la vida y la obra de esta escritora olvidada, tal y como reza el título de su artículo, «La literatura española del exilio: Luisa Carnés, una escritora olvidada». Sin embargo, no fue hasta 2002 cuando la dio a conocer en profundidad con la publicación de su novela inédita *El eslabón perdido*, presentando, además, un perfil biográfico prácticamente completo. En 2014, Antonio Plaza editó *De Barcelona a la Bretaña francesa*, que, tal y como afirma él mismo, forma parte de un «ciclo memorialístico» (2014: 50) en el que se incluye otra obra, una novela corta titulada *La hora del odio. Narración de la Guerra Civil española*. Cabe mencionar también las obras reeditadas de Luisa Carnés, *Tea Rooms. Mujeres obreras* (2017) y *Natacha* (2019), que han visto la luz con un breve estudio —la primera en forma de epílogo y la segunda en forma de introducción— de la mano del ya mencionado Antonio Plaza. Por último, la edición de los cuentos (2018), publicados en dos volúmenes, ha sido, junto a la de las

novelas ya mencionadas, un gran avance en la recuperación de la obra de Luisa Carnés¹⁰.

En esta última década, la investigación académica sobre esta autora ha producido varios ensayos, artículos, presentaciones en congresos y tesis doctorales. En 2014, Iliana Olmedo ha contribuido con la publicación de su tesis doctoral al estudio del compromiso político y social de la autora a través del análisis de sus novelas. Asimismo, la producción literaria de Luisa Carnés y, especialmente la edición de *Tea Rooms*, ha suscitado el interés de Raquel Arias (2017), Ángela Moro (2018, 2020), Francisca Montiel Rayo (2018), Natalia Calviño Tur (2019), Lucía Hellín (2019) y María del Carmen Alfonso García (2021). En relación con sus obras dramáticas, cabe mencionar a Juan Antonio Hormigón, que incluyó a Luisa Carnés en su catálogo general de autoras españolas teatrales publicado en 1997. También cabe mencionar los artículos de Antonio Plaza y de María Francisca Vilches de Frutos aparecidos en 2010 en la revista *Acotaciones*, y el trabajo de Iliana Olmedo, publicado en 2014, en *El exilio teatral republicano de 1939 en México*. En cada uno de estos trabajos se analiza el compromiso social y femenino de Luisa Carnés como exiliada en México en sus obras teatrales *Los bancos del Prado*, *Cumpleaños* y *Los vendedores de miedo*.

Dentro de la abundante bibliografía sobre las mujeres republicanas exiliadas en México, el espacio dedicado a Mada Carreño es reducido. Concepción Bados Ciria dedicó a la autora y a su novela *Los diablos sueltos* unas líneas en su capítulo «Escritoras republicanas exiliadas en México» (2005: 76). De la misma manera, Josebe Martínez aportó un breve análisis sobre la novela testimonial (2007), y cabe destacar su reciente edición y estudio preliminar de *Los diablos sueltos* (2019). Por último, Ignacio Fernández de Mata en su estudio sobre Eduardo de Ontañón (2003: 151) aportó algunos datos biográficos sobre Mada Carreño dada su relación con el periodista.

La producción literaria de Silvia Mistral ha suscitado interés por parte de la crítica en algunas ocasiones. La primera de ellas fue la reedición de *Éxodo: Diario de una*

¹⁰ El trabajo de Jordi Escortell Crespo analiza precisamente el proceso de recuperación de la vida y de la obra de Luisa Carnés desde una perspectiva historiográfica del exilio republicano (2020: 61-77).

refugiada española en 2009 realizada por José F. Colmeiro, que además aportó un breve estudio sobre la autora y la misma obra. La edición fue contrastada con la versión seriada publicada en *Hoy* para corregir las erratas de imprenta y actualizar la ortografía y la puntuación. En relación con los estudios específicos que ayudan a reconstruir la biografía de Silvia Mistral, cabe señalar la entrevista realizada en México por Enriqueta Tuñón Pablos en 1988 incluida en el ya mencionado proyecto Archivo de la Palabra y publicada en tres tomos por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Por su parte, Pilar Domínguez Prats publicó en 2009 y en 2012 sendos trabajos que, teniendo como base la entrevista, sirven como soporte biográfico y análisis de *Éxodo: Diario de una refugiada española*. También en 2012, Samina Amin estudió en su tesis doctoral las representaciones del género en la Guerra Civil española y focalizó su análisis en el yo, el viaje y el otro en el diario de Silvia Mistral.

En cuanto a los capítulos dedicados a Silvia Mistral en obras generales sobre escritoras en el exilio mexicano también cabe mencionar el análisis interpretativo que realizó Helena López (2012) y el ya citado estudio de Josebe Martínez, publicado en 2007, en el que, además de incluir a Luisa Carnés y a Mada Carreño también lo hace con Silvia Mistral. Finalmente, es fundamental contar con la correspondencia entre esta última y Cecilia G. de Guilarte publicada en 2015 por Mónica Jato. Este intercambio epistolar a través de setenta y seis cartas reúne reflexiones íntimas de ambas autoras, y preocupaciones sobre su vida cotidiana en México por lo que es un importante testimonio sobre el balance de ambas escritoras.

Por último, desconocida por gran parte de los investigadores, ni la vida ni la obra de Cristina Martín ha sido estudiada en profundidad hasta ahora. En su reducida bibliografía, por una parte, se encuentra el ensayo de Andrés Henestrosa (2001: 72), en el que incluyó una breve referencia a su obra *Éxodo de los republicanos españoles* y a la autora. Por otra parte, Guadalupe Adámez realizó un breve análisis de la misma novela en relación con las memorias y las autobiografías de los exiliados españoles (2012).

Además de confluir en un mismo espacio y tiempo, y de narrar un recuerdo común, las obras objeto de análisis en esta tesis son textos escritos por mujeres exiliadas. La experiencia de la Guerra Civil produjo un cambio rotundo en la situación vital de Luisa Carnés, Silvia Mistral, Mada Carreño y Gabriel Paz, y además, les causó una pérdida de identidad que trataron de remediar con la búsqueda de su propio yo. A la condición de exiliada, con todo lo que ello supone —separación familiar, expulsión del lugar—, cabe añadir la cuestión de su género. Shirley Mangini, en su libro *Recuerdos sobre la resistencia. La voz de las mujeres de la guerra civil española* (1997) recupera la vida de aquellas mujeres que tuvieron una significativa presencia en la Segunda República, como María Lejárraga o Federica Montseny, así como también durante la guerra, en las cárceles españolas y en el exilio. La obra de Mangini fue destacada por Alicia Alted Vigil en su artículo titulado «El exilio republicano español de 1939 desde la perspectiva de las mujeres» (1997). En este artículo, Alted analizó la participación de las mujeres en la vida política durante la Guerra Civil española y de la influencia de este hecho significativo en las mujeres del exilio republicano de 1939. También analizó la trayectoria de las mujeres exiliadas desde la salida de España y la llegada a México, ilustrando su estudio con el testimonio de Teresa Gracia, escritora y miembro de los conocidos como «niños de la guerra»¹¹. Como muchas mujeres, vivió varios meses en un albergue francés. Sin embargo, lo que diferencia la experiencia de Gracia de las de las cuatro autoras escogidas es la entrada a los campos de concentración de Argelès-sur-Mer y Saint Cyprien. La adaptación tanto a los albergues franceses como a los campos de concentración, en definitiva, a los países de acogida —Francia y México, fundamentalmente— es uno de los temas principales del estudio de Pilar Domínguez Prats, titulado *De ciudadanas a exiliadas* (2009). Además de realizar entrevistas con las autoras objeto de estudio y otras fuentes femeninas orales y escritas, aporta desde una perspectiva de género una visión de la adaptación de estas mujeres a los países de acogida, se refiere al activismo político femenino de las intelectuales y escritoras españolas, y a la recepción de los mexicanos ante la llegada de estas. Dentro del

¹¹ El testimonio de Teresa Gracia es un ejemplo más que se suma a la experiencia de Luisa Carnés, Silvia Mistral, Mada Carreño y Gabriel Paz. De la misma manera que estas cuatro autoras, la catalana Teresa Gracia vio interrumpida su formación al estallar la Guerra Civil, puesto que solo tenía siete años cuando, en 1939, tuvo que salir y pasar la frontera a pie.

binomio mujer y exilio, Enriqueta Tuñón aporta en *Varias voces, una historia...: mujeres exiliadas en México* (2011) los testimonios de cinco mujeres que relataron su vida a través de una entrevista. Las cinco protagonistas son Carmen Bahí, que dedicó su vida antes y después de la Guerra Civil española al comercio; Estrella Cortichs, que fue maestra; Angelines Dorronsoro, ama de casa; Francisca Linares, periodista que sufrió de lejos los estragos de la guerra, ya que en 1937 se encontraba en México, y Silvia Mistral, que dedicó gran parte de su vida a la escritura. A excepción de esta última, las cuatro primeras son prácticamente desconocidas, pero tienen denominador común: son mujeres exiliadas en México por la Guerra Civil española.

Tras la Guerra Civil las mujeres volvieron a estar silenciadas. Algunas de ellas no lograron exiliarse en 1939 y tuvieron que quedarse en España durante la dictadura franquista. Carmen Domingo ilustra con fragmentos autobiográficos el papel de las mujeres en España durante la posguerra en *Coser y cantar: Las mujeres bajo la dictadura franquista* (2004). En su libro, Domingo refleja el retroceso que viven y que describen las mujeres españolas, aquellas que tuvieron que retornar a España —como Gabriel Paz—, así como también las que se quedaron encarceladas aquí. En relación con este aspecto, estas mujeres tuvieron la necesidad de romper el silencio impuesto en la España de posguerra. Ángeles Egido recupera en *Cárceles de mujeres: La prisión femenina en la posguerra* (2017) los relatos y las memorias de aquellas mujeres encarceladas, como por ejemplo Carlota O'Neill o Teresa Pàmies, así como también el terror, la miseria y la violencia experimentada por todas aquellas que entraron en prisión.

La recuperación de estos datos mediante entrevistas, autobiografías, recopilaciones biográficas de estas mujeres permite profundizar en las cuestiones de identidad y de género. La condición femenina y el poco protagonismo político y social que tenían hizo que la represión de la mujer fuese dura y humillante, aunque no cabe duda de que el número de hombres represaliados fuera mucho mayor. Además de vivir un duro paso hacia la frontera francesa y residir en un albergue, las mujeres padecieron torturas, encarcelamientos y humillaciones por su simple feminidad. Ángeles Egido

publicó un año después de su estudio sobre las cárceles de mujeres otro libro titulado *Mujer, franquismo y represión: Una deuda histórica* (2018), en el que recupera los actos de represión sufridos por las mujeres —tachadas de «rojas», republicanas o marxistas— durante la guerra y la posguerra. La autora insiste en la dualidad, pues además de ser encarceladas o ejecutadas por las penas por las que eran imputadas, las mujeres fueron víctimas de una doble represión del régimen, por sus ideales y por su género: ser mujer y «roja» conllevaba una connotación despectiva, de infravaloración y desprestigio.

Tras la valoración de estas configuraciones literarias cabe destacar que la identidad y el género son dos cuestiones que enriquecen el testimonio de las mujeres exiliadas. Además, analizar las pautas de comportamiento, las formas de expresión y las actitudes sociales de estas mujeres a través de su experiencia aporta una gran riqueza informativa para la historia oral y escrita tanto de la Guerra Civil española como de la época de posguerra.

Pertencientes a la escritura autobiográfica, *De Barcelona a la Bretaña francesa*, *La hora del odio*, *Éxodo: Diario de una refugiada española*, *Los diablos sueltos* y *Éxodo de los republicanos españoles* convergen en que los hechos narrados suceden en un espacio y tiempo reales. Sin embargo, su estructura externa e interna es distinta, y la aparición del yo en cada una plantea, por una parte, el dilema entre realidad y ficción, y por otra, la referencialidad entre personaje, autor y narrador. Para poder esclarecer algunas de las contrariedades que presentan es necesario revisar los estudios que se relacionan con el objetivo de esta tesis doctoral.

Tal y como afirma José Romera Castillo, el auge de la autobiografía en España «se dio tras la muerte del dictador, tanto en producción de textos como en el estudio de los mismos» y en su recuperación —bien ya publicados o bien inéditos— (2006: 22). Las motivaciones de este incremento, según asegura el autor, son la libertad de expresión y el deseo de contar la versión de su propia vida, así como también la necesidad de «rescatar de un olvido que se presumía próximo e irreversible aquellas

obras que les habían sido hurtadas a los lectores para los que habían sido creadas» (Montiel Rayo, 2018: 8).

Las primeras consideraciones generales sobre el término ‘autobiografía’ son suficientemente conocidas. Georges Gusdorf, desde 1948; Philippe Lejeune, en 1975, o Georges May, en 1982, fueron quienes designaron y desgranaron los conceptos que giran en torno a este género con sus estudios. Los tres teóricos coinciden en que las *Confesiones de San Agustín* (escritas en entre los años 397 y 398) constituyen el inicio de la literatura autobiográfica. En vista de la diversidad de textos que aparecieron y las distintas formas que se utilizaron para escribir sobre uno mismo a lo largo de los siglos fue necesaria la definición completa del término y considerar cada uno de sus géneros afines. En su estudio, Lejeune concluyó —aunque no definitivamente— que la autobiografía es «un relato retrospectivo en prosa que una persona hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad» (1994: 50).

José Romera Castillo en *La literatura como signo* (1981) y Anna Caballé en *Narcisos de Tinta* (1995) agruparon y mencionaron los diferentes tipos o subgéneros —la propia autobiografía, memorias, diarios, relatos autobiográficos de ficción, epistolarios— bajo la malla de autobiografía, a pesar de tener cada uno marcas distintivas «por la técnica empleada y por los objetivos que el escritor se haya propuesto» (Romera, 1981: 15) y «por su capacidad de revelación personal» (Caballé, 1995: 17). Los puntos en común en todos los textos que pertenecen al ámbito de lo autobiográfico son —con mayor o menor intensidad— la autorreferencialidad, lo íntimo y la retrospección. Considerados los componentes habituales que coinciden en los subgéneros autobiográficos, existen diferencias entre ellos, y la elección del autor les otorga o bien mayor profundidad reflexiva, distinta estructura, o bien menor veracidad, por lo que cabe analizar la naturaleza de los mismos para averiguar la motivación del autor en su decisión.

Francisco Puertas Moya, por su parte, revisa en *Los orígenes de la escritura autobiográfica: género y modernidad* (2004) los conceptos y teorías existentes sobre

la novela autobiográfica o la autoficción. Si bien las memorias y los diarios presentan unas particularidades conocidas —y alguna dificultad textual—, es conveniente precisar la definición de autoficción y sus características fundamentales. Para ello, además del ya citado trabajo de Francisco Puertas Moya, contamos con el de Manuel Alberca en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), donde aborda la problemática de la referencialidad en los relatos literarios establecidos como autoficciones y, de manera esquemática, define el término. También se ha considerado para el análisis la compilación de textos realizada por Ana Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas* (2012), en la que Manuel Alberca, la mencionada Ana Casas y José María Pozuelo Yvancos, entre otros, realizan consideraciones teóricas y aportan su propia perspectiva crítica sobre esta modalidad narrativa. Por último, también se ha tenido en cuenta la obra colectiva *Las escrituras del yo. Diarios, autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939* (2018), un trabajo que constituye un acercamiento al estudio de los textos autobiográficos escritos por los exiliados, con el que se pretenden definir las teorías acerca del género autobiográfico en relación con la literatura del exilio republicano de 1939.

La metodología de esta tesis doctoral responde al análisis de las manifestaciones del yo expuestas por Luisa Carnés, Mada Carreño, Silvia Mistral y Cristina Martín (Gabriel Paz), desde su propia experiencia a la composición de la obra autobiográfica. Para ello se ha utilizado un enfoque basado en las teorías sobre las escrituras del yo y la configuración de géneros literarios. En mayor o menor medida y teniendo en cuenta sus subgéneros autobiográficos, las cinco obras del corpus tienen un carácter testimonial. Sin embargo, el estudio tiene en cuenta el límite entre lo ficcional y lo real, dado que las obras literarias que se analizan presentan los acontecimientos históricos desde la subjetividad.

Teniendo como punto de partida y de llegada la escritura, el método comparatista debe considerar toda la producción anterior y posterior a la Guerra Civil española publicada por las autoras. Este método permite examinar la interpretación sobre la Guerra Civil de cada escritora, argüir razones por las que ellas utilizaron un estilo en

concreto, y establecer las convergencias y divergencias de los testimonios escritos de cuatro personas que vivieron el mismo acontecimiento histórico.

Respecto a la estructura de este estudio, se han establecido dos partes diferenciadas. La primera se divide en dos capítulos. El primero permite presentar y situar a Luisa Carnés, a Silvia Mistral, a Mada Carreño y a Cristina Martín (Gabriel Paz) en el ámbito de la formación autodidacta, y justificar su acceso a la literatura por la vía periodística. El segundo está dedicado exclusivamente a la tendencia autobiográfica en la producción periodística y literaria de las cuatro autoras.

La segunda parte, dedicada al análisis del yo de las obras está conformada por cuatro capítulos. En el primero, a modo de introducción, se presentan las obras y los planteamientos teóricos sobre las escrituras del yo. Es un capítulo en el que se analizan y se contrastan las convergencias y las divergencias de los géneros autobiográficos. Además, se definen los tres géneros autobiográficos objeto de estudio: memorias, diario íntimo y novelas de contenido autobiográfico. En el segundo capítulo se analiza la escritura del yo como expresión literaria en los distintos elementos de la sintaxis narrativa que intervienen en las obras objeto de estudio: acción, narrador, personajes, espacio y tiempo. En el tercer y en el cuarto capítulo se analiza la narración subjetiva del final de la Guerra Civil, de las vivencias en Francia y de su llegada a México (esto último solo en *Éxodo: Diario de una refugiada española* y en *Éxodo de los republicanos españoles*). Todo ello se lleva a cabo teniendo en cuenta también las valoraciones sobre la guerra y las consideraciones personales que emitieron sobre la patria Luisa Carnés, Mada Carreño, Silvia Mistral y Cristina Martín (Gabriel Paz).

Finalmente, este trabajo se cierra con unas conclusiones que dan un sentido total al trabajo. Los resultados alcanzados en el análisis comparativo y discursivo de los testimonios permiten añadir aspectos nuevos a las investigaciones afines sobre el valor testimonial de las obras literarias de las mujeres exiliadas de 1939.

La bibliografía recogida al final de la tesis doctoral consta de dos apartados. El primero se divide en dos secciones: una dedicada a las fuentes primarias y otra a

las obras, prólogos y artículos citados de las autoras objeto de estudio. El segundo apartado está dedicado a la bibliografía secundaria y a la bibliografía general que ha sido utilizada para el desarrollo de este trabajo.

En la valoración de las referencias bibliográficas de tipo secundario se han apreciado reiteraciones de datos, información biográfica errónea o no contrastada. En esos casos, se ha intentado evitar la repetición de la biografía de las autoras —y por ello se remite a la bibliografía conocida— y se ha pretendido aportar información no conocida hasta la fecha. Además, solo algunas de estas referencias secundarias tienen en cuenta el autodidactismo de las autoras y sus inicios literarios. De hecho, son pocos los investigadores que vinculan las obras con la literatura del yo y, en caso de hacerlo, no se realiza un análisis en profundidad.

Durante los años de realización de esta tesis doctoral han sido muchas las personas que he conocido y que me han apoyado. Una vez acabada la ardua tarea, no me quedan más que palabras de agradecimiento para todas ellas. Debo agradecer a la Universitat Autònoma de Barcelona y a su Departamento de Filología Española que me permitiese, no solo realizar este trabajo, sino crecer en sus aulas y en su campus. Han sido más de diez años de mi vida en los que profesores, alumnos y, en definitiva, amigos, me han hecho sentir como en casa. Gracias a todos aquellos profesores que me vieron evolucionar como estudiante. Entre ellos, el Dr. Carlos Sánchez, el Dr. Ramón Valdés y la Dra. Neus Samblancat. Además de ser profesores excelentes, han sido guías que me han aportado motivación y apoyo en los momentos iniciales de este trabajo. Le agradezco también a esta institución el darme la oportunidad de conocer a la Dra. Francisca Montiel Rayo, a quien se debe principalmente el inicio, el desarrollo y el final de esta tesis doctoral. Por último, también quisiera mencionar a la Dra. Guiomar Acevedo, que, desde México, me ha enviado material imprescindible para el desarrollo de esta tesis. También agradezco el apoyo incondicional de mi familia. Sin ellos no hubiese tenido el valor de embarcarme en un proyecto como este. Han sido muchos años en los que me han demostrado que tras un gran esfuerzo hay una gran recompensa y que hay que resistir al sufrimiento para lograr las metas que nos proponemos. Igualmente, en este

párrafo, quiero incluir a Pep Lluís Martín y a su familia. Gracias por enseñarme a creer en mí, por darme el último aliento para acabar, por quererme y por hacerme feliz.

También quiero darles las gracias a mis amigos. En especial, a Melanie Montes, a Pablo Cantería, a Paula Bibiloni y al Dr. Francisco José García Pérez. Os agradezco todos y cada uno de los momentos en los que habéis estado conmigo dándome fuerzas y ánimos para finalizar. Gracias por vuestro apoyo e interés desde la lejanía, por transmitirme vuestra ilusión, por seguir a mi lado aunque el tiempo pase y nuestras circunstancias personales cambien.

Gracias a todos, de corazón.

PRIMERA PARTE

**SEMBLANZAS PERSONALES Y LITERARIAS
DE CUATRO ESCRITORAS DEL EXILIO
REPUBLICANO DE 1939**

1. DE LA LECTURA A LA ESCRITURA: AUTODIDACTISMO, PENSAMIENTO LITERARIO Y COMPROMISO POLÍTICOSOCIAL

La formación de Luisa Carnés, de Hortensia Blanch Pita —Silvia Mistral—, de Magdalena Martínez Carreño —Mada Carreño— y de Cristina Martín Berlanga —Gabriel Paz— fue la propia de las mujeres de clase obrera de su época, generalmente, autodidacta. La situación económica por la que pasaban las familias de estas cuatro mujeres a principios del siglo XX requería que se pusieran a trabajar y, a consecuencia de esto, abandonasen su educación a una edad temprana. Pese a ello, no dejaron de lado la literatura. Surgió en ellas una predilección por los autores clásicos, por las novelas de aventuras y por las de folletín, entre otros géneros, que las estimuló a emprender un proceso de autoformación.

Poco a poco, alternaron su jornada laboral con su autodidactismo y la redacción de sus primeros textos. Estas cuatro mujeres lograron suplir sus carencias académicas visitando las bibliotecas cercanas a su casa, acudiendo a cursos gratuitos y desarrollando su gran afición por la lectura y la escritura. En la década de los veinte, alcanzar el éxito como escritora era bastante difícil, y aún más para quienes no pertenecían a una clase social acomodada. Aun así, Luisa Carnés, Mada Carreño y Cristina Martín intentaron buscar su lugar en las redacciones de Madrid, y Hortensia Blanch, por su parte, en las de Barcelona. Con el deseo de llegar a ser conocidas en el mundo de la literatura, comenzaron a publicar sus primeros artículos y relatos en varios diarios y revistas del país. Tras unos complicados inicios, consiguieron hacerse un hueco como colaboradoras en semanarios y publicaciones quincenales, y también en las secciones femeninas de los periódicos. Sus incipientes trayectorias se vieron alteradas al estallar la Guerra Civil española en 1939, a cuyo fin se vieron obligadas a marcharse a Francia y, posteriormente, a vivir exiliadas en México.

1.1. Infancia y adolescencia

Luisa Genoveva Carnés Caballero, nacida en Madrid en 1905, abandonó la escuela con once años. Al ser la mayor de seis hermanos se vio obligada a acudir al taller de

su tía Petra Caballero para trabajar. Allí tuvo que soportar las difíciles condiciones salariales y laborales que sufrían los trabajadores de la industria textil (Plaza, 2002: 17). En Cuba, en 1914, año en el que se desataba en Europa la I Guerra Mundial, vino al mundo Hortensia Blanch Pita. Desde su nacimiento, a consecuencia del activismo anarquista de su padre, la familia se vio obligada a trasladarse a España al menos en tres ocasiones, por lo que su escolarización se vio seriamente perjudicada. En 1920 viajaron a Villalba (Lugo), el lugar de origen de su madre, María Luisa Pita, para curar la anemia de su hermano Raúl (Tuñón Pablos, 2011: 138). A mediados de esa misma década, en 1926, regresaron a Cuba huyendo de la represión ejercida contra los anarquistas durante el mandato de Primo de Rivera, pero en la isla, dado que en 1924 había ganado las elecciones Gerardo Machado, no pudieron permanecer mucho tiempo. En Cuba se había establecido un Gobierno autoritario y violento que se proponía «limpiar el territorio nacional» de cualquier grupo agitador (Sánchez Cobos, 2008: 374). El mandatario decretó la expulsión masiva de anarquistas españoles de Cuba durante los años que duró su presidencia —de 1925 a 1933—, por lo que la familia Blanch Pita abandonó definitivamente el país y, en agosto de 1931, recién proclamada la Segunda República en España, se instaló en Barcelona (Domínguez Prats, 2012: 810). Su situación económica aquí no fue mejor que la que tenían en el país caribeño, lo que ocasionó que Hortensia Blanch, la mayor de los tres hermanos (Tuñón Pablos, 1988: 10), abandonase su formación académica y a los dieciséis años se pusiera a buscar empleo. Pronto, una compañía industrializadora de papel de fumar, la empresa catalana Smoking, le dio la oportunidad de trabajar como auxiliar de laboratorio.

«De sangre celta y toledana a partes iguales» (Medina, 2014: 255) nació, también en 1914¹², en Madrid, Magdalena Martínez Carreño. Su familia, perteneciente a la clase trabajadora, tenía una situación económica más favorable que la de Luisa Carnés y Hortensia Blanch. Además de que su padre era relojero (Carreño, 1998b: 15),

¹² Mada Carreño ha cambiado en varias ocasiones su fecha de nacimiento. En la *Biografía de Militantes del Partido Comunista* figura que tenía 22 años en 1938, es decir, que supuestamente nació en 1916. En un documento oficial de la Sociedad General de Escritores de México, en cambio, escribió que su fecha de nacimiento era el 8 de noviembre de 1925.

Magdalena Martínez tan solo tenía una hermana, Adela, menor que ella, por lo que ambas pudieron cursar la enseñanza media en el Lyceo Francés de Madrid. Durante su escolarización, Magdalena Martínez contrajo la tuberculosis (Sesín, 2001: 96), lo que le impidió continuar sus estudios y realizar los últimos cursos de bachillerato.

La economía familiar de Cristina Martín Berlanga, nacida en Madrid en 1921, era similar a la de Magdalena Martínez. Su padre fue cartero y su madre modista, por lo que pudo estudiar la enseñanza primaria en el colegio religioso Santa Isabel sin tener que abandonar su formación para incorporarse en el mundo laboral (Paz, 2003: 22). Sin embargo, al finalizar estos primeros cursos, sus padres no pudieron permitirse que estudiase bachillerato. Finalmente, la ayuda económica que les proporcionó una clienta de su madre facilitó que Cristina Martín comenzase los primeros cursos en el Instituto de San Isidro (Paz, 1961: 3), pero su formación se vio interrumpida tras el estallido de la Guerra Civil y su marcha a Francia. A finales de 1939, al regresar a Madrid, pudo continuar con su formación en el instituto Lope de Vega, donde finalizó los cursos que tenía pendientes gracias a la ayuda económica de su abuela (Paz, 2003: 55).

Luisa Carnés, Hortensia Blanch, Mada Carreño y Cristina Martín fueron conscientes de su insuficiencia educativa, por lo que se lamentaron durante años de esas carencias académicas. Así aludió a esta circunstancia Luisa Carnés: «La nueva generación española no podrá decir nunca lo que tal vez hemos dicho nosotros más de una vez: ¡si me hubieran podido dar estudios!» (Plaza, 2002: 16). Hortensia Blanch, por su parte, también manifestó su disgusto al recordar en 1988 su condición de autodidacta: «como no había bastantes libros en mi casa de los que yo quería leer, quería formarme un poquito» (Tuñón Pablos, 1988: 132). El afán por suplir esas carencias hizo que Hortensia Blanch se comparara con sus compañeras del trabajo:

Me era muy difícil hacer amistades con chicas de mi edad [...]. Mis compañeras de la fábrica o eran analfabetas o sencillamente no tenían ningún interés en la lectura, y yo era una lectora adicta, pero adicta en grado sumo (Tuñón Pablos, 2011: 146).

En alguna ocasión, se ofreció a enseñarles a leer, pero lamentablemente no sentían ninguna necesidad de aprender (Tuñón Pablos, 2011: 144).

El abandono escolar y la pronta introducción en el mundo laboral obligaron a estas cuatro mujeres a configurarse su propio ambiente de estudio y su propia biblioteca literaria. Luisa Carnés se nutrió fundamentalmente de las novelas de folletín que le fueron más accesibles debido a su bajo coste, tal y como afirmó en su entrevista con Juan de Almanzora en 1930. Además, acudió al Ateneo de Madrid para leer obras de autores clásicos, como Víctor Hugo, Maurice Maeterlinck, Edgar Allan Poe, Johann Wolfgang Goethe o Gabriele D'Annunzio, y mostró cierto interés por las creaciones de Santa Teresa (Cabeza, 1930: 3). Sin embargo, la literatura rusa, y, en concreto, Fiódor Dostoievski y León Tolstoi, fueron los autores que más atención recibieron por su parte ya que le hacían sentirse identificada con algunos de sus personajes. Luisa Carnés explicó en la entrevista antes mencionada los sentimientos que la literatura rusa le provocaba. Esa «alma rusa, compleja, creyente y escéptica, siempre buceando en sí misma, siempre atormentada por dolorosas inquietudes» (Almanzora, 1930: 9), retratada en las narraciones, hacía que encontrase un reflejo de sí misma en sus lecturas. También aseguró que después de haber leído una novela rusa se sentía «llena de audacia y energía durante varias horas, a veces días». Para ella la lectura y la escritura eran dos actividades que la incitaban a crear y a querer demostrar que era capaz de desenvolverse en la literatura a pesar de sus carencias académicas. Sin embargo, esa fuerza, según la autora, «a veces [le] hacía creer en todo y dudar de todo al mismo tiempo». Incluso la sola idea de redactar una simple carta le «causaba un disgusto indecible» (Almanzora, 1930: 9). Antonio Plaza sitúa los inicios de Luisa Carnés en la escritura en 1923, y la publicación de sus primeros cuentos en 1924 (Plaza, 2018a: 66). Estos primeros relatos dan fe de la *autodidaxia* aludida por Luisa Carnés en su entrevista y representan sus primeros intentos de darse a conocer como escritora a través de la prensa.

El acercamiento a las letras de Hortensia Blanch se produjo cuando estudiaba primaria en una escuela de La Habana. Según relató Alberto Mar, su compañero en

la revista cinematográfica *Popular Film*¹³ —en la que colaboró Hortensia Blanch durante varios años—, la joven «aprendió a escribir antes que a leer» (1936: 3). Esta afirmación le sirve al escritor para recordar la curiosidad infantil —la autora habría contado la historia a su compañero en algún momento durante su colaboración en la revista— que la encaminó a componer sus primeros relatos. Estos textos la llevaron a ganar premios y distinciones en concursos literarios para niños, lo que aumentó sus ganas de escribir. Entre esos galardones cabe destacar uno, el más codiciado por los estudiantes de las escuelas cubanas, llamado «El Beso de la Patria». Se trataba de un certamen en el que los alumnos seleccionados previamente según sus calificaciones podían presentar sus composiciones literarias y competir entre ellos para obtener la mayor puntuación (Pérez, 2013: 145). Además de conseguir este galardón obtuvo otro por su impresión lírica sobre el mar. En esta composición escribió sobre los puertos, bahías, cabos y ensenadas que rodean la isla de Cuba que ella misma habría observado. Según la propia Hortensia Blanch, ese fue su primer trabajo literario (Tuñón Pablos, 2011: 141). A estos inicios autodidactas se debe incorporar el interés por la literatura popular que le inculcó su madre. Esta le contaba a Hortensia Blanch cuando era pequeña cuentos cubanos sobre la antigua sociedad secreta de los ñáñigos y leyendas sobre meigas gallegas (Tuñón Pablos, 1988: 9-10).

En el verano de 1931, a su llegada definitiva a Barcelona, fue consciente de su condición autodidacta y de que, si quería dedicarse a la escritura, debía ampliar sus conocimientos generales y literarios. Por esa razón, acudió a una academia nocturna de la Ciudad Condal, tomó clases de mecanografía y compró tantos libros como pudo permitirse. La pasión por la literatura y el deseo de escribir tuvo que compatibilizarlos con el trabajo en la fábrica. Cuando se quedaba sola o había acabado sus tareas, redactaba sus textos, y cuando escuchaba que su jefe subía, lo guardaba todo dentro de un cajón. Al final, acabó confesándole que componía algunos de sus artículos durante las horas en las que permanecía en el laboratorio

¹³ El periodista Alberto Mar publicó en *Popular Film* más de cincuenta artículos alternándolos con sus colaboraciones en otras revistas especializadas sobre cine, como *Espectáculo* y *Estudios*. Además, también fue redactor en semanarios anarquistas como *Solidaridad Obrera* o *Tierra y Libertad* (Martínez Muñoz, 2008: 62-64; Pedret, 2008: 168-182).

(Tuñón Pablos, 1988: 105). También comenzó a frecuentar las tertulias literarias, a las que también asistía Rafael Gil¹⁴, en las que pretendía asimilar los conocimientos culturales de sus compañeros:

Rafael Gil era un enamorado de Dickens. Yo no había leído a Dickens, entonces, me iba a las tiendas, a los rastros, a comprar libros de Dickens y los devoraba, y cuando no encontraba me iba a una biblioteca (Tuñón Pablos, 1988: 132).

Por entonces ya deseaba escribir, por lo que se vio obligada a modelar un estilo de vida en el que, si quería dedicarse a ello en algún momento, debía compaginar su trabajo con su autoformación.

Con tan solo dieciséis años, Mada Carreño asumió su condición de autodidacta e intentó suplir sus carencias académicas leyendo algunas de las obras de autores clásicos universales que se encontraban en las estanterías de su casa. Entre ellas cabe mencionar algunos volúmenes ilustrados de Julio Verne, novelas de Víctor Hugo y de François-René de Chateaubriand y *El Quijote* (Carreño, 1997: 67). Sin embargo, cuando la biblioteca de la que disponía le resultó insuficiente, decidió hacerse socia del Ateneo de Madrid, al que acudió frecuentemente (Carreño, 1998b: 15). De ese modo acabó convirtiéndose en una gran lectora. Según su hija Saide Sesín, «debió [de] haber leído “casi todo lo leíble”. Le gustaban los escritores, ensayistas y poetas buenos de todos los tiempos y estilos. Leía de todo, poesía, novela, ensayo, historia, filosofía, ciencia» (2001: 96). En la década de los treinta Mada Carreño asistió a unos cursos para obreros que, desde 1869, organizaba la Institución Libre de Enseñanza. Las clases eran impartidas por docentes e investigadores como Miguel Asín Palacios o la filóloga Juana de Ontañón (Carreño, 1998b: 15). De esta manera, el área de aprendizaje de Mada Carreño, tal y como ella afirmó, «fue amplia y difusa» (1998b: 15). En dichos cursos dieron clase desde filólogos hasta profesores de derecho, pasando por especialistas en lengua y cultura

¹⁴ Rafael Gil fue un crítico de cine y compañero de Silvia Mistral en *Popular Film y Nuestro Cinema*. (Valenzuela, 2017: 25).

árabes. Allí pudo aprender a apreciar el arte gracias a las visitas que realizaba al Museo del Prado cada vez que se inauguraba una nueva exposición (Sesín, 2001: 96). La cultura que adquirió fue quizás el motivo por el cual Mada Carreño, militante en las Juventudes Comunistas de Madrid desde 1936, se convirtió en sospechosa para sus compañeras, que la acabaron acusando de burguesa y de espía justo antes del inicio de la Guerra Civil (1998b: 19). Algo parecido le sucedió a Hortensia Blanch, víctima de las miradas maliciosas de sus compañeras de la fábrica por ganar un sueldo superior y por saber leer y escribir (Tuñón Pablos, 2011: 144).

En esa misma década de los treinta, Cristina Martín, con tan solo nueve años, comenzó a interesarse por la literatura gracias a la constancia de sus progenitores. Su madre fue la responsable de alentarla con «La Cenicienta», «La piel del asno», «Caperucita Roja» y otros cuentos de tradición oral como «El Rey Negro» (2009: 4). Su padre les leía por las tardes y por las noches a Cristina Martín y a su hermano Dioni los cuentos de Celia y Cuchifritín, de Elena Fortún, y también algunos fragmentos del *Quijote* (Paz, 2003: 231).

Durante su adolescencia en Madrid, acudía a la biblioteca de su tío para poder leer todos los volúmenes que allí se guardaban¹⁵. Entre ellos cabe destacar una biografía y los versos de Lord Byron, composiciones que despertaron su interés cuando apenas contaba con diecisiete años¹⁶. Por aquel tiempo leyó también varios volúmenes de Alejandro Dumas, entre ellos, *El Vizconde de Bragelonne* y *La mano del muerto*¹⁷, además de ver la adaptación cinematográfica de *Los tres mosqueteros* (Paz, 2003: 89). Especial relevancia tuvo para ella la lectura de *Las mil y una noches* —volumen que le regalaron sus padres una Navidad¹⁸— ya que la figura de Diznarda, la hermana de Sherezade, acabaría convirtiéndose en un personaje vinculado a los inicios literarios de Cristina Martín.

¹⁵ Paz, Gabriel. «Los libros tienen la palabra *fin*». *El Informador* (17 de noviembre de 2006), p. 4A.

¹⁶ Paz, Gabriel. «Lord Byron el desconocido». *El Informador* (23 de febrero de 1988), pp. 4A-5A.

¹⁷ Paz, Gabriel. «Los libros tienen la palabra *fin*». Art. cit.

¹⁸ Paz, Gabriel. «Recuerdo de Diznarda». *El Informador* (12 de julio de 2007), p. 4A.

1.2. Etapa de iniciación: primeros artículos y primeras narraciones

Las colaboraciones y la publicación de relatos en prensa fue la vía de acceso más fácil en el mundo literario para ellas. La producción de Luisa Carnés constituye un buen ejemplo. Se conservan más de treinta cuentos que vieron la luz en España desde 1924 hasta 1938. Todos ellos fueron publicados en varias revistas y periódicos de tirada nacional, entre ellos, el suplemento de *El Imparcial*, en *La Esfera*, en *Crónica*, en *La Voz* o en *Frente Rojo*. Dichos cuentos han sido recopilados recientemente por Antonio Plaza en un compendio titulado *Rojo y Gris* (2018). Este volumen se complementa con *Donde brotó el laurel*, libro en el que se recopilan los cuentos escritos por Luisa Carnés durante su exilio en México, desde 1940 hasta 1964.

Antonio Plaza divide en dos la producción de narrativa breve de Luisa Carnés. La primera la considera propia de una «etapa de formación», mientras que la segunda se corresponde con una «etapa de madurez literaria creciente». Los cuentos infantiles pertenecen a ese periodo de iniciación que Plaza sitúa entre 1923 y 1931 aproximadamente (Plaza, 2018a: 66). En 1924, como ha sido dicho, vieron la luz sus cinco primeros cuentos: «Flor de María» (Carnés, 2018a: 89-94), «Las joyas de Lucinda» (Carnés, 2018a: 95-98), «El castigo a la ambición» (Carnés, 2018a: 99-102), «Llora el payaso» (Carnés, 2018a: 103-106) y «Angélica» (Carnés, 2018a: 107-111). En todos ellos, prima lo maravilloso y la fantasía, y sus protagonistas son personajes planos cuyo carácter solo se ve alterado si les afecta un hecho extraordinario o un milagro. Dado que son relatos dirigidos a los pequeños y a los jóvenes, el objetivo principal de Luisa Carnés es el de cumplir con una función educativa. Por esta razón, la autora presenta un dilema moral en la trama del cuento cuyos protagonistas deben resolver o, en caso de no hacerlo, son castigados en el desenlace. Un ejemplo de ello se observa en «El castigo a la ambición», cuyo personaje principal, Bag-Ho, es convertido en estatua por su codicia. Asimismo se observa esa etapa de formación en la estructura interna del cuento. En ella los sucesos siguen un orden lineal, simple y sintético. Por el contrario, en «Una estrella

roja» (Carnés, 2018a: 112-118)¹⁹, cuento perteneciente a la etapa de madurez literaria de Luisa Carnés, se observan varios cambios en la escritura y en su estructura. Su función principal es propagandística dado que fue publicado en *Frente Rojo*, en 1938, y, aunque ha sido incluido en la sección de cuentos infantiles²⁰, esta ubicación no se ajusta al tema central, que es precisamente el enfrentamiento bélico. Con este cuento la autora introdujo descripciones más extensas y más definidas que contextualizan el relato. No debe olvidarse que el objetivo de este cuento era concienciar a los lectores republicanos de que la lucha debía proseguir. El estilo de Luisa Carnés es en este caso muy distinto al de los otros cinco. La estructura interna es menos lineal, dado que en alguna ocasión se recurre a la analepsis para explicar la acción principal del relato: el Asalto al Cuartel de la Montaña, el 18 de julio de 1936. Además, estos recursos sirven para mostrar una complejidad psicológica de los personajes de los que los cuentos iniciales carecen. Dado que es muy evidente la posición ideológica de Luisa Carnés, ella misma, a través del relato, conduce al lector para que saque sus propias conclusiones —coherentes con la ideología del periódico— de los hechos narrados.

A raíz de la publicación de estos primeros cuentos, Luisa Carnés pudo introducirse en el mundo literario «sin tener que realizar las amargas peregrinaciones a través de las redacciones de los periódicos» (Almanzora, 1930: 9). Así, tras ver la luz los relatos citados, publicó casi una treintena más entre 1926 y 1934. Cabe mencionar que «El abuelito» fue locutado por Luisa Carnés en un «Intermedio literario» de Unión Radio, en 1929²¹. De manera gradual, es posible observar un cambio en la escritura de Luisa Carnés, ya que estos nuevos relatos van dirigidos a un público adulto y requieren de un estilo literario aún más perfeccionado que los anteriores y también de una trama más compleja.

¹⁹ Sobre este cuento puede consultarse el trabajo de Francisca Montiel Rayo (2018a).

²⁰ El día en el que fue publicado el cuento, 6 de enero de 1938, la España republicana celebraba la Fiesta del Niño (impulsada por el Ministerio de Instrucción Pública). Con esta festividad se sustituyeron durante la Guerra Civil las festividades religiosas tradicionales. Es, quizás, por esta razón por la que Plaza la incluyó en la sección dedicada al cuento infantil (Montiel Rayo, 2018a: 47).

²¹ «De radiotelefonía. Programa para hoy. Unión Radio». *El Liberal* (27 de febrero de 1929), p. 6. Unión Radio, creada como EAJ-7, es la precursora de la actual Cadena Ser. No ha sido posible encontrar la locución ni el guion en el que posiblemente se encuentre el relato. Lo único que se conserva es el anuncio del programa radiofónico publicado en *El Liberal*.

En 1928, Luisa Carnés alternó la redacción de estos cuentos y de algunas novelas breves con su empleo en la Compañía IberoAmericana de Publicaciones, donde entró como mecanógrafa (Plaza, 2002: 20). Fue en ese mismo año cuando vio la luz su primer libro, *Peregrinos de Calvario*, publicado por la editorial Espasa Calpe en su colección *Nuevos novelistas españoles*²². Se trata de un compendio de tres novelas cortas prologado por José Francés, crítico de arte y colaborador de *El Liberal* y de *La Esfera* (Villalba Salvador, 2002: 47). Los títulos que incluye la obra son «El pintor de los bellos horrores», «El otro amor» y «La ciudad dormida». Estos dos últimos muestran un planteamiento estructural mucho más complicado que el de los cuentos. Están centrados en la transformación de los modelos femeninos tradicionales, ya que las protagonistas son mujeres que luchan contra las adversidades familiares y que demuestran su capacidad de decisión. Con esta primera obra, Luisa Carnés comenzó a construir su estilo narrativo propio, fundamentado en el compromiso social y, en particular, con las mujeres trabajadoras, sector al que pertenecía desde muy pequeña y en el que experimentó situaciones injustas, como, por ejemplo, sus inaceptables condiciones salariales.

A partir de la llegada de la Segunda República se produjeron los inicios literarios de Hortensia Blanch. Según afirmó ella misma, en 1931, publicó por primera vez un relato en el suplemento literario de *Las Noticias* firmado con el seudónimo Silvia Mistral²³ (Tuñón Pablos, 2011: 146). El cuento, titulado «La canción de la suicida», es según la autora una imitación del poema «El canto del suicida»²⁴. Se trataba de un escrito de carácter autobiográfico, tal y como ella confirmó en su entrevista con Enriqueta Tuñón:

²² En 1929, la obra reapareció publicada por la CIAP. Antonio Plaza atribuye el cambio de editorial a dos posibles circunstancias. O bien existió un acuerdo editorial entre Espasa Calpe y la Compañía IberoAmericana de Publicaciones para traspasar la edición, o bien fue Luisa Carnés quien solicitó la incorporación de la obra al nuevo catálogo. No ha podido comprobarse cuál de estas explicaciones fue la que sucedió realmente (Plaza, 2002: 23).

²³ Algunos artículos han aparecido con un leve cambio tipográfico y es posible ver en su firma Sylvia, en vez de Silvia.

²⁴ La única referencia literaria que podría vincularse con este cuento de Silvia Mistral es el poema «A Bruto», que también fue llamado «El canto del suicida» (De Burgos, 1909: 176). Su autor fue el italiano Giacomo Leopardi y fue traducido al español por Calixto Oyuela.

En aquel momento yo tenía una nostalgia tan grande... no creo que pensara en suicidarme, en absoluto, porque mi espíritu de vida era muy, muy fuerte, pero en aquel momento estaba tan deprimida que esa influencia fue en cierto modo buena (2011: 146).

Sin embargo, lo único que se conserva hasta ahora de este texto son las interpretaciones que escribió Alberto Mar en su artículo y alguna cita incluida en él: «Y el frío es terrible. Cuando el sol otoñal se va poniendo, allá lejos, tras el mar, sopla un aire que hace estremecernos» (Mar, 1936: 3).

«Yerbas de olor» fue otro texto autobiográfico, catalogado por Silvia Mistral como «crónica», del que no ofreció datos sobre la fecha de publicación ni sobre el periódico o la revista en la que pudo salir²⁵. En este caso, la autora relató, al parecer, una anécdota familiar que sucedió en Barcelona al iniciarse la llamada Revolución de 1934, tres años después de instalarse en la Ciudad Condal. La familia Blanch, según explicó la escritora, pasó miedo al ver que los guardias de asalto entraban en las casas baratas —casas destinadas a los obreros de las fábricas, asociadas a cenetistas y ugetistas (Oyón, 2007: 141) que se construyeron en los barrios humildes, en los que había un alto grado de militancia revolucionaria²⁶— para registrar y comprobar que no había irregularidades. Lo único que se conserva de esta experiencia son los recuerdos de Silvia Mistral mencionados en su entrevista con Enriqueta Tuñón, informaciones que demostrarían el carácter autobiográfico de su texto:

Y entonces [a] mi madre se le ocurrió meter el carnet en la bolsita de las yerbas [sic] de olor: había allí mejorana, albahaca, laurel, etcétera. Y que esto me sirvió a mí, años más tarde, para hacer una crónica (Tuñón Pablos, 1988: 87).

²⁵ No ha sido hallado aún un texto con dichas características.

²⁶ Los obreros que vivían en ellas era generalmente población procedente de otras zonas de España. Además, estos barrios fueron, a lo largo de la República, «un foco de marginalidad y delincuencia» (Gallardo y Márquez, 2006: 31).

El autodidactismo es uno de los rasgos más perceptibles en esta primera etapa que se observa de Silvia Mistral. A pesar de no poder cotejar los textos, la característica común en ambos es el reflejo de la realidad inmediata y cercana a la escritora. Esta escribía sobre lo que veía, sus costumbres, y expresaba sus sentimientos condicionada por las lecturas de su infancia y juventud. Son textos que no reflejan su historia personal e íntima, como tampoco muestran ningún tipo de profesionalización literaria. Sin embargo, sí indican cierto interés por continuar con su educación de manera autodidacta, pues, según Silvia Mistral, es lo que ella necesitaba para desarrollar su escritura. Además, cabe tener en cuenta que en ese momento, en la década de 1930, el único medio que le permitía introducirse en la literatura era la prensa escrita. Por ello, Silvia Mistral debía continuar con su *autodidaxia* para escribir textos en los que se percibiera cierto grado de elaboración, y demostrar así su validez como colaboradora en la prensa. De este modo, siendo consciente de su limitada formación, la redacción de estas croniquillas²⁷ le dio mucha seguridad y la motivó para seguir escribiendo textos destinados a una futura publicación. Aunque ella misma aseguró haber colaborado en más de doscientas ocasiones en *Las Noticias* a su llegada a Barcelona, entre 1931 y 1932, sin recibir ningún tipo de remuneración (Tuñón Pablos, 1988: 96; Ocampo y Prado, 1967: 330; Colmeiro, 2009: 14), solo se ha localizado una referencia bibliográfica titulada «La poesía criolla», fechada en 1933²⁸.

1.3. Etapa de madurez: compromiso social y político

El primer artículo periodístico de Luisa Carnés localizado en la prensa se publicó en 1930, en el periódico *Crónica*²⁹. En ese mismo año, publicó una novela social, titulada *Natacha*, en la CIAP. Dado que la capacidad de invención en los autodidactas está condicionada por las circunstancias en las que viven, Luisa Carnés

²⁷ Entiéndase la voz ‘croniquilla’ como la narración de sucesos cotidianos de poca trascendencia.

²⁸ Tal vez dichas colaboraciones no se publicaron con su firma, ya que han sido consultados los fondos de *Las Noticias* y sus suplementos literarios (desde 1931 hasta 1936) en el Archivo Histórico de Barcelona y no se ha localizado ningún artículo firmado por Silvia Mistral ni por Hortensia Blanch.

²⁹ Carnés, Luisa. «Arte y artistas: En torno al magnífico caso de Ángeles Santos». *Crónica* (23 de noviembre de 1930), p. 15.

demuestra en esta obra que es posible mezclar elementos surgidos de su propia imaginación con otros que pertenecen a la realidad. El resultado de esta amalgama es la personificación de la desigualdad femenina y de las injusticias sociales a través de su protagonista, Natalia Valle. Influenciada por las lecturas de los principales novelistas rusos, Luisa Carnés realizó una denuncia social reivindicando la importancia de la mujer trabajadora y su papel en la sociedad. También desveló que tiene en ella el indudable peso de su experiencia como niña obrera: «Aquellos años de penoso aprendizaje dejaron en mí una huella de amargura que se revela en mi novela *Natacha*» (Plaza, 2019: 39). La protagonista es la representación de una mujer vulnerable que trabajó bajo la opresión y se vio arrastrada a consentir la persecución y el agasajo de un hombre para salir de la miseria, lo que constituye un acto de denuncia por parte de Luisa Carnés.

A raíz de la publicación de esta novela social y de la vinculación personal de la autora con su protagonista, Luisa Carnés utilizó en varias ocasiones el seudónimo Natalia Valle —que alternó con su nombre real— para firmar sus artículos publicados en *Estampa* y, posteriormente, en su exilio en México, en revistas y periódicos de ese país.

En 1930, mientras se producía la favorable recepción de *Natacha*, según se desprende de las reseñas que publicó la prensa entonces³⁰, Luisa Carnés proseguía con su trabajo en la CIAP, ocupación que alternaba con la escritura literaria y sus primeras colaboraciones en la revista *Estampa*. Además, los responsables de la editorial le encargaron la redacción de dos prólogos para dos obras de la colección «Bibliotecas Populares Cervantes»: *Taras Bulba*, de Nikolai Gogol, y *Cuentos*, de León Tolstoi. La escritura de estos prólogos contribuye a avalar el conocimiento de la literatura rusa por parte de Luisa Carnés del que ya se ha hablado.

³⁰ Los periódicos que aludieron a la publicación de *Natacha* fueron *ABC* (26 de abril de 1930), p. 45; *La Nación* (29 de abril de 1930), p. 15; *La Época* (3 de mayo de 1930), p. 6; *Alrededor del Mundo* (3 de mayo de 1930), p. 523; Marquina, Rafael, «Una nueva novelista. *Natacha*, de Luisa Carnés», *La Libertad* (3 de mayo de 1930), p. 6; *La Nación* (9 de mayo de 1930), p. 15; *La Época* (7 de junio de 1930), p. 6; *La Vanguardia* (10 de junio de 1930), p. 9; *La Esfera* (12 de julio de 1930), p. 45; *El Sol* (13 de julio de 1930), p. 10; *La Esfera* (2 de agosto de 1930), p. 16; Insúa, Alberto, «*Natacha* o la influencia rusa», *La Voz* (18 de agosto de 1930), p. 2; *La Vanguardia* (14 de diciembre de 1930), p. 8; *La Libertad* (14 de mayo de 1933) p. 9.

En 1931, Alfredo Bauer, el mayor accionista de la CIAP, se declaró en bancarrota (López-Morell y Molina, 2012: 132), lo que produjo el cierre de la editorial y el traslado de Luisa Carnés, con su pareja y su hijo, a Algeciras. Ramón Puyol, compañero sentimental de Luisa Carnés, había trabajado como dibujante en la CIAP, donde probablemente se conocieron. Nacido en la ciudad gaditana, fue un famoso portadista e ilustrador, militante del Partido Comunista desde 1930 y quien «puso en contacto a Luisa Carnés con la efervescente vida cultural y política de la República» (Gutiérrez Navas, 2005: 64).

El compromiso social, la preocupación por la clase obrera y la realidad española del momento, propensiones que Luisa Carnés había introducido ya en *Natacha*, se intensificaron al proclamarse el nuevo estado democrático en 1931. Este acontecimiento produjo en Luisa Carnés un cierto interés por la situación política que se incrementó en poco tiempo, tal y como puede apreciarse en sus artículos aparecidos en *Estampa*. En esta publicación periódica, Luisa Carnés comenzó escribiendo algunas notas breves (Olmedo, 2014: 101) con las que intentó solventar sus necesidades económicas dado el mencionado cierre de la CIAP.

En la primavera de 1933, Luisa Carnés, que había vuelto a Madrid tras la separación de su pareja, se dedicó por completo a su trabajo periodístico realizando reportajes, entrevistas y crónicas para *Estampa*, donde llegó a publicar más de cuarenta artículos. La preocupación por la mujer trabajadora y la reivindicación de la conciencia femenina —fundamentos interiorizados por su pronta introducción en el mundo laboral— son temas recurrentes en la producción periodística de Luisa Carnés. En sus entrevistas y reportajes mostró el día a día de las trabajadoras —«Sueño de verano» (1934)—; escribió sobre la condición femenina —«Una mujer busca trabajo» (1934)—, la cultura —«Ciro Bayo, poeta y aventurero» (1934)—, y también sobre otros temas de interés para las lectoras, como productos exclusivamente femeninos en «Perfumes... Joyas...» (1934).

El período republicano trajo consigo el aumento de la divulgación de nuevos semanarios de información general y también de revistas deportivas, como *As*, que apareció en 1932. Este semanario fue uno de los primeros, junto con *Ahora*³¹, en publicar reportajes y artículos sobre mujeres deportistas y atletas. Además, fue pionero en la prensa deportiva en incorporar a una mujer en su lista de redactores. Luisa Carnés colaboró en él en varias ocasiones durante 1934 realizando entrevistas o reportajes a artistas femeninas que tenían relación con el mundo del deporte. A través de sus artículos, la escritora dio más visibilidad e importancia a la mujer, y la situó en un espacio que seguía reservado para los hombres, aunque, con acciones como esta, cada vez lo estaba menos. En ese mismo año comenzó a colaborar también en *Ahora. Diario Gráfico*, dirigido por Luis Montiel, donde publicó desde 1934 hasta 1936 —también lo había hecho una sola vez en 1932 al publicar su cuento «Rojo y Gris»—. En este periódico publicó una serie de artículos que se titulaban «Pensión completa. Memorias de una sirvienta»³². En la primera entrega se advierte al lector de que lo que va a leer es un «folletín-reportaje» en el que la autora recopila las anécdotas y las experiencias de la criada de una pensión. El texto va acompañado de una fotografía en la que aparecen Luisa Carnés y su entrevistada. Además de esta serie de entregas publicó varios artículos y reportajes acerca del trabajo de las mujeres³³, aquellas que se dedican al teatro³⁴, sobre la actualidad madrileña del momento³⁵ y, a partir de 1936, destacan los artículos que escribió sobre la situación social y política en la retaguardia republicana³⁶.

³¹ En este periódico se publicaron artículos sobre mujeres automovilistas, tenistas y Amazonas, entre otros deportes: «Ellas y el motorismo». *Ahora* (17 de noviembre de 1934), p. 18; «Tenis en el Club Padilla». *Ahora* (20 de noviembre de 1934), p. 35; «Una brillante prueba hípica de Amazonas y jinetes en la pista de la sociedad de ganaderos». *Ahora* (11 de enero de 1935), p. 28.

³² Carnés, Luisa. «Pensión completa. Memorias de una sirvienta». *Ahora* (23 de septiembre de 1934), pp. 18 y 19.; «Pensión completa. Memorias de una sirvienta. Aprendo a sisar y me despiden». *Ahora* (26 de septiembre de 1934), pp. 14 y 15; «Pensión completa. Memorias de una sirvienta. Aventura del ladrón sentimental». *Ahora* (27 de septiembre de 1934), pp. 14 y 15; «Pensión completa. Memorias de una sirvienta. Una despedida por un gato. Un viejo como hay muchos». *Ahora* (28 de septiembre de 1934), pp. 14 y 15; «Pensión completa. Memorias de una sirvienta. Matrimonios recién casados». *Ahora* (29 de septiembre de 1934), pp. 14 y 15.

³³ Carnés, Luisa. «Mujeres que trabajan. Las que hacen los envases metálicos». *Ahora* (29 de diciembre de 1934), p. 28; «Una visita a la residencia de señoritas de “España Femenina”». *Ahora* (29 de marzo de 1935), p. 2; «Las chicas de Madrid quieren ser taquimecas y modistas». *Ahora* (20 de marzo de 1936), pp. 18 y 19.

³⁴ Luisa Carnés realizó una serie de reportajes sobre el teatro de revista bajo el título «Seis días en un teatro de revista». En ellos analiza las distintas figuras que forman parte de este tipo de espectáculos, como las actrices o el avisador, las *tournées* y los estrenos por las provincias españolas. Carnés,

A la vez que redactaba sus artículos, Luisa Carnés preparó la edición de su tercera obra: *Tea Rooms. Mujeres Obreras*. Esta novela-reportaje, influida por la labor periodística llevada a cabo en *Ahora* y en *Estampa*, se publicó en la imprenta madrileña de Juan Pueyo en 1934. En *Tea Rooms* Luisa Carnés volvió a centrar la trama en la mujer trabajadora, pobre y con cargas familiares que intenta sobreponerse a todas estas dificultades con un empleo precario. Además, quiso evidenciar la ausencia de derechos de las mujeres trabajadoras de la época: la explotación laboral, la consideración de la mujer como el sexo débil y, con ello, su inferioridad ante el hombre. A través de las vivencias de Matilde, de Antonia y de las demás empleadas, la narradora muestra, como si de una cámara cinematográfica se tratara³⁷, el día a día de las mujeres trabajadoras en un salón de té. Con la intención de provocar un proceso de concienciación en los lectores —como se pretendía en el cine soviético— (Arias, 2017: 63), se incluye la opinión personal que estas tienen de sus superiores: «Habla el enemigo, a quien se odia y se teme, y de quien no se puede prescindir. Habla autoritario, soberbio» (Carnés, 2016: 150). Con *Tea Rooms*, con su predecesora, *Natacha*, y con sus artículos periodísticos Luisa Carnés pretendió promover el cambio de los roles tradicionales y quiso impulsar una nueva concepción de la mujer en el siglo XX. Personificó y denunció la injusticia social, por lo que con sus obras se propuso contribuir a mejorar la situación laboral de las trabajadoras.

Otro de los cambios que trajo consigo la Segunda República fue la apuesta que hizo España por la cultura, en general, y por el cine, en particular. Poco a poco, las

Luisa. «Seis días en un teatro de revistas. El embrujo del teatro». *Ahora* (19 de mayo de 1935), pp. 19-21; «Seis días en un teatro de revistas. Control, multas, despidos y enfermedades». *Ahora* (21 de mayo de 1935), pp. 18-21; «Seis días en un teatro de revistas. El avisador y los Tenorios de bastidores». *Ahora* (22 de mayo de 1935), pp. 19 y 20; «Seis días en un teatro de revistas. Las *tournées* por provincias». *Ahora* (23 de mayo de 1935), pp. 19 y 20; «Seis días en un teatro de revistas. La superstición en el teatro». *Ahora* (24 de mayo de 1935), pp. 19 y 20.

³⁵ Carnés, Luisa. «Los librereros madrileños han vendido este año más libros infantiles que nunca». *Ahora*, (12 de enero de 1935), p. 28.

³⁶ Carnés, Luisa. «En Valencia dos monjas luchan por la República». *Ahora* (14 de octubre de 1936), p. 12.

³⁷ Raquel Arias realiza un completo análisis en el que alude a las distintas críticas sociales que hizo Luisa Carnés, distingue sus rasgos formales y establece diversos paralelismos con las técnicas cinematográficas de la época (2017: 55-72).

revistas especializadas crecieron en cuanto a calidad y a cantidad, además de incorporar reportajes y crónicas sobre filmografía nacional. La prensa cinematográfica que se publicó entonces recogía la vida de las estrellas extranjeras e incorporaba artículos sobre moda, belleza y el hogar. En 1935, Silvia Mistral, que contaba con cierta experiencia en el sector³⁸, y además se había preparado de forma autodidacta para poder tener una base literaria y cinematográfica —había ido a exhibiciones de cine y a cineclubs (Tuñón Pablos, 2011: 147)—, comenzó a colaborar en revistas especializadas, como *Jueves Cinematográficos* (suplemento de *El Día Gráfico*), *Popular Film*, *Proyector* y *Films Selectos*. También redactó textos para la colección *Novelas Cinematográficas* (Tuñón Pablos, 1988: 125) y, tal y como afirmó Alberto Mar, Silvia Mistral escribió varios textos sobre niños, sobre la cárcel de mujeres, sobre «las esclavas africanas», sobre las «cartas napoleónicas» y sobre literatura (1936: 3). También colaboró con los escritos que realizó para las emisiones de Radio Gubernamental Española (Jato, 2019: 14). Todo ello, según Arturo Mori, uno de los periodistas españoles más conocidos en los años veinte y treinta, posicionó a la autora como un joven valor de la crítica cinematográfica en la prensa de la Segunda República (2019: 210).

La revista *Jueves Cinematográficos*³⁹, dedicada exclusivamente a las novedades nacionales y extranjeras, divulgaba reportajes sobre Hollywood y sobre la vida de sus actrices y actores, publicaba artículos sobre cine y moda dirigidos al público femenino, y también ofrecía argumentos de películas recién estrenadas. En los artículos de Silvia Mistral se observa cómo la autora aprovecha el espacio que le da la revista para ser crítica con el estado de la cinematografía española y para desmitificar a las estrellas de Hollywood. Con este tipo de artículos, en algunos de los cuales se incluyen juicios valorativos, Silvia Mistral pretende concienciar a las lectoras. Un ejemplo de esto se encuentra en «Comentarios frívolos», en el que critica la delgadez de la actriz Marlene Dietrich afirmando que «las curvas

³⁸ Mistral, Silvia. «Ilusión o realidad». *Popular Film* (28 de noviembre de 1935), p. 4.

³⁹ *El Día Gráfico* (1913-1939) fue un periódico matinal que nació con el objetivo de mostrar la actualidad a sus lectores a través de imágenes. Su suplemento, *Jueves Cinematográficos*, salió a la luz con la misma motivación: informar mediante sus páginas ilustradas sobre las últimas novedades hollywoodienses y la actualidad cinematográfica en España (Checa, 1989: 146).

femeninas significan salud y vitalidad, y las féminas deben siempre parecer mujeres y no lápices o tablas»⁴⁰. En «El cine y la moda»⁴¹, Silvia Mistral escribió un texto en el que critica los vestidos recargados y vulgares que llevaban las actrices en los eventos cinematográficos.

Silvia Mistral alternó la publicación de sus últimos artículos en el suplemento de *El Día Gráfico* con los primeros que escribió para *Popular Film*. En esta última revista empezó a colaborar en julio de 1935, mientras que su último artículo divulgado en *Jueves Cinematográficos* vio la luz en septiembre de ese mismo año. *Popular Film* fue una revista catalana que había comenzado a publicarse en 1926 con Mateo Santos como director literario⁴², quien, en agosto de 1934, fue sustituido por Lope Fernando Martínez de Ribera⁴³. Desde sus inicios, la revista destacó por ser un proyecto ambicioso que rompía con la monotonía de las reseñas habituales que se publicaban tras el estreno de una película⁴⁴. Incluía también otras secciones no menos importantes, como «Informaciones extranjeras» o «Ecos de Barcelona», que informaban al lector de todo lo que ocurría fuera y dentro de España en materia cinematográfica. Ambos apartados fueron creciendo y desarrollándose hasta cubrir las expectativas de Mateo Santos: ser el altavoz que la cinematografía necesitaba en España (Santos, 1936: 2).

Martínez de Ribera, siguiendo las directrices del primer director de *Popular Film*, continuó con la línea editorial ya establecida, por lo que sus redactores escribían sobre las novedades y las noticias más importantes del cine. Sin embargo, el rasgo

⁴⁰ Mistral, Silvia. «Comentarios frívolos». *Jueves Cinematográficos* (4 de abril de 1935), p. 2.

⁴¹ Mistral, Silvia. «El cine y la moda». *Jueves Cinematográficos* (19 de septiembre de 1935), p. 3.

⁴² Mateo Santos fue periodista, cineasta y director de *Popular Film* desde 1926 a 1934 (Martínez Muñoz, 2008: 89). Militó en la CNT-FAI, organización para la que realizó una serie de reportajes sobre la situación en Barcelona. En 1939, al acabar la guerra, fue internado en los campos de Argelès-sur-Mer y Barcarès (Martínez Muñoz, 2008: 87).

⁴³ Lope Fernández Martínez de Ribera fue periodista y director de las revistas —además de *Popular Film*— *Mediterráneo* (Barcelona, 1926-1929) y *La Pantalla* (Barcelona, 1934) (Martínez Muñoz, 2008: 59).

⁴⁴ En sus primeros números destacaban secciones como «Pêlè-Mêlè», que recogía los estrenos cinematográficos; «Frente a la pantalla», que ocupaba sus páginas centrales y desvelaba al lector lo que se escondía tras las escenas, y «El retablo de maese Pedro», que constataba, tal y como afirmaba Mateo Santos, que el cine y el teatro podían convivir en armonía en su revista (Santos, 1936: 2).

característico de la revista fue la crítica cinematográfica y teatral con un trasfondo político. De acuerdo con la línea ideológica de la publicación, gran parte de las colaboraciones de Silvia Mistral en *Popular Film* fueron escritas desde los fundamentos del anarquismo. Su orientación política fue intensificándose al iniciarse la Guerra Civil: se afilió en la CNT en 1936 (Tuñón, 1988: 160-161), una apuesta ideológica que se reforzó al conocer a Ricardo Mestre, su futuro marido, miembro del Comité Nacional del mismo sindicato (Domínguez Prats, 1994: 74)⁴⁵.

En sus colaboraciones en esta revista se encuentran, siempre como trasfondo, críticas a la educación que recibían las mujeres, a la sociedad española, y también podía leerse algún análisis sobre la industria cinematográfica del país, como el que realizó en «Opiniones sobre el cinema nacional»⁴⁶. Con el tono crítico con el que escribió estos artículos, Silvia Mistral mostró los primeros indicios de su compromiso político y social, y la defensa de un tipo de mujer que piensa por sí misma, distinta a la de principios del siglo XX. A lo largo de sus colaboraciones se observa su posición a favor del fin de la discriminación de la mujer y su defensa de la igualdad de géneros. Sin embargo, estas apreciaciones aparecen de soslayo, puesto que la intención de los textos era informar, en primer lugar, sobre las novedades del cine americano, soviético y español.

Tal fue el tono crítico y mordaz que podía encontrarse en las colaboraciones de Silvia Mistral que el redactor jefe de *Popular Film*, Enrique Vidal, se vio obligado a incluir una “Nota de la Redacción” en el artículo «Frivolidades. ¿Existe un tipo de galán español?». En esta colaboración, cuyo título ya avanzaba su contenido, Silvia Mistral comparó el cine hispano, francés y alemán —este último, según la autora «influenciado por la lucha en pro del purificamiento [*sic*] y conservación aria»— y los actores elegidos para potenciar la imagen de cada país en las pantallas. En la nota, la redacción optó por señalar el carácter mordaz de la escritora:

⁴⁵ Helena López afirma que Silvia Mistral, al admitir en su entrevista con Enriqueta Tuñón que no era anarquista, «se aparta de la mayoría de sus contemporáneas al no militar activamente durante los años treinta» (2012: 316). Sin embargo, su labor periodística y su relación con Ricardo Mestre evidencian lo contrario, a pesar de sus afirmaciones.

⁴⁶ Mistral, Silvia. «Opiniones sobre el cinema nacional». *Popular Film* (20 de febrero de 1936), p. 2.

No te parezca extraño, lector, que a unos comentarios a los que situó su autora bajo el signo de la frivolidad, pongamos la apostilla de un comentario excesivamente serio. Nos lo impone el convencimiento de que Sylvia [sic] Mistral es tal y como nosotros creemos y no tal como se nos ofrece en estas cuartillas en que, burla burlando, juzga y define al enemigo [...], representado por nuestros mejores galanes. [...] No seamos exigentes y atengámonos a su disfraz⁴⁷.

En este fragmento se alude a la ironía que utilizaba Silvia Mistral para escribir sus artículos, un estilo que en realidad no formaba parte de su carácter o personalidad. Según aseveraron sus compañeros en la nota: «si se atreviese [...] a pensar en serio, nos ofrecería un panorama menos amable [...] y sus comentarios vendrían envueltos en un dejo de amargura con que en la intimidad se nos muestra»⁴⁸. Este no fue el primer texto en el que se menciona su forma de escribir. Alberto Mar publicó un artículo en el que aseguró sobre Silvia Mistral tras la llegada de esta a la redacción: «Es agradable escucharla. Se mueve sin cesar. No puede estar inactiva. Arregla los trastos y papeles que se amontonan encima de la mesa de la redacción» (Mar, 1936: 3). Además, también aludieron al estilo de la autora y a su continuidad como colaboradora en la revista:

Silvia Mistral (aparte de que conseguirá distinguir entre “si no” y “sino” y no escribirá nunca más “yanke”, sino “yanqui” o “yankee”, nos seguirá demostrando sus dotes de escritora. Sus artículos nos hablarán del cine, de nieve, de montaña, de aviación, entre otros, porque su pluma es la más ligera para alcanzar semejantes alturas⁴⁹.

En *Popular Film*, Silvia Mistral llegó a colaborar en más de veinte ocasiones, y alternó, justo antes del estallido de la Guerra Civil, la escritura de artículos para la mencionada revista con la redacción de otros textos en cabeceras del mismo sector, por lo que su trabajo aumentó considerablemente y, con ello, también sus ingresos. La escritora colaboró asimismo en *Films Selectos* y en *Proyector*. El director de la primera, Tomás Gutiérrez Larraya, quiso, compartiendo la aspiración de Mateo

⁴⁷ Mistral, Silvia. «Frivolidades. ¿Existe un galán español?». *Popular Film* (15 de octubre de 1936), p. 8.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ «Pronósticos para 1937». *Popular Film* (31 de diciembre de 1936), p. 2.

Santos, que su revista contribuyese al enaltecimiento, a la comprensión y a la difusión del cine (Gutiérrez Larraya, 1930: 3). La estructura de la revista la hizo diferenciarse de su contemporánea *Popular Film* en cuanto a la eliminación del trasfondo político de los artículos cinematográficos que se publicaban. También distaba de ella en el trato que le dispensaba a los lectores al incluir la sección «De unos a otros», a la que podían enviar sus opiniones e interactuar con los colaboradores de la revista. En la segunda, *Proyector*, Silvia Mistral publicó únicamente cuatro artículos: dos de ellos relacionados con la estética femenina, «El arte de vestir» (15 de enero de 1936) y «En pos de la belleza» (15 de febrero de 1936), y los otros dos sobre asuntos cinematográficos, similares a los publicados en las revistas ya mencionadas. Su director, Francisco Javier Gibert, quería equiparar *Proyector* con cabeceras editadas en el extranjero —meta también para los demás responsables de las publicaciones cinematográficas—, y dotarla además de un agradable aspecto a fin de que se leyese «con placer y se guardase con cariño»⁵⁰ (Gibert, 1936: 3). La revista, de periodicidad mensual, empezó a editarse en noviembre de 1935, y solo contó con doce números. En el último apareció una nota a los lectores explicando el retraso y el cierre de la publicación a causa de la escasez de papel motivado por las huelgas de las industrias papeleras y por las «actuales difíciles circunstancias»⁵¹.

Además de escribir en las cabeceras ya citadas, Silvia Mistral redactó también las gacetillas cinematográficas de la Paramount que publicaba *La Vanguardia*. A pesar de no ir firmadas, la propia Silvia Mistral confirmó en su entrevista con Enriqueta Tuñón que desde 1933 hasta 1936 escribió la mayoría de las que vieron la luz entonces (1988: 111). Poco tiempo después le ofrecieron el puesto de jefa de publicidad de la sede barcelonesa de la Paramount (Domínguez Prats, 2012: 811).

⁵⁰ *Proyector* constaba de unas ochenta páginas y de varias secciones que contribuían a su grata lectura. Ejemplo de esto eran algunas de sus secciones, como «El arte de vestir», dedicada a las lectoras de la revista; «Cinematografía amateur», que daba voz a los cineastas noveles, y «El Hollywood que yo he visto», donde se acercaba al lector a los distintos destinos de la conocida meca del cine en la que los actores pasaban sus días.

⁵¹ «A nuestros lectores». *Proyector* (julio-octubre de 1936), p. 1.

Por ese tiempo, la periodista y crítica cinematográfica María Luz Morales⁵², que colaboraba frecuentemente en *La Vanguardia*, tuvo que ser reemplazada por Silvia Mistral, pues el Comité Obrero la eligió directora de *La Vanguardia* (Franco, 2005: 255). Sin embargo, Silvia Mistral nunca llegó a tomar el relevo de su compañera ya que su incorporación debía hacerse en julio de 1936, y el estallido de la contienda lo impidió. La guerra también afectó a su trabajo como redactora, pues en abril de 1936 dejó de publicar en *Films Selectos*, y el 15 de julio en *Proyector*. La finalización de sus colaboraciones en *Popular Film* llegó algo más tarde, ya que publicó cinco artículos más hasta enero de 1937, los dos últimos firmados con su nombre de pila, Hortensia Blanch, por el que no era conocida.

1.4. Guerra Civil

A principios de 1936, dadas las graves circunstancias políticas que se vivían en el país y la proximidad de nuevas elecciones generales, los ciudadanos fueron posicionándose ideológicamente. Para Cristina Martín, que apenas contaba con quince años, las elecciones que dieron el triunfo al Frente Popular despertaron en ella tanto interés que la hicieron posicionarse en favor de la República (Paz, 2003: 264). En el caso de Luisa Carnés, que previamente se había relacionado con simpatizantes comunistas y militantes en el PCE —su expareja Ramón Puyol entre ellos—, formó parte de la Unión de Juventudes Comunistas al producirse dicha victoria del Frente Popular —su afiliación al Partido Comunista es probable que se realizase en 1937 (Plaza, 2002: 32)—. Por esta razón, a partir de 1936, sus artículos y reportajes en *Estampa* fueron escritos con un carácter más comprometido política y socialmente, y son, por tanto, más propagandísticos. Si en su creación literaria y periodística había dado protagonismo a las mujeres trabajadoras y obreras, al estallar la Guerra Civil la escritora puso de relieve en sus colaboraciones el papel y la intervención femenina en la contienda. Tenía la convicción de que debía informar y mostrar la situación de la mujer y de los jóvenes durante el conflicto bélico, aunque también debía vincular el contenido de sus

⁵² María Luz Morales, conocida también por su seudónimo galdosiano, Felipe Centeno (Rodrigo, 2002: 211), además de escribir en el mencionado periódico catalán, colaboró en el diario *El Sol* y se dedicó plenamente al departamento literario y cinematográfico de la compañía Paramount (Díez, 2003: 344).

colaboraciones con las directrices políticas y propagandísticas del Partido. Un ejemplo de ello se muestra en el artículo «Mujeres, alma del pueblo»⁵³, que publicó en 1936. En él, la periodista describió la labor que estaban realizando las voluntarias en los hospitales, en los que trabajaban como enfermeras; o en la calle, donde proporcionaban comida o agua a quien lo necesitase. Se refirió también a las tareas que había desarrollado como enfermera la nuera de Ángel Ganivet⁵⁴, o a las costureras que cosían para los hombres del frente⁵⁵, y destacó el trabajo de la doctora Mercedes Maestre en relación con el traslado de niños madrileños a casas de acogida en Valencia⁵⁶.

En esos meses convulsos los periodistas mostraban algo más que una vocación profesional. Para ellos escribir era como «un exercici en sí mateix de militància i compromís polític, social i cultural» (Pedret, 2008: 171). Su objetivo principal fue difundir sus ideas en un espacio que compartían con los últimos ecos de sociedad. Esta fue una de las tendencias principales que Mada Carreño asumió en su formación como periodista. El comienzo de su trayectoria puede establecerse al unirse a las ya mencionadas Juventudes Comunistas de Madrid en el mes de abril de 1936. Su trabajo en la organización juvenil del PCE al inicio de la contienda le dio la oportunidad de ser enviada a la sierra de Guadarrama (Buitrago del Lozoya, Madrid), donde estaban situados dos cuerpos del Ejército Republicano. Allí se ocupó de ordenar la correspondencia, de gestionar la administración y de escribir las cuatro páginas de un periódico del frente (Carreño, 1997: 70). En ellas, además de escribir acerca de las actuaciones del bando republicano y de los sublevados, se incluyeron noticias internacionales, crónicas y poemas (Bados, 2005: 76). Aunque no se ha revelado en que publicación colaboró, es probable que se trate del periódico *Venceremos. Órgano de la fracción comunista del Frente del Guadarrama*. Según afirma Mirta Núñez-Balart, el formato de este diario presenta el «esquema básico del boletín de guerra, «con sus

⁵³ Carnés, Luisa. «Mujeres, alma del pueblo». *Estampa* (1 de agosto de 1936), p. 15.

⁵⁴ Carnés, Luisa. «La nuera de Ganivet, enfermera de la República, está herida de guerra en un hospital». *Estampa* (12 de septiembre de 1936), pp. 3 y 4.

⁵⁵ Carnés, Luisa. «Mujeres de la retaguardia. Las que cosen para los héroes del frente y para sus hijos». *Estampa* (22 de agosto de 1936), pp. 9 y 10.

⁵⁶ Carnés, Luisa. «Las mujeres valencianas quieren un *chiquet* de Madrid». *Estampa* (24 de octubre de 1936), pp. 26-28.

cuatro folios impresos sin ninguna ilustración». Su contenido seguía las líneas esenciales de la prensa de brigada: «consejos técnicos, informaciones sobre solidaridad internacional, artículos sobre la disciplina y moral de guerra y de fondo, sobre el hecho revolucionario de 1934» (1992: 181)⁵⁷. Formar parte del pequeño equipo de redacción que se había instalado en la sierra permitió a Mada Carreño obtener las primeras nociones de la escritura periodística, lo que le sirvió para introducirse poco a poco en la profesión.

Tras volver del frente en noviembre de 1936 (Carreño, 1997: 70), se encontró con un Madrid bombardeado diariamente por la artillería y por la aviación enemiga, que intentaba sin éxito doblegar su defensa. Un mes más tarde, en diciembre de 1936, los sublevados que quedaban en Madrid recibieron refuerzos y se prepararon para nuevas ofensivas —la del Jarama y la de Guadalajara entre ellas⁵⁸—. Los primeros meses de guerra habían ocasionado el desabastecimiento de alimentos de primera necesidad, cortes de agua y de gas, y también el aumento del contagio de enfermedades (Montoliú, 1998: 306). Por ello, el Gobierno de la República decidió evacuar la ciudad. Las instituciones estatales y los principales órganos políticos se trasladaron a Valencia, que se convirtió así en capital provisional de la República a partir de la noche del 6 al 7 de noviembre. La labor de los periodistas, en este caso, consistió en ser la voz del Gobierno y en promover la inminente salida de la capital bajo la consigna «evacuad Madrid». Muchos habitantes decidieron irse, entre ellos algunos intelectuales y periodistas, como Esteban Salazar Chapela, que lo hizo ya en enero de 1937 (Montiel Rayo, 2001: 18); otros, como Mada Carreño, permanecieron en Madrid al menos hasta 1938⁵⁹. El traslado a Valencia de Luisa Carnés pudo producirse en octubre, un mes antes de la anunciada evacuación de Madrid. Dos

⁵⁷ Dado que solo ha sido localizado un ejemplar, Núñez-Balart describe únicamente el contenido de las cuatro páginas del boletín. En alguna de estas se alude a los sucesos revolucionarios que tuvieron lugar, sobre todo en Cataluña y en Asturias, durante el Bienio radical-cedista de la Segunda República.

⁵⁸ Estas batallas dieron como resultado un gran número de bajas tanto en el bando republicano como en el sublevado. Como consecuencia, Franco abandonó su obsesión por entrar en Madrid ante el fracaso de la ofensiva franquista en Guadalajara (Beever, 2015: 324).

⁵⁹ Pedro Montoliú afirma que frente a los 750.000 habitantes que se quería evacuar, solo abandonaron la ciudad, entre noviembre de 1936 y enero de 1937, unos 150.000, muchos de los cuales volvieron a lo largo de 1937 (1998: 251).

reportajes, uno publicado en *Ahora*, el 14 de octubre de 1936, y otro en *Estampa*, que vio la luz el 24 de octubre del mismo año, indican que por esas fechas estuvo en Valencia⁶⁰.

El equipo de *Mundo Obrero*, publicación del Partido Comunista en la que colaboraba Luisa Carnés, también se instaló en la ciudad levantina. Ante la imposibilidad de distribuir la cabecera en toda la España republicana, se creó *Frente Rojo* con el objetivo de proveer de ejemplares a las regiones de Levante y Cataluña⁶¹. El periódico, dirigido por Mariano Perla —miembro del aparato de propaganda del Partido (Mañá, García y otros, 1997: 420)—, reflejaba desde el primer momento de su aparición, en 1937, «la disciplina y cohesión propias de la prensa comunista», y predicaba «fielmente la línea del Partido en todos los puntos relativos a la política general de la guerra y de la revolución» (Villarroya, 1972: 111). En sus primeras entregas se incluyeron partes de guerra de los distintos frentes —Córdoba, Oviedo o Aragón—, noticias del Comité Central del Partido Comunista o sobre el Frente Popular, y una sección llamada «Vida en el campo» dedicada a reportajes sobre la vida agrícola y su problemática. Luisa Carnés publicó en varias ocasiones en esta sección⁶², escribió artículos sobre las actividades que realizaban las mujeres o sobre los niños y su desprotección en la retaguardia⁶³. Todas estas colaboraciones, que respetaban la línea propagandística propia de la publicación y de las circunstancias, vieron la luz con su propia firma o con el seudónimo de Natalia Valle. El periódico contó también con la colaboración de la escritora y política Margarita Nelken, y con la del periodista Juan Rejano, entre otros escritores.

⁶⁰ Antonio Plaza confirma la presencia de Luisa Carnés en Valencia a finales de septiembre o a comienzos de octubre de 1936. También menciona la aparición de un artículo ambientado en tierras levantinas a finales de junio. Sin embargo, aún no ha sido posible asegurar una presencia tan temprana en la ciudad (Plaza, 2014: 23).

⁶¹ En el primer número del periódico apareció este titular: «Desde *Frente Rojo* hablará el Partido Comunista para los pueblos de Cataluña y Levante, para todos los pueblos hasta donde no puede llegar la voz de *Mundo Obrero*» (en Villarroya, 1972: 111).

⁶² Algunos de estos artículos son «Los campesinos de Vega Alta y Baja dicen que las verduras no tienen por qué estar más caras» y «Camarada. Puedes vivir con las diez pesetas de salario único», ambos publicados en *Frente Rojo* a finales de abril y a principios de mayo de 1937, respectivamente.

⁶³ Carnés, Luisa. «Nunca olvidaremos a un país que quiere tanto a nuestros hijos». *Frente Rojo* (6 de noviembre de 1938), p. 3.

Fue en la redacción de *Frente Rojo* donde este conoció a Luisa Carnés (Plaza, 2002: 36), con la que inició una relación sentimental que perduró hasta la muerte de la escritora a causa de un accidente de coche en 1964.

Silvia Mistral, dada su vinculación con el ideario anarquista, publicó gran parte de sus artículos en revistas asociadas a la CNT, lo que produjo que su orientación política se definiese y su compromiso social y político aumentase. Ciertamente, durante la guerra, la CNT deseaba contar con un semanario gráfico con un estilo similar a los publicados anteriormente (Navarro, 2004: 223), con reportajes, textos breves y una gran diversidad temática, siempre relacionada con su finalidad propagandística. Este fue el caso de *Umbral: semanario de la nueva era*, revista en la que las colaboraciones de Silvia Mistral actuaron como el enlace entre sus artículos sobre el mundo cinematográfico y el reportaje de guerra. Su director, Antonio Fernández Escobés, concebía la revista como una «prueba fehaciente de nuestro optimismo [...] para ser, a un tiempo pantalla y micrófono de nuestra España de hoy» (Mendelson, 2007: 131). Con el objetivo de explicar la actualidad bélica y revolucionaria, el semanario contaba con reportajes y entrevistas sobre la dura situación de los ciudadanos españoles, y ofrecía noticias sobre las batallas y la resistencia republicana. También podían leerse en sus páginas secciones fijas sobre deportes, novedades sobre el cine y el teatro, y algunas manifestaciones satíricas en relación con el momento político.

El primer número de *Umbral* salió a la calle en Valencia el 10 de julio de 1937, pero, a partir del número 21, editado en enero de 1938, su redacción se trasladó a Barcelona. Silvia Mistral colaboró en ella desde septiembre de 1937 hasta enero de 1939, pues su último artículo apareció el día 14 de ese mismo mes. Fernández Escobés le dio la oportunidad de trabajar en la redacción para escribir sobre las novedades cinematográficas, pero poco a poco fue introduciéndola en otro tipo de géneros periodísticos, tal y como explicó la autora años después: «yo me había desarrollado en un ambiente de cine, pero nada más, entonces él [vino] para pedirme

otro tipo de colaboraciones, me daba consejos de cómo hacerlo» (Tuñón Pablos, 1988: 166).

En esta revista Silvia Mistral publicó varios artículos, como «Cinema. Los últimos días de Austria en la pantalla»⁶⁴ y «Una película hablada: *Charlot Antifascista*»⁶⁵. A través de ellos demostró, por una parte, las nociones que tenía sobre la producción cinematográfica extranjera y, por otra, sus conocimientos de la política nacional e internacional. También publicó en *Umbral* su relato «La vida tras la máscara. Grand Hotel»⁶⁶. La narración está ambientada en los últimos meses de Guerra Civil, en 1938, después de la Batalla del Ebro. En ella, Silvia Mistral plasmó parte del ideario anarquista: criticó el trato discriminatorio padecido por los comensales del hotel por ser de distintas clases sociales y la superioridad de la clase alta frente a la obrera, y ejemplificó tal problemática a través de las figuras de unos soldados que luchaban en el frente. Estos, entre los que hay un comandante con unas alpargatas rotas, parecen no encajar en el ambiente del Grand Hotel, pues los asistentes son, en su mayoría, escritores, políticos o cineastas.

Las colaboraciones en esta publicación otorgaron a Silvia Mistral la oportunidad de pertenecer a un pequeño grupo de intelectuales integrado en su mayoría por miembros de la revista, la llamada «Peña del Turia». A dicha peña pertenecían el periodista Francisco Carrasco de la Rubia; la fotógrafa y reportera Katy Horna y su marido, el dibujante José Horna, y el litógrafo y también dibujante Francisco Carmona —quien realizaría las ilustraciones para los ocho capítulos de *Éxodo: Diario de una refugiada española* que se publicaron en la revista *Hoy*, de octubre a diciembre de 1939, y la imagen de la portada de su primera edición en 1940 (Tuñón

⁶⁴ Mistral, Silvia. «Cinema. Los últimos días de Austria en la pantalla». *Umbral* (3 de septiembre de 1938), p. 13.

⁶⁵ Mistral, Silvia. «Una película hablada: *Charlot Antifascista*». *Umbral* (24 de septiembre de 1938), p. 13. En 1937, Charles Chaplin habría concebido la idea de rodar una película inspirada en la figura de Adolf Hitler. De hecho, según Juan Vaccaro y Tomás Valero, «la primera sinopsis del proyecto, divulgada en 1938, giraba alrededor de un judío liberado de un campo de concentración. Pretendían reemplazar a Hitler por él, aprovechando el parecido que el judío tenía con el dictador» (2011: 57). Finalmente, la película de Charles Chaplin, *El gran dictador*, se estrenó en Estados Unidos en 1940.

⁶⁶ Mistral, Silvia. «La vida tras la máscara. Grand Hotel». *Umbral* (3 de diciembre de 1938), p. 15.

Pablos, 1988: 231)—. Se integraron también en el grupo soldados que llegaban del frente, los comúnmente llamados milicianos de la cultura. Ricardo Mestre, que era uno de ellos, y Silvia Mistral se conocieron entonces y comenzaron así una relación sentimental que acabó en matrimonio.

Tal y como queda reflejado en el cuento publicado en *Umbral*, anteriormente citado, Silvia Mistral tuvo contacto directo con algunos soldados del frente. Este acercamiento no fue un hecho casual para la escritora. Cada vez más comprometida con la problemática social y política, transmitió las últimas noticias sobre la contienda en otros órganos de expresión republicana, además de *Umbral*. Fue la autora de tres crónicas de guerra, dos de ellas ambientadas en Aragón y publicadas en *La Vanguardia*: «Film de guerra. Huesca a la vista» (1937) y «Osca dels meus ulls...» (1938). La tercera, titulada «*Durant aquella setmana...* Historia de una mañana de julio», apareció el 16 de julio de 1938 en *Solidaridad Obrera*. En la primera, donde la autora previno al lector de su incipiente actividad como cronista, advirtiendo de que no se trataba de «literatura de cronista brillante»⁶⁷, alabó la figura de los soldados que combatían en el frente de Aragón, —en el que luchó y falleció su hermano— y que había visitado junto con su madre (Tuñón Pablos, 1988: 219). Silvia Mistral observó a los soldados y describió su día a día para que los lectores también fuesen testigos de lo que sucedía en el frente. Hasta el momento, la autora se había limitado a reflejar los sentimientos de los demás, pero no había recurrido a expresar los suyos. Sin embargo, aprovechó en esa ocasión el espacio que le brindaba la columna para escribir sobre sí misma y sobre sus experiencias en el refugio.

A principios de 1937 Mada Carreño fue nombrada delegada de cultura de la Fundación Universitaria HispanoAmericana de Madrid (FUHA)⁶⁸. Ante la situación que se estaba

⁶⁷ Mistral, Silvia. «Film de guerra. Huesca a la vista». *La Vanguardia* (11 de diciembre de 1937), p. 6.

⁶⁸ *La Libertad*. «Las organizaciones del Frente de la Juventud» (27 de enero de 1937), p. 1. Luciana Carreño afirma que la federación fue fundada por César Nevada, un estudiante de Medicina, en 1922. Las actividades de la FUHA consistían en «la elaboración de proyectos y congresos, [en] la vinculación con temas políticos, [en] la participación en acciones colectivas, [en] la sociabilidad con otros grupos universitarios o [en] la interacción con las autoridades académicas y estatales» (2013: 53-59).

viviendo en Madrid, pensó que era necesario un cambio, una estrategia de lucha (Carreño, 1998b: 20). Este fue un motivo por el que en ese mismo año de 1937 formó parte de la nueva directiva de Alerta —movimiento juvenil vinculado a las Juventudes Socialistas Unificadas—, en la que ocupó también el puesto de delegada de cultura. Entre sus nuevas responsabilidades, Mada Carreño debía encargarse de habilitar aulas de estudio para los jóvenes madrileños y de proporcionarles material escolar. Se ocupó asimismo de las colaboraciones de cualificados maestros —para lo que contó con la ayuda del profesor Rubén Landa, de la Institución Libre de Enseñanza (Carreño, 1997: 72)—, y de organizar eventos culturales y festivales para la juventud madrileña⁶⁹.

Es muy probable que permaneciese en Madrid al menos hasta principios de 1938 alternando su actividad en Alerta con la redacción de artículos para *ABC* y *Blanco y Negro*. Estos textos de corta extensión aparecieron firmados con su nombre de pila, «Magdalena», y su autoría fue confirmada por ella misma: «Los breves reportajes sobre episodios de guerra que solía publicar entonces en la contraportada *ABC* fueron tal vez los que me encaminaron a la redacción de *Mundo Obrero*» (Carreño, 1997: 73)⁷⁰. Josebe Martínez y Concepción Bados aseguran que Mada Carreño se dedicó «al periodismo de guerra, relegando su poesía o sus escritos de otra índole a un segundo lugar» (Martínez, 2007: 187, Bados, 2005: 76). Sin embargo, ninguna de las dos ha localizado ni ha analizado estos artículos.

El primer artículo publicado en *ABC*, «Campesinos», vio la luz el 19 de mayo de 1937. En él, Mada Carreño describió la vida en el campo unos metros más allá de la primera línea de fuego, y mostró la implicación de la población en la contienda desde todos los ámbitos, siguiendo así las directrices propagandísticas dictadas por el Partido

⁶⁹*ABC*. «Magdalena Martínez, que tomó parte, como delegada de Cultura, en el festival de la escuela núm. 16 de Alerta, celebrado en el teatro Pavón» (25 de febrero de 1937), p. 3.

⁷⁰ No se ha localizado ningún artículo en *Mundo Obrero* a pesar de la afirmación realizada por Mada Carreño, pero sí dos entrevistas en *Frente Rojo* que se le pueden atribuir: «Manifestaciones de Emilia Elías, secretaria general del Comité Nacional de Mujeres Antifascistas» e «Impresiones de extranjeros sobre la España que lucha contra la invasión», publicadas el 11 y el 18 de diciembre de 1938, respectivamente. Cabe recordar aquí que *Frente Rojo* fue creado ante la imposibilidad de distribuir *Mundo Obrero* en las regiones de Levante y Cataluña, por lo que es posible que Mada Carreño se confundiese en su alusión.

Comunista. En otras entregas intentó transmitir normalidad en sus colaboraciones, e informó sobre algunos eventos que tuvieron lugar en la capital, como fue el caso de «Deporte»⁷¹. Además, a medida que avanzó la guerra, alguno de sus reportajes sirvió para alertar y denunciar los actos de la quinta columna en Madrid. Mada Carreño quiso transmitir las consignas del Partido Comunista en contra de ese grupo de población en su artículo titulado «¡Silencio!»⁷².

Después de su última colaboración en *ABC*⁷³, Mada Carreño continuó su labor propagandística como colaboradora en la revista madrileña *Blanco y Negro*, en la que publicó textos de carácter similar a los anteriores. En estos puede observarse que el estilo de Mada Carreño es cada vez más depurado en comparación con los primeros textos publicados en *ABC*, lo que muestra un gran progreso en su autoformación. El último artículo que al parecer escribió desde Madrid fue «Estampas de Madrid en guerra», publicado el 15 de mayo de 1938, pues el 19 de ese mismo mes Mada Carreño ya figuraba como periodista del periódico valenciano *Verdad*, según consta en su biografía de militante del Partido Comunista⁷⁴. El traslado se debió a que Eduardo de Ontañón, periodista afiliado al Partido Comunista desde 1937 y pareja de Mada Carreño, fue nombrado director del periódico valenciano (Carreño, 1997: 73). Durante su estancia en esa ciudad, la pareja contrajo matrimonio (Fernández de la Mata, 2003: 169).

En Valencia, Mada Carreño continuó escribiendo artículos para *Blanco y Negro* hasta que la revista cesó su publicación en el número veinte, en enero de 1939. Lo hizo, al menos en cuatro ocasiones. En «Mujeres y chiquillos en la historia de la defensa valenciana»⁷⁵, Mada Carreño mostró mediante una entrevista corta el espíritu de lucha de las ciudadanas valencianas ante la inminente llegada del enemigo. En «Campaña de

⁷¹ Magdalena. «Deporte». *ABC* (9 de septiembre de 1937), p. 12.

⁷² Magdalena. «¡Silencio!». *ABC* (20 de octubre de 1937), p. 8.

⁷³ Magdalena. «Un golpe de mano». *ABC* (26 de noviembre de 1937), p. 8.

⁷⁴ «Magdalena Martínez». *Biografía de Militantes del Partido Comunista Español*. Centro Documental de la Memoria Histórica (Salamanca). Expediente 1507. Folio 0226.

⁷⁵ Magdalena. «Mujeres y chiquillos en la historia de la defensa valenciana». *Blanco y Negro* (15 de septiembre de 1938), p. 4.

invierno»⁷⁶, artículo publicado el 15 de octubre de 1938, la periodista continuó apostando por el protagonismo femenino. En esta ocasión, se refirió al trabajo de las costureras que remendaban los trajes de los soldados en un texto que indudablemente recuerda a los publicados en *Estampa* por Luisa Carnés mencionados anteriormente⁷⁷. Los dos últimos artículos publicados en la revista, «Historia de nuestros antitanquistas»⁷⁸ y «Veinticinco kilómetros de carretera»⁷⁹, son textos que reúnen historias de las que Mada Carreño fue testigo. En el primero detalló las funciones y el trabajo de los antitanquistas. El segundo lo inició como si se tratase de una crónica de viajes: «Sobre el mapa Michelin vamos siguiendo nuestra trayectoria» y, a medida que iban pasando los kilómetros, Mada Carreño describe las estampas con las que se encuentra: pueblos bombardeados, escombros y mujeres aún con el temor de que cayesen más bombas.

La estancia en Valencia de Eduardo de Ontañón, de Mada Carreño y de su hermana Adela, que también les acompañó en la salida de Madrid, fue breve (Carreño, 1997: 74). Según la pareja de periodistas, por aquel entonces, tanto ella como Eduardo de Ontañón empezaron a cobrar fama de disidentes (Carreño, 1997: 73). Tal y como manifestó Mada Carreño, la línea editorial del periódico *Verdad* se regía por una «férrea autoridad estalinista» que produjo cierta distancia entre los redactores y los objetivos del Partido Comunista: «Sosteníamos que un periódico sustentado en secas consignas y frases manidas hasta la náusea, sin el menor soplo racional y humano, no podía ser leído por nadie» (Carreño, 1997: 74). Tras recibir algunas llamadas de atención de los responsables del Partido y ciertas amenazas por las que podían obligarlos a volver a Madrid, la pareja decidió irse a Barcelona.

Luisa Carnés, que residía desde octubre de 1937 en la Ciudad Condal, continuó allí con sus colaboraciones en *Frente Rojo*. Al comenzar a imprimirse en la redacción de *La*

⁷⁶ Magdalena. «Campaña de invierno». *Blanco y Negro* (15 de octubre de 1938), p. 11.

⁷⁷ Carnés, Luisa. «Mujeres de la retaguardia. Las que cosen para los héroes del frente y para sus hijos». *Estampa* (22 de agosto de 1936), pp. 9 y 10.

⁷⁸ Magdalena. «Historia de nuestros antitanquistas». *Blanco y Negro* (3 de noviembre de 1938), p. 13.

⁷⁹ Magdalena. «Veinticinco kilómetros de carretera». *Blanco y Negro* (15 de noviembre de 1938), pp. 13 y 28.

Vanguardia, el periódico aumentó el número de sus páginas —de las cuatro iniciales pasaron a editarse ocho—, lo que permitió que se incluyeran otras secciones, como la denominada «Mujeres». En ella, las colaboradoras exponían sus ideas, recogían las noticias sobre las últimas reuniones y simposios que se realizaban —como las Jornadas Internacionales de la Mujer del 8 de marzo— o daban cuenta de las asambleas del PSUC, y destinaban algunas columnas a la moda y a la literatura. En este espacio apareció publicado el poema «Rosario Dinamitera», de Miguel Hernández, o el ya aludido cuento de Luisa Carnés «Una estrella roja», publicado en enero de 1938. En esta misma sección publicó entrevistas y reportajes en los que se observa un compromiso femenino aún mayor, condicionado por las circunstancias que la rodeaban. Dado que día a día aumentaba el número de mujeres que se alistaban para trabajar en la retaguardia, la escritora, cumpliendo con su labor propagandística, intentó concienciar y levantar el ánimo de las trabajadoras en su último artículo aparecido en *Frente Rojo*, fechado el 18 de enero de 1939⁸⁰. En este mismo periódico han sido localizadas dos entrevistas que pueden atribuirse a Mada Carreño. Una, cuya autora es Magdalena —la que fue su firma habitual en *ABC*—, y otra perteneciente a M.M. siglas que permiten atribuirle la autoría, pues estas iniciales coinciden con su nombre y primer apellido, Magdalena Martínez.

La primera, publicada el 11 de diciembre de 1938, fue realizada a Emilia Elías, secretaria general del Comité Nacional de Mujeres Antifascistas. La entrevistada recordó el primer congreso del comité, celebrado en 1934, en el que «las mujeres comunistas, socialistas, republicanas y sin partido realizaron entonces una labor admirable de defensa de la democracia», y explicó que el papel fundamental del Comité era «movilizar a todas las mujeres españolas a través de tareas prácticas»⁸¹ a fin de realizar un trabajo activo en la guerra. El contenido de la segunda entrevista, publicada el 18 de diciembre de 1938⁸², pudo ser utilizado en *Los diablos sueltos*. En esta ocasión, Mada Carreño formula una serie de preguntas a tres destacados ciudadanos

⁸⁰ Carnés, Luisa. «Mujeres en su puesto». *Frente Rojo* (18 de enero de 1939), p. 4.

⁸¹ Magdalena. «Manifestaciones de Emilia Elías, secretaria general del Comité Nacional de Mujeres Antifascistas». *Frente Rojo* (11 de diciembre de 1938), p. 7.

⁸² M.M. «Impresiones de extranjeros sobre la España que lucha contra la invasión». *Frente Rojo* (18 de diciembre de 1938), p. 1.

británicos. A un editor, Lord Antrim; a la mujer de Wilfred Roberts, laborista inglés, y a una persona influyente de aquel país, Michael Norton. Dada la «política de apaciguamiento» y el Pacto de No Intervención⁸³ secundado por las autoridades británicas y francesas —suscrito también por Italia, Alemania, Portugal y Unión Soviética (Moradiellos, 1996: 72)—, los entrevistados explicaron a la periodista las impresiones que tuvieron al ver la ciudad en guerra, compararon la política española con la inglesa y le contaron algunos de los proyectos que tenían en mente para una España mejor.

Ante la inminente llegada de las tropas de Franco a la ciudad se dio la orden de cierre de las revistas cinematográficas y de la mayor parte de las empresas. Para entonces todas las publicaciones en las que Silvia Mistral había colaborado ya habían sido clausuradas, por lo que solo le quedaba su trabajo de auxiliar de laboratorio en la fábrica. Tras decidir, mediante consenso familiar, que su vida corría peligro y que debía producirse su salida de Barcelona, la escritora puso rumbo a Francia junto con su compañero Ricardo Mestre (Tuñón Pablos, 2011: 152). Al llegar a la frontera francesa fueron separados: él ingresó en el campo de Argelès-sur-Mer y ella recorrió en un camión de evacuación distintos parajes hasta acabar en un albergue para mujeres en Francia (Tuñón Pablos, 2011: 154). En esos días convulsos, previos a la entrada de las tropas de Franco a Barcelona, la pareja formada por Mada Carreño y Eduardo de Ontañón también se separó: el periodista, que formaba parte del Comisariado del Ebro, se quedó en España —poco tiempo después sería un interno más en la playa de Saint Cyprien (Fernández de la Mata, 2003: 172)—, y Mada Carreño continuó su éxodo hasta llegar al refugio de Avignonnet (Carreño, 1998b: 24). Luisa Carnés también sufrió la separación de su pareja. Cruzó la frontera de la Junquera en enero de 1939, iniciando así un primer exilio en Francia. Tras llegar al país vivió como refugiada durante dos meses en un albergue localizado en La Boule, junto con un centenar de mujeres y de niños. Su

⁸³ Esta política era esencialmente «una estrategia diplomática de emergencia destinada a evitar una nueva guerra mediante la negociación explícita (o aceptación implícita) de cambios razonables en el *statu quo* territorial (sobre todo en Europa oriental) que satisficieran sustancialmente las demandas revisionistas germano-italianas sin poner en peligro los intereses vitales franco-británicos». (Moradiellos, 1996: 12).

compañero, Juan Rejano, fue recluido en el campo de Argelès-sur-Mer (Plaza, 2002: 37).

Cristina Martín, que apenas tenía 18 años, y su familia, que se habían trasladado a Barcelona al estallar la contienda —excepto su padre, que se quedó en Madrid—, también se vieron obligados a huir a Francia en 1939. Tras pasar la frontera, Cristina Martín, su madre, su hermano, su tía y sus primas fueron acogidos en un hotel de Wimereux, en la región de Boulogne-sur-Mer, al norte de Francia⁸⁴. Durante su tiempo de reclusión en Francia, la familia, como otros refugiados ahí, intentó contactar sin éxito con el Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (SERE) para poder viajar a México⁸⁵. En septiembre de 1939, al iniciarse la Segunda Guerra Mundial, Cristina Martín y los suyos tuvieron que ser evacuados. Todos los refugiados en Francia fueron alertados por las autoridades de los difíciles momentos que se avecinaban por lo que los sacaron del hotel asegurándoles que los protegerían en la zona del Midi, en el sur⁸⁶. Muchos de ellos fueron trasladados a campos de internamiento de esa región y más tarde los llevaron a campos de concentración alemanes, como Buchenwald, Bergen-Belsen, Dachau o Auschwitz (Dreyfus-Armand, 2000: 122). A otros refugiados, como fue el caso de Cristina Martín y de su familia, les fue impuesto el retorno forzoso a España, por lo que no llegaron a trasladarlos a la zona que las autoridades francesas les habían asegurado previamente.

En Madrid, tras su vuelta a finales de septiembre de 1939, encontraron una situación de desabastecimiento grave: colas en las calles para conseguir comida y millares de mendigos. Aquellas familias que se habían quedado sin dinero, como la de Cristina Martín, tuvieron que vivir del Auxilio Social o de las ayudas de los vecinos y conocidos⁸⁷. También padecieron las depuraciones impuestas por el régimen.

⁸⁴ Paz, Gabriel. «Mis recuerdos de Barcelona». *El Informador* (30 de octubre de 1977), p. 9.

⁸⁵ Según explica Gabriel Paz en su artículo «Recuerdos de México», publicado en *El Informador* (1 de junio de 1989), solo logró salir del hotel de Wimereux una familia.

⁸⁶ Paz, Gabriel. «No veo películas de guerra». *El Informador* (30 de enero de 1999), p. 5A.

⁸⁷ El trabajo de Pedro Montoliú Camps, en el que realiza un extenso estudio de la época de posguerra en Madrid, permite relacionar dicha realidad con la biografía de Cristina Martín (2005: 31).

Quienes se encontraban en prisión, como el padre de Cristina Martín, perdieron su puesto de trabajo. Para evitarlo, debían demostrar «mediante declaración jurada o avales que eran leales a la España de Franco» (Montoliú, 2005: 49).

Este retorno le supuso volver a empezar. A pesar de la represión ejercida en el país durante los primeros años de posguerra y de las necesidades económicas de la familia, Cristina Martín retomó sus estudios y su vocación como escritora comenzó a cobrar forma. En la década de los cuarenta continuó con su formación profesional en la Escuela Normal de Maestras de Madrid, donde consiguió graduarse (Paz, 1961: 3). También estudió inglés en el Instituto Británico de Madrid⁸⁸. A principios de los años cuarenta logró aprobar unas oposiciones para poder trabajar como funcionaria en la Compañía Telefónica (García Igual, 2012: 149).

La publicación de sus primeros cuentos fue también para Cristina Martín una manera de introducirse en el mundo literario. En 1945 presentó una de sus narraciones autobiográficas, «El deudor de minutos», al certamen de cuentos femeninos “Concha Espina”, convocado por *Domingo. Semanario Nacional*. Resultó finalista, pero quien lo ganó fue Dolores Medio con su cuento «Nina» (Kwon, 2002: 13; 76). A pesar de que no fue galardonado, se publicó en 1946 en una antología de relatos titulada *Cuentistas españolas contemporánea*, editada por el escritor Federico Carlos Sainz de Robles. En esta obra se recogieron cuentos premiados o seleccionados en concursos organizados por periódicos y revistas (Millán, 2002: 498). Los veintidós relatos incluidos en el volumen habían sido escritos por mujeres que colaboraban asiduamente en la prensa española, algunas de ellas incipientes escritoras que son hoy, en su mayoría, totalmente desconocidas, a excepción de la ya mencionada Dolores Medio⁸⁹.

En ese mismo año de 1946 Cristina Martín alternó su trabajo en la Compañía Telefónica con sus colaboraciones en la sección literaria de la publicación catalana

⁸⁸ Paz, Gabriel. «Año de recuerdos». *El Informador* (3 de junio de 1985), pp. 4A/5A.

⁸⁹ Algunas de las otras cuentistas que también aparecieron en el volumen fueron María Luisa «Luisina» Alberca, María Bollaín o María del Carmen Barberá.

Siluetas: Revista de Selección (1941-1975)⁹⁰. Esta publicación de periodicidad mensual, dirigida por Justino Ochoa, en la que también escribió la cuentista Concha Espina, estaba especializada en moda, literatura, cine y espectáculos. Entre 1946 y 1947, Cristina Martín escribió una novela rosa titulada *Yo no he sido un Don Juan* que vio la luz en 1948 en la editorial Betis, en cuya Serie Trébol aparecieron también obras de otras autoras. Entre ellas cabe destacar las novelas de Concha Espina *La niña de Luzmela* (1943) y *La rosa de los vientos* (1943), y las de Carlota O'Neill firmadas con el seudónimo de Laura de Noves, *No fue vencida* (s.f.), *Rascacielo* (1942) y *Patricia Packerson pierde el tren* (s.f.). Carlota O'Neill recordó que este tipo de literatura fue únicamente para ellas una forma de subsistencia «Las novelas eran malas. Tenían que ajustarse al patrón que entonces se estilaba. El mismo argumento con ligeras variantes, sacado de idénticos clichés» (en Arias, 2009: 603). La novela rosa de Cristina Martín se publicó en 1948, un año después de que la escritora abandonase España rumbo a México.

En uno de los artículos que publicó en el periódico mexicano *El Informador* Cristina Martín se refirió a las condiciones que debió cumplir para abandonar el país: «Yo recuerdo los años cuarenta en España. Estaba prohibido salir al extranjero con un solo céntimo. Antes de pasar la frontera el viajero y su equipaje eran revisados minuciosamente»⁹¹. A pesar de ello logró contactar con unos amigos de Lisboa que le proporcionaron la cantidad necesaria para poder marcharse⁹².

1.5. Tiempo de exilio

A finales de febrero de 1939, el Comité Británico de Ayuda a los refugiados españoles gestionó la salida de un grupo del campo de Saint-Cyprien en el que estaban Eduardo de Ontañón (Fernández de la Mata, 2003: 172) y Pedro Garfias (Moreno Gómez, 1996: 776). Ambos escritores fueron trasladados a Perpiñán. Este último, ya con su mujer,

⁹⁰ El periódico *Hoja oficial de la provincia de Barcelona* publicaba avances de la revista *Siluetas*. El 8 de abril de 1946 apareció el nombre de Cristina Martín Berlanga encabezado por el titular: «Un extraordinario de *Siluetas*».

⁹¹ Paz, Gabriel. «Pasaporte mexicano» *El Informador* (13 de mayo de 1976), pp. 4A/5A.

⁹² Paz, Gabriel. Art.cit.

permaneció una semana en la ciudad francesa (Moreno Gómez, 1996: 426). Eduardo de Ontañón logró ponerse en contacto vía telefónica con Mada Carreño para darle la noticia de su salida de Francia. El periodista, que en abril de 1939 ya se encontraba en Eaton Hastings (Inglaterra), en la residencia de Lord Faringdon⁹³, le comunicó a la escritora que fuese en autobús hacia Toulouse y que se desplazara después a París en tren (Fernández de la Mata, 2003: 173). Una vez allí se encontró con un miembro del Comité Británico que la acompañó hasta El Havre para subir a un barco que la llevó hasta Inglaterra (Fernández de la Mata, 2003: 173). De manera paralela, el 16 de marzo de 1939, Luisa Carnés fue reclamada desde París por su compañera Margarita Nelken (Plaza, 2002: 37)⁹⁴. Tras su liberación, la escritora pudo viajar hasta la capital francesa, donde residía desde 1937 su hijo, Ramón Puyol, con la familia del diplomático mexicano Gregorio Nivón (Plaza, 2016b: 74). Al tener los documentos requeridos por la Junta de Cultura Española para salir del país, ambos pudieron partir en el transatlántico holandés *Veendam*, que les llevaría a México (Plaza, 2002: 37). El 6 de mayo madre e hijo subieron a bordo del buque con destino a Nueva York. En él embarcaron también varios escritores, entre los que se encontraban José Bergamín —en aquel tiempo presidente de la Junta de Cultura Española (Pastor, 2006: 566)—, José Herrera Petere, Emilio Prados, Josep Carner y Paulino Masip. También formaban parte de la expedición de intelectuales los pintores Josep Renau y su mujer, Manuela Ballester, Miguel Prieto y el escenógrafo Eduardo Ugarte. La embarcación llegó a Nueva York el 17 de mayo. Los pasajeros continuaron su viaje en autobús (Cabañas, 2010: 32) hasta que finalmente llegaron a México, donde Luisa Carnés se nacionalizó en 1941 (Plaza, 2016b: 76) para poder trabajar como periodista.

El 25 de mayo, Mada Carreño y Eduardo de Ontañón volvieron a Francia para embarcar juntos en el *Sinaia* —la primera expedición colectiva de refugiados republicanos con

⁹³ En 1939, Lord Faringdon acogió en su mansión del siglo XVIII a varios intelectuales. En los primeros momentos de la guerra, la casa «fue colonia de niños refugiados vascos en la que trabajó como monitor Luis Cernuda» (Neira, 2010: 80). En esta residencia, Eduardo de Ontañón coincidió con los poetas Pedro Garfias —que escribió allí su poemario *Primavera en Eaton Hastings*— y Doménech Perramón (Moreno Gómez, 1996: 51).

⁹⁴ Margarita Nelken había conseguido, por mediación de Lázaro Cárdenas, asilo político en la Embajada de México de la capital francesa. Allí permaneció refugiada hasta finales de 1939, cuando logró embarcar en el buque *Normandie* para trasladarse a México con su familia (Barbero, 2014: 14).

destino a México— (Carreño, 1998b: 25). Según la escritora, tanto ella como Eduardo de Ontañón tuvieron que «atravesar la censura» de la gestión de Fernando Gamboa (Carreño, 1998b: 25), el comisario mexicano encargado de documentar a los refugiados. Aun así, lograron subirse a la embarcación, donde coincidieron con un grupo de intelectuales exiliados entre los que estaban Juan Rejano, el compañero de Luisa Carnés, y Pedro Garfias (Sánchez Vázquez, 1989: 7). Mada Carreño afirmó que tras llegar a México no disponían de dinero para quedarse en un hotel, además de necesitar cierta orientación en el nuevo país. La pareja exiliada recibió ayuda económica por parte del Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles y el Comité Técnico de Ayuda a los Refugiados Españoles (SERE-CTARE)⁹⁵, que se ocuparon de buscarles alojamiento (Carreño, 1998b: 27).

Tras pasar cinco meses —desde finales de enero hasta junio— en un refugio localizado en Les Magês y conseguir salir del pueblo, Silvia Mistral se presentó en las oficinas instaladas en Pauillac⁹⁶, cerca de Burdeos, que fueron destinadas a la organización del embarque del Ipanema (Tuñón Pablos, 1988: 273). Allí, la entrevistaron y le dieron las instrucciones necesarias para poder embarcar en el buque. La escritora, que esperaba la llegada de su marido, Ricardo Mestre, tuvo que dirigirse a Trompeloup, desde donde zarparía el barco, y esperarlo allí (Tuñón Pablos, 1988: 276). En junio de 1939, seis meses después de su separación, Silvia Mistral y Ricardo Mestre volvieron a verse en el puerto, adonde acudieron a revisar las listas de pasajeros para embarcar. La sorpresa de ambos fue que Fernando Gamboa los había excluido, pues, según Silvia Mistral, Gamboa rechazaba a algunos miembros de los sindicatos a cambio de otros exiliados mejor relacionados políticamente —como la secretaria de un diputado—. De este modo, iba eliminando a posibles candidatos hasta conseguir el número de plazas requerido (Tuñón Pablos, 1988: 277). Finalmente, Ricardo Mestre fue incluido en las listas del Ipanema y, con

⁹⁵ Eduardo de Ontañón Levantini aparece en las listas de auxiliados por los servicios de evacuación en México (Ordóñez Alonso, 1997: 335).

⁹⁶ La delegación mexicana instalada en este puerto francés estaba presidida por el ministro Narciso Bassols, y entre el personal que documentaba a los refugiados y completaba las listas de pasajeros se encontraban Fernando Gamboa y su mujer, Susana Gamboa (Romero Samper, 2005: 65).

él, Silvia Mistral como su esposa⁹⁷. La travesía no estuvo exenta de incidentes, pero finalmente llegaron a Veracruz a principios del mes de julio (Martínez, 2007: 183).

Las condiciones en las que se encontraba el barco no eran las esperadas. Si bien se había desinfectado previamente, al ser una embarcación de carga, aún quedaban ratas en las galeras inferiores del Ipanema. Sin embargo, Silvia Mistral recordó con su satisfacción la travesía, pues tanto para ella como para Ricardo Mestre salir fue prácticamente una cuestión de vida o muerte: «o se quedaba uno con la amenaza del nazismo, o del campo de concentración, o del regreso a España con la cárcel y el hambre o salía uno como podía» (Tuñón Pablos, 2011: 159).

Al pisar tierra mexicana confluyeron todo tipo de sentimientos. La hospitalidad y la solidaridad que ofrecía México no fue la vivida en Francia. Sin embargo, en algunos sectores más conservadores de la sociedad mexicana no resultó tan unánime esa buena acogida de los refugiados españoles. En algunas publicaciones podían leerse descalificaciones a los recién llegados a México, un rechazo en el que participaban los españoles que se encontraban en aquel país, los conocidos como guachupines o godos, compatriotas ideológicamente contrarios a la República, aunque, según afirmó Pilar Domínguez Prats, estas fueron pasajeras y no influyeron en la adaptación a la vida en México (2009: 103). Silvia Mistral, que apenas superaba la treintena de edad, se afanó en adaptarse a las nuevas circunstancias. Sin embargo, ella misma afirmó tiempo después, que el contacto con los gachupines no fue fácil, y la sociedad mexicana había estado mal informada al respecto de la Guerra Civil española. Según Silvia Mistral, «a lo que más llegaban era a leer prensa franquista y no tenían formación política alguna» (Tuñón Pablos, 2011: 163).

Por su parte, Mada Carreño sintió enseguida la necesidad de aprender y de descubrir el nuevo mundo. Según la escritora, «uno puede escoger, al ser arrancado de raíz, entre morirse o retoñar» (Carreño, 1998b: 25). Y es que, si bien algunos exiliados

⁹⁷ *Exilio/Barcos. Lista de pasajeros del Ipanema, Mexicque y Sinaia*. Archivo Histórico-Fundación Pablo Iglesias, p. 5.

llegaron a México a una edad avanzada y murieron a los pocos años de establecerse en el país —como Díez Canedo o Antonio Zozaya—, los jóvenes recién instalados como Mada Carreño, Luisa Carnés o Silvia Mistral tenían «capacidad de renuevo, aliento de aventura, curiosidad» (Carreño, 1998b: 25). Carreño recordó a este propósito sus «tendenciosas y unilaterales» clases de historia que había recibido en Madrid, y comprobó que, libre de toda visión manipulada, la literatura y el arte precolonial, lo autóctono, seguían existiendo: «Fuimos destacando textos, poemas, testimonios. Todo aquel trasmundo estaba vivo, no se había evaporado sin más» (Carreño, 1998b: 30). Por lo que se refiere al sentimiento habitual en quienes han sido expulsados de su patria, Mada Carreño se creía un «ser del mundo» que no debía dejarse «corroer por la nostalgia» (Carreño, 1998b: 25). Con una actitud similar a la adoptada por Silvia Mistral, creía que debían volverse más libres, que tenían que aprender que había otras culturas, «otros dioses, otra filosofía, otra estética» cuya existencia ignoraban (Carreño, 1998b: 25).

La búsqueda de un lugar en el que vivir y la consecución de un trabajo para poder subsistir y desarrollarse profesionalmente fueron dos de las actividades fundamentales que tuvieron que realizar nada más llegar. El hogar fue un espacio relevante para las exiliadas puesto que ahí fue donde se desarrollaba su vida profesional y también doméstica. Debían conseguir una habitación propia en la que desarrollar su labor como escritoras. El primer apartamento en el que vivieron Mada Carreño y Eduardo de Ontañón contaba con lo indispensable y estaba decorado con artesanía indígena, objetos que a Mada Carreño «le parecían obras del más refinado arte» (Sesín, 2001: 96). Según recordó la escritora, se hallaba en un barrio cercano al monumento a la Revolución, donde residían otros exiliados, como «Emilio Prados, Antonio Rodríguez Luna, Pedro Garfias y varios más» (Carreño, 1998b: 28). Probablemente, el barrio al que aludió Mada Carreño en sus memorias fue el Tacubaya, puesto que el domicilio que figuraba en la correspondencia de Pedro Garfias era, precisamente, «Calzada de Tacubaya, 172 D5» (Moreno Gómez, 1996: 566). Silvia Mistral y Ricardo Mestre también se instalaron en esa zona, concretamente en la avenida Tacubaya. Sin embargo, duraron poco en esa casa

entregada por el SERE. El matrimonio se trasladó pronto a Casa Arsenia, un espacio que compartieron con huéspedes exiliados (Tuñón Pablos, 2011: 162).

Concha Méndez aludió asimismo a ese barrio, mencionado así en sus memorias: «El edificio se encuentra en la avenida Revolución, en el barrio de Tacubaya, que en el siglo XIX fue lugar de descanso de las gentes adineradas» (Ulacia Altolaguirre y Méndez, 1990: 117). Esa zona fue el centro cultural e intelectual para los refugiados pues gran parte de ellos se reunían en el Hotel Imperial, en el Café de París, —como Silvia Mistral y Ricardo Mestre—, en El Betis⁹⁸ o en el Ateneo Español (Domínguez Prats, 2009: 135). Los cafés mexicanos, como recordó Cristina Martín en uno de sus artículos aparecidos en *El diario de Yucatán*, «se llenaban de clientes españoles que, en voz alta, aun vencidos, pretendían saber cómo arreglar, desde esta orilla, la patria desarraigada y el mundo entero entonces hecho trizas»⁹⁹. Lo mismo afirmó Mada Carreño en su obra *Memorias y Regodeos*. En la Alameda, lugar por donde Cristina Martín también paseaba, se reunía con su pequeño grupo en la tertulia del café de Bellas Artes (Carreño, 1998b: 43). Silvia Mistral, por su parte, acudió al Tupinamba y al Papagayo. Fue en este último donde la escritora conoció a Manuel González Calzada, que le llevó a ver a Regino Hernández Llergo, director de la revista *Hoy* (Tuñón Pablos, 2011: 162).

Tal y como afirmó Pilar Domínguez Prats, esta especie de asociación en determinadas áreas urbanas se debió a que, los refugiados al llegar «utilizaban sus contactos y relaciones personales con otros exiliados para conseguir una casa» (2009: 135). De esta manera, los recién llegados conseguían integrarse y tener un espacio en el que poder desarrollar actividades laborales y reuniones sociales de las

⁹⁸ Paz, Gabriel. «Recuerdos de México» *El Informador* (1 de junio de 1989), pp. 4A/5A.

⁹⁹ Paz, Gabriel. «Luis Buñuel. Español de México». *Diario de Yucatán* (25 de septiembre de 1983), p. 3. Esa misma realidad relata en clave irónica el relato «La verdadera muerte de Francisco Franco», de Max Aub. En él se narra la historia de Ignacio, el camarero de El Español, un café de México. Las tertulias que tenían lugar en él, bajo la atenta mirada del camarero —que despreciaba a los refugiados por «vocingleros»—, revolvían el pasado hasta llegar a trastornar al que los escuchaba. De ahí el final del relato: cansado de escuchar las voces del pasado y la repetitiva frase «cuando caiga Franco...», Ignacio decide viajar a España para acabar con él y resolver los problemas que le acarrearán los refugiados del café con sus tertulias. Sin embargo, al volver a México, comprueba que no ha servido para nada y que las discusiones continúan (Aub, 1994: 407-428).

que surgían proyectos afines a su profesión. Un ejemplo de ello fue recogido por Mada Carreño en *Memorias y regodeos*: «Recuerdo bien la estampa de León Felipe, con quien solía coincidir en el Ateneo de México. Una vez hablé con él y quedamos en que iría a su casa para mostrarle mis poemas» (Carreño, 1998b: 36).

Para las mujeres escritoras la inserción en el mundo laboral mexicano no fue fácil. La mayoría de ellas no pudieron desarrollar su actividad profesional con la misma intensidad con que lo habían hecho años atrás en España. Solo aquellas «que contaban ya con una dilatada experiencia profesional tenían por sí mismas contactos personales» (Domínguez Prats, 2009: 193) que les permitieron continuar con su labor.

A su llegada, en julio de 1939, Silvia Mistral tuvo la oportunidad de publicar en la revista mexicana *Hoy* su experiencia en la Guerra Civil española y en el refugio de Les Magêes. Regino Hernández Llergo, junto con José Pagés Llergo, ambos directores de la revista, quisieron dar a conocer estas seis entregas tituladas *Éxodo: Diario de una refugiada española* en sus páginas centrales. En ellas se divulgaban testimonios sobre la Guerra Civil española, y también se les dio un espacio a políticos e intelectuales exiliados, como al poeta José Moreno Villa (Pérez de Ayala, 2010: 415).

Luisa Carnés contó en alguna ocasión con la ayuda de Juan Rejano para poder publicar sus artículos o cuentos en diferentes cabeceras del país. La escritora colaboró en la mayoría en las que su compañero tenía ya alguna participación o incluso dirigía —como fue el caso de la *Revista Mexicana de Cultura*—. Sin embargo, al poco tiempo, Luisa Carnés se fue abriendo camino con su trabajo, y sus colaboraciones en México fueron abundantes. Este también fue el caso de Mada Carreño, que, respaldada por el recibimiento que tuvo Eduardo de Ontañón en México, pudo comenzar a trabajar en *El Nacional*, donde también lo hizo Luisa Carnés (Olmedo, 2010: 51). Además, durante sus primeras semanas, Mada Carreño mantuvo reuniones con distintos intelectuales mexicanos y españoles, como Alfonso

Reyes, Ernestina de Champourcín y Octavio Paz, que la introdujeron en el ambiente literario mexicano (Carreño, 1998b: 36). Por otra parte, continuó con su formación autodidacta, tomó cursos de filosofía e historia, y se interesó por obras de la literatura indígena que le ampliaron el conocimiento y las oportunidades de escribir y de publicar¹⁰⁰.

Tras ese breve periodo de adaptación, Mada Carreño consiguió la estabilidad que necesitaba. En México continuó con su actividad literaria y periodística adoptando el apellido de su marido y firmando sus artículos como Mada Ontañón. En junio de 1939, con «más suerte o mejor apoyo», como la misma autora mantenía (Carreño, 1998b: 29), empezó a colaborar en distintas publicaciones, como *Revista de Revistas*, donde pudo leerse un artículo suyo titulado «Trajes y posados en 1900» (Flores Villela, 1990: 454).

1.5.1. Primera etapa (1940-1965)

En sus primeros años de exilio, Luisa Carnés reinició la actividad periodística con algunas colaboraciones en las revistas *Romance* y *Ultramar*. En la primera, fundada en 1940 y dirigida por Juan Rejano, escribió una reseña de *El bloqueo del hombre*, novela de Clemente Cimorra, y un fragmento de una novela suya titulada *Gris y Rojo*. En su antetítulo, Luisa Carnés anotó que se trataba de una obra «inédita», aunque realmente no lo fuese, pues según Antonio Plaza, ese fragmento se relaciona con el cuento «Rojo y Gris», publicado en el periódico madrileño *Ahora* en 1932 (Plaza, 2018a: 119). En el caso de la segunda, *Ultramar*, cuyo director fue también Juan Rejano, en su único número apareció publicada una entrevista al doctor Manuel Márquez firmada con su seudónimo Natalia Valle¹⁰¹. Además, colaboró en la prensa vinculada al Partido Comunista Español —partido en el que seguía militando—,

¹⁰⁰ Carreño, Mada. «Lo que México nos dio», *Excélsior* (23 de julio de 1996), p. 6B.

¹⁰¹ Valle, N. «Una conversación con el doctor Márquez». *Ultramar* (junio de 1947), p. 19. El doctor, que también fue un refugiado español y pasó su primer exilio en Francia, fue para Luisa Carnés una de las «figuras científicas de mayor prestigio de la emigración republicana española». Esta no fue la última vez que Luisa Carnés escribió sobre el doctor Manuel Márquez, pues también lo hizo en la *Revista Mexicana de Cultura*, en 1952 (Olmedo, 2014: 210).

como *Reconquista de España, Nuestro Tiempo, Juventud de España* (Plaza, 2002: 40) o *Mujeres Españolas. Boletín de la Unión de Mujeres Antifascistas Españolas en México*.

Desde 1940 hasta prácticamente el final de su vida, ocurrido en 1964, Luisa Carnés alternó sus colaboraciones en las distintas revistas y periódicos mexicanos con la redacción de cuentos. Como ha sido mencionado anteriormente, Antonio Plaza, además de hallar más de una treintena de cuentos publicados en España entre 1924 y 1936, ha localizado otros tantos que vieron la luz en México. Estos se dividen en dos grandes grupos: «cuentos españoles» y «cuentos mexicanos». En el primer grupo se encuentran relatos ambientados en España, y situados durante la Guerra Civil, como «Donde brotó el laurel» (Carnés, 2018b: 15-25), «Sin brújula» (Carnés, 2018b: 100-116), o específicamente durante el camino de la frontera en 1939, como «La mujer de la maleta» (Carnés, 2018b: 26-31). Asimismo se encuentran cuentos cuya trama transcurre en la posguerra española, como «En casa» (Carnés, 2018b: 45-70) o «La partida de dominó» (Carnés, 2018b: 32-44). En cuanto al segundo grupo, aquellos cuentos ambientados en la realidad mexicana, Luisa Carnés se nutrió de la cultura del país de acogida para escribir textos como «La muralla» (Carnés, 2018b: 165-208), en el que plasmó los ritos indígenas y mexicanos celebrados el Día de Difuntos, y parte de las creencias religiosas mexicanas, como en el relato «El legado pontificio» (Carnés, 2018b: 209-223). En otros se encargó de mostrar la sociedad mexicana que ella había conocido, despojándose de cualquier concepción mítica de México que pudiese tener¹⁰². Un ejemplo de esto se observa en «La mulata» (Carnés, 2018b: 311-329). La autora escribió el relato utilizando voces mexicanas y latinoamericanas como «sarape», «guayabera» o «frijol» (Carnés, 2018b: 311). La geografía mexicana también quedó reflejada en el ya citado «La mulata» y en «El rescate del río» (Carnés, 2018b: 351-361).

Al nacionalizarse mexicana en 1941, Luisa Carnés pudo ejercer como periodista y trabajar en los periódicos más importantes del país, como *El Nacional, La Prensa* y

¹⁰² Ana María Serna Rodríguez afirma que a finales de los treinta «los conocimientos sobre México eran casi nulos» y que el país evocaba imágenes estereotípicas a los exiliados. Sin embargo, esta visión, lógicamente, fue cambiando al adaptarse al lugar de acogida (2011).

Novedades. Las colaboraciones que llevó a cabo en las redacciones de estos diarios le proporcionaron la oportunidad de publicar sus cuentos y algunos trabajos críticos en la *Revista Mexicana de Cultura* —suplemento literario de *El Nacional*— (Olmedo, 2014: 215), de la que su pareja, Juan Rejano, fue su director durante dos periodos —de 1947 a 1957 y de 1969 a 1975— (Aznar, 2000: 20). En dicha revista, tal y como ha afirmado Iliana Olmedo, Luisa Carnés fue «fiel a su proyecto narrativo casi testimonial de escritura», y los espacios que le sirvieron para sus artículos en la sección diaria «se convierten en espacio para los cuentos» (2014b: 215). En los años siguientes, como ya lo hizo en España, la escritora pudo compaginar su actividad periodística con la literaria. Sin embargo, esta última siempre quedaba relegada, por razones obvias, a un segundo plano. Aun así, finalizó cuatro novelas cortas —*La camisa y la virgen*, *La Aurelia*, *Ana y el gitano* y *Un día negro*— que había comenzado en 1930 (Plaza, 2002: 42 y Cabeza, 1930: 3). También escribió sobre la realidad de México. Su novela *La puerta cerrada* —inconclusa e inédita— es un ejemplo de ello ya que trata sobre la revolución mexicana (Plaza, 2002: 47). A su vez trabajó en la elaboración de unos guiones para unos *sketches* radiofónicos, en los que probablemente intervino alguna vez (Plaza, 2010: 102). Recibió también un encargo de la editorial mexicana Rex para escribir la biografía de Rosalía de Castro, libro que publicó con el subtítulo «Raíz apasionada de Galicia». Con esta obra, aparecida en 1945 y reeditada recientemente por la editorial Hoja de Lata (2018), Luisa Carnés pretende hacer un retrato de la escritora gallega en cuya poesía, impregnada de melancolía y de *saudade*, encuentra un paralelismo con ella misma que identifica en una nota manuscrita¹⁰³ como «el dolor de los desterrados».

La década de los cincuenta fue trascendental para Luisa Carnés, no solo para su producción periodística y literaria. En 1951 se despidió del *alter ego* que la había acompañado durante toda su trayectoria profesional tanto en España como en México, Natalia Valle. En un artículo de *El Nacional*, la periodista escribió:

¹⁰³ Nota manuscrita de Luisa Carnés que figura en un ejemplar de la 1ª edición de la obra (2002: 43).

Creo que al asentar los pies en la nueva tierra de México, y al incorporarme a su vida y a su desarrollo [...], por un impulso del subconsciente adopté ese nombre, para establecer de manera formal esa ligazón con el pasado, que venimos manteniendo la mayoría de los republicanos en la emigración (Plaza, 2002: 46).

Abandonar el seudónimo supuso para Luisa Carnés la integración completa en México y también significó la aceptación de la realidad en la que vivía, puesto que se enfrentaba a un exilio largo con pocas posibilidades de retorno a España.

En ese mismo año de 1951, Luisa Carnés afianzó su compromiso femenino y político al dirigir la revista *Mujeres españolas. Boletín de la Unión de Mujeres Antifascistas Españolas en México*. El objetivo principal de esta revista fue el de continuar con la lucha antifascista, promover las críticas a los Estados Unidos —la «invasión yanqui»¹⁰⁴— y hacer visibles las campañas por la paz, una apuesta estratégica del Partido Comunista Español basada en la equiparación del antiamericanismo con el antifranquismo iniciada tras el acuerdo político entre Estados Unidos y Franco con la firma del Pacto de Madrid en 1953 (Payne, 1995: 163), alianza que permitió el establecimiento de bases norteamericanas en España a cambio de una ayuda económica.

La novela *Juan Caballero* es una prueba más del compromiso político que mantuvo durante su exilio. En la obra, la autora mostró la represión del régimen contra los guerrilleros republicanos que aún combatían. El objetivo principal de esta novela de tesis fue defender la lucha de las guerrillas españolas contra el régimen de Franco (Montiel Rayo, 2017: 259). Luisa Carnés comenzó a escribirla en 1947 siguiendo las directrices políticas defendidas por el PCE, pero no se publicó hasta 1956. El retraso de su aparición cambió el sentido inicial que Luisa Carnés le dio a la obra, puesto que la lucha guerrillera en España tuvo su fin por orden del PCE en 1951 (Pagès, 2004: 45). Por ello, *Juan Caballero* se acabó convirtiendo en una estampa histórica en la que se exaltaba la valentía y el sacrificio de las partidas de los compatriotas

¹⁰⁴ Carnés, Luisa. «7 de noviembre en Madrid». *Mujeres españolas. Boletín de la Unión de Mujeres Antifascistas Españolas en México* (1 de noviembre de 1951), p. 16.

españoles veinte años después de iniciarse la Guerra Civil. En 1948, Luisa Carnés obtuvo el primer premio de narrativa convocado por los Talleres Gráficos *La Nación*, cuyo galardón consistía en la publicación de la obra.

Tras la publicación de esta obra, alternó su trabajo como periodista con la redacción de su última novela, *El eslabón perdido*, concluida en 1959 (Plaza, 2002: 65). La autora reunió en ella su propio pasado, la España anterior a 1939, y su presente en México (Carnés, 2002: 69). Su trama principal desarrolla el conflicto generacional que afectaba a los exiliados en México y a sus descendientes, el contraste entre los que llegaron en 1939 y tuvieron que adaptarse a una nueva vida y sus hijos, que se integraron sin problema en el país de acogida. La novela permaneció inédita hasta su edición en 2002.

Luisa Carnés continuó conformando su producción literaria con algunas piezas teatrales: *Cumpleaños* (1951), *Los bancos del Prado* (1953-1954) y *Los vendedores del miedo* (1966). La primera de estas piezas, escrita en forma de monólogo, cuenta la historia de una madre de familia que, al hacer balance de su vida, decide ingerir unas pastillas y suicidarse. Sin embargo, al oír la noticia de que sus hijos han sobrevivido a un accidente de avión, cambia de idea. En la segunda, *Los bancos del Prado*, vuelve a observarse el compromiso político que caracteriza la narrativa de Luisa Carnés, en este caso, a través de su antiamericanismo. La escritora relata con un lenguaje coloquial la reacción del pueblo de Madrid ante la firma del Tratado Hispano-Estadounidense de 1953. Y finalmente, en *Los vendedores de miedo*, presenta un drama de concienciación a través del diálogo de sus personajes, Ana, Peter y Paul. Estos reflejan la preocupación de Luisa Carnés por el uso de armas bioquímicas y también exponen un dilema ético: aceptar la creación y evolución del armamento o descartar el uso de cualquier arma mortal¹⁰⁵.

La década de los cuarenta fue una etapa muy productiva para Mada Carreño en cuanto a la publicación en revistas literarias, entre las que se halla *Rueca* (1941-1952), en la que tuvo una participación muy importante Ernestina de Champourcín,

¹⁰⁵ Puede consultarse el artículo de Francisca Vilches de Frutos en el que se analizan los personajes femeninos de estas obras dramáticas (2010: 145).

que fue una de sus fundadoras y formó parte de su equipo editorial (Solórzano, 2018: 150). El objetivo de la revista fue dar voz a los intelectuales exiliados —como Benjamín Jarnés¹⁰⁶—, y, sobre todo, a las mujeres exiliadas, como Concha Méndez¹⁰⁷ e Isabel de Oyarzábal¹⁰⁸. También quiso dar a conocer a nuevas escritoras pertenecientes a diferentes generaciones y países. Un ejemplo de ello son las mexicanas María del Carmen Millán y Carmen Toscano, que, además, fueron fundadoras de la publicación, o la poeta Laura Elena Alemán¹⁰⁹. Tanto Ernestina de Champourcín como las demás impulsoras habían obtenido un doctorado en letras y habían publicado por lo menos un libro (Romero Samper, 2005: 107), por lo que la profesionalidad literaria fue la base de la revista. En *Rueca*, Mada Carreño —que firmó como Mada Ontañón— publicó al menos cinco poemas¹¹⁰. Durante su época en esa cabecera, realizó, además, dos traducciones para la editorial Costa-Amic, empresa que comenzó dedicándose a las ediciones bilingües español-francés (Férriz, 1998: 42), entre las que se encontraban las de Mada Ontañón: *Aurelia* (Sesín, 2001: 94), aparecida en 1943, y *Silvia* (1945), del escritor francés Gérard de Nerval (Férriz, 1998: 44).

Carreño escribió artículos de índole muy diversa, como fue el caso de su colaboración en *Mapa: revista de automovilismo y turismo*, publicación en la que solo apareció un texto en 1940. Se trata de una colaboración en un tono «un tanto ligero, un tanto humorístico»¹¹¹. Respecto a su trabajo en esta revista, Mada Carreño fue calificada por el director como «aguda observadora y de espíritu humorista» (Carreño, 1998b: 82). Sin embargo, la periodista, al recibir el sobre con su

¹⁰⁶ Jarnés, Benjamín. «Clavileño (fragmento)». *Rueca* (edición facsímil), Vol. I (1942), p. 108.

¹⁰⁷ Méndez, Concha. «Poemas». *Rueca* (edición facsímil), Vol. I (1943), p. 453.

¹⁰⁸ Palencia, Isabel. «Diálogos con el dolor. La ceguera». *Rueca* (edición facsímil), Vol. I (1942), p. 76.

¹⁰⁹ Lilia Solórzano recordó en su artículo «Las poetas en la revista literaria mexicana *Rueca* (1941-1952)» cómo surgió la idea de crear esta revista literaria (2018: 147), y realizó un breve análisis de las autoras que escribieron en esta publicación.

¹¹⁰ Los poemas son: Ontañón, Mada. «Canción al mar en tres tiempos». *Rueca* (edición facsímil), Vol. I (1942), p. 152; «A Rabindranath Tagore, desde América». *Rueca* (edición facsímil), Vol. II (1943), p. 54; «Poema a un muchacho muerto». *Rueca* (edición facsímil), Vol. II (1944), p. 191; «Sobre *El Silencio del mar*, de Victoria Ocampo». *Rueca* (edición facsímil), Vol. II (1944), p. 292; «Juana Inés de la Cruz». *Rueca* (edición facsímil), Vol. III (1946), p. 117.

¹¹¹ Ontañón, Mada. «Risco de San Ángel». *Mapa: revista de automovilismo y turismo* (1940), pp. 238-239.

remuneración, echó cuentas, y, al ver que las ganancias eran prácticamente nulas, no volvió a publicar en *Mapa*. En *Jueves de Excelsior* escribió artículos de todo tipo — hasta sobre una óptica—, pero hubo uno en particular que Mada Carreño recordó con especial cariño años después en su obra *Memorias y regodeos*: «Una vez hice una reseña sobre la Escuela de Danza de Bellas Artes, y de ahí pasé a ser alumna, tomando durante tres años clases de danza clásica y moderna» (Carreño, 1998b: 38). En la cafetería de ese mismo lugar, Mada Carreño se reunía con un pequeño grupo de exiliados, entre los que se encontraba una buena amiga suya, Magda Donato (Azar, 2003: 358).

En la revista mexicana *Hoy* colaboró durante varios años con sus reseñas¹¹². Su interés por el arte y su amplio círculo de amistades le abrió las puertas para conocer a artistas famosos, como Diego Rivera (Carreño, 1998b: 101) o el pintor Juan Soriano, al que le dedicó un artículo en la revista mexicana *Todo*¹¹³. También le sirvió para colaborar en otras revistas, como *Arte*, en la que publicó algunos artículos, al menos entre 1942 y 1943. Ha sido localizado uno, escrito en 1943, en el que destaca la feminidad en las pinturas de Dorothy Hood¹¹⁴. En él, Mada Carreño describió los sentimientos que le sugería el personaje central del cuadro: «Dorothy Hood can be moved to the core with feminine soul and draw children in their purest expressions of joy and hope —and also of suffering—». La pintora muestra en su lienzo una de las características de su pintura, el retrato de los niños pobres. Mada Carreño escribió al respecto: «Who has not encountered the tragedy of the person who lives at the bottom, in the lowest place of society or of himself?» (en Kalil, 2016: 37). Al formular tal pregunta, Mada Carreño parece manifestar un pensamiento propio acerca de la experiencia física y psíquica de una persona.

¹¹² Han sido localizadas dos de ellas: Ontañón, Mada. «Arte. Una nueva galería: GAMA». *Hoy* (5 de abril de 1941), pp. 54-55, referencia citada en *Retrato de una década: David Alfaro Siqueiros, 1930-1940*, publicado por el Museo Nacional de Arte en México (1996: 227), y Ontañón, Mada. «La pintura abstracta de Carlos Mérida». *Hoy* (1941), pp. 60-63, referencia de Flores Villela (1990: 381).

¹¹³ Ontañón, Mada. «Juan Soriano entre ángeles». *Todo* (5 de agosto de 1943). (en Soriano, 2000: 206).

¹¹⁴ Ontañón, Mada. «Búsqueda y hallazgo de Dorothy Hood», *Arte*, 54 (1943). En *The Color of Being: Dorothy Hood, 1918-2000*, Susie Kalil utilizó el artículo de Mada Carreño para reseñar una de las pinturas de Hood. Las citas utilizadas pertenecen a esta obra (Kalil, 2006: 37).

La difícil alternancia de la vida doméstica con la vida literaria fue un problema al que se refirió Mada Carreño años después. Algunas de las exiliadas casadas se dedicaron completamente a sus hijos y colaboraban con la economía familiar con algún trabajo remunerado y esporádico, es decir, volvieron al modelo doméstico que aún prevalecía en México (Domínguez Prats, 2009: 164). Por eso la escritora afirmó que había pasado su vida «perdiendo el tiempo, dedicada a otros» (Martínez, 2007: 36), aunque no dejó nunca de escribir ni despreció ningún proyecto literario. En 1948, se separó de Eduardo de Ontañón. El periodista burgalés, que padecía cáncer de pulmón, decidió volver a España, donde falleció un año después¹¹⁵. Fue entonces cuando la escritora empezó a utilizar la firma por la cual fue conocida tanto en México como España, Mada Carreño.

Poco tiempo después, la escritora se incorporó en la redacción del periódico *Excélsior*, en el que se ocupó de la actualidad económica americana. Mada Carreño, que no se veía cómoda en esa tarea e incluso en alguna ocasión tuvo que recurrir a la ayuda de sus compañeros de redacción, prefería dedicarse a escribir crítica literaria, por lo que tomó la decisión de no continuar en el periódico (Carreño, 1998b: 86). Tal y como ella manifestó, ese tipo de periodismo «exige una atención de las veinticuatro horas del día; es un oficio, en una palabra, que no le deja a uno tiempo para sentarse tranquilamente a escribir» (Carreño, 1998b: 38).

Tras pasar ocho años en la España franquista, Cristina Martín llegó a México en 1947. Al adquirir la nacionalidad mexicana en ese mismo año (Paz, 1961: 3), comenzó su carrera profesional como periodista firmando como «Gabriel Paz». Este sobrenombre lo utilizó como homenaje a la memoria de Gabrielle Hielle¹¹⁶, una maestra francesa que prestó su ayuda a los refugiados del hotel de Wimereux en el

¹¹⁵ Ignacio Fernández de Mata publicó en 2003 una completa biografía del periodista en la que también incluyó parte de la vida de Mada Carreño. En algunos casos, Fernández utilizó para ello referencias que aparecen en la novela autobiográfica de la autora, *Los diablos sueltos*.

¹¹⁶ Gabrielle Hielle, militante de la Sección Francesa de la Internacional Obrera —SFIO—, nació en 1890 en París. En 1909 se trasladó a Bolougne-sur-Mer (en Pas-de-Calais). Fue miembro del consejo sindical, trabajó como secretaria de la sección departamental de Pas-de-Calais y luego pasó a formar parte del Sindicato Nacional de Maestros desde 1932 hasta la Segunda Guerra Mundial (Girault, 2009).

que se encontraba precisamente Cristina Martín con su familia¹¹⁷. Poco a poco, pudo introducirse en los periódicos más importantes de México, como *El Nacional* —Juan Rejano, como director de la sección cultural, le facilitó su incorporación¹¹⁸—, y dirigió la revista *Amenidades* (Paz, 1961: 3). Esta publicación mensual¹¹⁹ fue escrita generalmente por mujeres y para mujeres. Entre sus redactoras destacó la poeta mexicana Rosario Sansores, que publicó algunos de sus poemas en la sección «Páginas poéticas». Además, se publicaban cuentos para niños y para adultos, también se divulgaban artículos sobre cocina, sobre amor —contaba con un «consultorio sentimental»— y sobre mujeres destacadas de la historia universal, como la revolucionaria y autodidacta Madame Roland. En 1956 su cuento «El Perdón» fue premiado por unanimidad en el concurso de relatos del periódico *El Nacional* (Paz, 1961: 3). El texto fue publicado junto a otros doce cuentos más, entre los que se encuentran «Polen», «El aguinaldo» y «El hombre del banquillo», en un compendio titulado *El aguinaldo y otros cuentos* (1961). En estos relatos Gabriel Paz trató temas como la maternidad y la familia, o la pobreza, e hizo gala de su lado ingenioso y de su ironía en sus cuentos titulados «Luces de neón» y «Aprendiz de pillo». En todos ellos incluyó parte de su propia sentimentalidad, fruto de las experiencias vividas y de sus reflexiones, ofreciendo así una característica propia del estilo narrativo de Gabriel Paz que comenzó a manifestarse en su primer cuento, el ya citado «El deudor de minutos».

El caso de Silvia Mistral fue algo distinto al de Mada Carreño, Luisa Carnés y Gabriel Paz. Tras la publicación de *Éxodo*, en 1939, intentó darse a conocer como escritora en el país. Gracias a José Horna, ilustrador de la colección de novelas rosa de la editorial Delly, Silvia Mistral pudo publicar varias narraciones y solventar así sus necesidades económicas. La escritora coincidió en la editorial con otras exiliadas, como Cecilia G. de Guilarte, Anna Murià y María Luisa Algarra (Tuñón Pablos, 1988: 397), que enviaron también sus originales con el mismo objetivo,

¹¹⁷ Paz, Gabriel. «Recuerdos de México». *El Informador* (1 de junio de 1989), pp. 4A/5A.

¹¹⁸ Paz, Gabriel. «1939-89 Recuerdo de la Alameda» *El Informador* (3 de septiembre de 1989), p. 4A.

¹¹⁹ Solo han sido localizadas dos imágenes de dos ejemplares de la revista, uno de 1935 y otro de 1942.

pues, según Cecilia G. de Guilarte, se trataba de «una manera de ganar dinero» (Domínguez Prats, 2009: 197). Mistral consiguió que *Rosas Imperiales* (1941) alcanzase una tirada de cinco mil ejemplares, todo un récord en aquella época (Tuñón Pablos, 1988: 398). De esa novela se hizo publicidad con carteles que fueron distribuidos en las principales avenidas de la ciudad de México. La obra fue firmada con el seudónimo de Silvia Mistral, pero cabe mencionar que tanto la autora como sus compañeras publicaron distintas novelas rosa con otros seudónimos —incluso masculinos—, por orden expresa del editor (Tuñón Pablos, 1988: 398).

Otra de sus novelas publicadas por la editorial Delly fue *La dicha está aquí* (1944). Para componer esta obra, Silvia Mistral se sirvió de su propia experiencia a fin de narrar el romance de un marino con una nativa de La Martinica. A pesar de que se trata de una obra ficcional, se muestra en ella esa tendencia autobiográfica que es sumamente útil para conocer la vida de Silvia Mistral. Es evidente que la autora continuó escribiendo acerca de sus vivencias y a partir de sus recuerdos, un procedimiento que le resultaba fácil. Por esta razón, la autora aprovechó el atraque del Ipanema en la isla del Mar Caribe —debido a una avería— para observar el paisaje que la rodeaba. Esto le sirvió, como ha sido dicho, como fuente de inspiración, pues, tal como ella afirmó, «aprovechaba siempre pequeñas cosas que yo había conocido, o ambientes exóticos como era La Martinica, que no lo hubiera podido describir si no lo veo» (Tuñón Pablos, 1988: 398). En ese mismo año, la editorial Minerva publicó *Madréporas*. Esta obra, de alto contenido autobiográfico, fue escrita durante el embarazo de su primera hija, Silvia, en 1942 (Domínguez Prats, 2009: 199).

Silvia Mistral compaginó la redacción de sus novelitas rosa y de sus obras literarias con sus colaboraciones en revistas mexicanas. Ricardo Mestre entró en una gran depresión por el hecho de que Silvia Mistral ganase más dinero que él. Con el tiempo, la redacción de sus artículos y reseñas se ralentizó por las labores domésticas y la maternidad:

Éramos jóvenes, vinieron los hijos, la formación de la familia... yo primero tuve a la niña, a los cuatro años el niño y, claro, estaba el mantenimiento de la casa, el trabajo... Yo vivía una vida más retraída, siempre escribiendo algo,

pero nunca figurando mucho, ni cosas muy importantes (Domínguez Prats, 2009: 149).

Aun así, Silvia Mistral colaboró como crítica literaria en *Solidaridad Obrera*, continuando de este modo su vinculación con el movimiento anarquista —la CNT contaba con una delegación en México—, aunque de manera sosegada. En el periódico divulgó al menos dos artículos cuyos títulos son «La primera víctima» y «Una razón de ser», publicados el 19 de julio de 1942 y el 6 de mayo de 1944, respectivamente (Ocampo y Prado, 1967: 330 y Tuñón Pablos, 1988: 401). En *Estudios Sociales*, revista mexicana dirigida por el anarquista Josep Viadiu, coincidió con otros escritores libertarios que vivían exiliados en el país, entre los que se hallaban Andrés Villar y Ángel Samblancat, el argentino Alejandro Sux y el alemán Bruno Traven. En dicha publicación, de periodicidad quincenal, publicó reseñas¹²⁰ y escribió acerca del cine internacional¹²¹. También colaboró en la revista cinematográfica *Exhibidor*, donde ella misma —según afirmó en su entrevista con Enriqueta Tuñón Pablos— inauguró una sección llamada «Cinemanías» (1988: 401). Estas colaboraciones le permitieron solucionar sus necesidades económicas, e incluso enviar algunas pequeñas cantidades de dinero a España. Su familia, como otras tantas, pasaba penalidades en plena dictadura franquista (Tuñón Pablos, 1988: 402). También escribió críticas y reseñas literarias para *El Regional de Hermosillo*, donde volvió a coincidir con Cecilia G. de Guilarte. En esta cabecera publicó varios artículos, entre los que cabe destacar su reseña de *El Diario de Ana Frank* (1958) (Ocampo y Prado, 1967: 331). En 1960, Silvia Mistral recordó, hasta convertirla en una heroína, a su compañera Esperanza, una mujer aragonesa con la que coincidió en el refugio de Francia al que llegó tras huir de España en 1939. En su crónica «Esperanza, la miliciana»¹²², Silvia Mistral rindió homenaje a una mujer con la que compartió momentos y confidencias en su primer exilio, y fue vista por la autora como un símbolo de la mujer luchadora.

¹²⁰ Mistral, Silvia. «Algodón de a dólar, de John Faulkner». *Estudios Sociales* (15 de febrero de 1945), pp. 87-89.

¹²¹ Mistral, Silvia. «Temas sociales en el cinema yanqui». *Estudios Sociales* (15 de abril de 1945), pp. 77-82.

¹²² Mistral, Silvia. «La mujer en la guerra. Esperanza, la miliciana». *El Noi*, 4 (1996), pp. 17-18. Extraído de *El Libertario*, La Habana (1960).

A pesar de contar con más posibilidades que otras profesionales exiliadas en México, como fue el caso de la periodista Margarita Andiano, que fue corresponsal en la Primera Guerra Mundial y en México trabajó como telefonista, una categoría inferior a la suya (Domínguez Prats, 2009: 193), Silvia Mistral tuvo que compaginar su trabajo como colaboradora en medios mexicanos con la venta de ropa en su casa. Este hecho, unido a otras circunstancias personales —enfermedades, necesidades económicas y problemas con sus hijos—, provocó que Silvia Mistral se viese anulada como escritora durante muchos años de su vida y que se sintiese, como le confesó a Cecilia G. de Guilarte en una de sus cartas, frustrada e insegura a la hora de escribir.

No sé, algo falla en mí. No logro acoplarme a ningún grupo. Ignoro si lo logran los demás. Por lo que dicen algunas veces, se quejan de lo mismo. Quizá el secreto está en producir sea como sea y olvidar el resto. No sé, siempre dudo de algo, quizá para encubrir mi propia incapacidad. Yo siempre necesito algo que me empuje, alguien que me apoye y crea en mí para poder escribir y sobre todo continuar. Pero qué mundo más terrible el de México para el escritor y sobre todo para el triunfador (Mistral, 2015: 161).

1.5.1.1. Cuestiones editoriales

Los escritores, artistas e intelectuales exiliados, además de colaborar en la prensa diaria y en las revistas propias del país, crearon publicaciones en las que dieron a conocer trabajos referidos tanto a la tradición cultural española como a la mexicana. Algunas de estas revistas literarias y culturales fueron *España Peregrina*, dirigida por José Bergamín; la ya citada *Romance*, dirigida por Juan Rejano, junto con otros colaboradores republicanos exiliados como Benjamín Jarnés, Paulino Masip o José Herrera Petere (Peralta, 2006: 1026). También vieron la luz otras publicaciones, como *Nuestro Tiempo* o *Comunidad Ibérica*, ambas vinculadas al Partido Comunista Español y a la CNT, respectivamente (Alted, 2005: 251).

Tal y como mencionó Mada Carreño, los exiliados habían llegado «repletos de proyectos» (Carreño, 1998b: 67). Ricardo Mestre, compañero de Silvia Mistral, mantuvo contacto con los libros desde su llegada a México, ya que el anarquista trabajó a comisión en la venta de libros para la Editorial América (Salaberria, 1999: 8). Mestre planeó un proyecto mucho más amplio que fue el de la fundación de Minerva, la primera editorial creada por exiliados en México (Larraz, 2018: 307). En 1940, Ricardo Mestre abandonó temporalmente la venta de libros para dedicarse completamente a su proyecto editorial. El equipo estaba constituido, además de por su impulsor, por Miguel Ángel Marín, profesor ayudante de Derecho Internacional en la Universidad de Barcelona (Llorens, 2006: 336), y por el médico Ramón Pla Armengol. Fue en el mismo año de su fundación cuando la editorial lanzó *Éxodo: Diario de una refugiada española*, de Silvia Mistral, con ilustraciones de Francisco Carmona. Tras la salida del libro, la editorial publicó *Viaje y aventura de los escritores de España*, de Eduardo de Ontañón, en 1940, y *El refugiado Centauro Flores*, de Antoniorrobles, en 1944. En ese mismo año también vio la luz *Madréporas*, de Silvia Mistral. Durante los seis años que Minerva estuvo en activo (Larraz, 2018: 307), la editorial sobrevivió financieramente gracias en parte a los encargos del Comité de Propaganda Interaliado, por lo que no era de extrañar que en su catálogo predominasen traducciones y libros de actualidad política: sobre la Alemania nazi, biografías de Churchill y de Hitler, y crónicas de la Segunda Guerra mundial (Larraz, 2018: 308).

En 1941, siguiendo los pasos de Ricardo Mestre con Minerva, Eduardo de Ontañón realizó las operaciones pertinentes para fundar la Editorial Xochitl. En esta figuraron también como impulsores el historiador Joaquín Rodríguez Cabañas y Mada Carreño (Carreño, 1998b: 68). El trabajo de esta última para la editorial consistió en conseguir escritores y patrocinadores. También acudía a las librerías para ofrecer el catálogo de dicha empresa (Sesín, 2001: 96). Se trataba de una editorial ambiciosa que comenzó a publicar una colección de vidas mexicanas escritas por autores prestigiosos (Carreño, 1998b: 68). Las primeras obras editadas fueron *Gastón de Raousset: Conquistador de Sonora*, escrita por Joaquín Ramírez Cabañas, que vio la

luz en 1941; los *Desasosiegos de Fray Servando*, de Eduardo de Ontañón, aparecida también en 1941, y, por último, en ese mismo año, por mediación de Mada Carreño, José Vasconcelos publicó la obra *Hernán Cortés, creador de la nacionalidad* (Carreño, 1998b: 67).

Al producirse la separación de la pareja formada por Eduardo de Ontañón y Mada Carreño, la escritora vendió la editorial, dándole el importe íntegro conseguido a la familia del periodista, que residía en España (Fernández de la Mata, 2003: 178). Las biografías —llamadas *Vidas*— pasaron a ser propiedad de la Librería Patria, y las Historias Apasionadas —otra de las colecciones de la editorial— acabaron en manos del distribuidor catalán Sayrols (Carreño, 1998b: 72).

1.5.2. Segunda etapa (1966-1980)

Desde 1966 Gabriel Paz fue colaboradora en *El Informador*, un periódico de Guadalajara dedicado a la actualidad internacional y de México. En este diario escribía relatos y artículos sobre arte y sobre su vida personal, y difundía su opinión sobre temas políticos actuales de México, de España y de otras partes del mundo. Durante algunos años alternó su trabajo en *El Informador* con colaboraciones puntuales en otros periódicos, como el diario *ABC*, de Madrid. En esta cabecera, la autora publicó una decena de artículos desde 1969 hasta 1975 que acercaban al lector español a la cultura mexicana a través de los ojos de Gabriel Paz. En el primero¹²³, se presentó asegurando que vivía en Yucatán, pero no manifestó su condición de exiliada en ningún momento. Cabe recordar que la escritora huyó de España en 1947 y que, por intereses personales —su familia pretendía trasladarse a México en los años setenta—, no le convenía aludir a su condición.

También publicó en la revista mensual *Opiniones latinoamericanas*, editada en Florida (Estados Unidos), al menos en cinco ocasiones entre 1979 y 1980. Lo hizo con su nombre de pila, Cristina Martín. Allí aparecieron dos artículos sobre

¹²³ Paz, Gabriel. «Cuando los muertos vuelven». *ABC* (30 de octubre de 1969), p. 19.

América¹²⁴ y tres sobre literatura¹²⁵. En este último ámbito cabe destacar el titulado «La mente y las manos». A petición del director de la revista, Arturo Villar, los colaboradores debían teorizar acerca del género de sus propios escritos. Concretamente se les preguntaba para quién escribían, por qué escribían y cómo escribían (Roy, 2000: 38). Gabriel Paz desveló así el método que seguía para escribir, comparándolo con el de la escritora Agatha Christie:

—¡Vaya, vaya! La señora Christie tiene el mismo método que yo. Desde temprano me voy a la cocina y, en seguida, siento que en torno mío revolotea un conjunto de alegres mariposas blancas que me susurran: —Escribe sobre Sanchica Panza. O mariposas amarillas que me dicen: —No te olvides del Conde Lucanor. [...] Y, mientras hago una sopa o una ensalada, ahí están Sanchica, el conde Lucanor, el petróleo y los de la ETA abriéndose paso en mi mente deseando conquistarla. Se ponen en orden, y poco a poco, van formándose el artículo, la historia, la evocación¹²⁶.

Para Mada Carreño esta fue también una etapa muy productiva. La afinidad y el aprecio que tuvo hacia Azorín la llevaron a dictar una conferencia en el Ateneo Español de México titulada «Charla sobre Azorín»¹²⁷ que fue publicada en la revista *El Rehilete* en octubre de 1967. Según confesó, era una lectora incondicional del autor de *La Voluntad*, «guiada por el impulso del desprestigiado amor» y «conquistada desde el principio por su inconfundible individualidad. Dispuesta a perdonar sus posibles faltas y desfallecimientos, como los hijos perdonan a sus padres» (Carreño, 1967: 3). En ese mismo año, ingresó en la Asociación de Escritores de México¹²⁸ como organizadora del premio «Magda Donato», creado en recuerdo de la actriz española y también su amiga. Como parte de su junta directiva,

¹²⁴ Martín, Cristina. «Tesoros expatriados». *Opiniones latinoamericanas* (febrero de 1979), p. 56; «Mesas redondas panamericanas». *Opiniones latinoamericanas* (octubre de 1979), p. 66.

¹²⁵ Martín, Cristina. «La mente y las manos». *Opiniones latinoamericanas* (febrero de 1980), p. 40; «Uso y abuso de las palabras». *Opiniones latinoamericanas* (abril/mayo de 1980), p. 44 y «El mago Carpentier». *Opiniones latinoamericanas* (junio de 1980), p. 49.

¹²⁶ Martín, Cristina. «La mente y las manos». Art. cit.

¹²⁷ Carreño, Mada. «Charla con Azorín». *El Rehilete* (octubre de 1967). pp. 3-14.

¹²⁸ La Asociación de Escritores de México fue fundada en 1965 por el pintor mexicano Arturo García Bustos (Santiago, 2000: 200).

Mada Carreño desempeñó las funciones de secretaria de prensa y de relaciones públicas, tal y como apareció referenciado en la misma revista:

El legado de la generosa actriz [Magda Donato] lo maneja la Asociación Nacional de Actores, y la organización, para determinarlo, corresponde a la Asociación de Escritores de México; ésta ha encomendado la tarea a Mada Carreño, quien con devoción ejemplar hacia quien fue su gran amiga cumple con admirable empeño y entusiasmo las tareas de seleccionar los libros dignos de recibirlo, y distribuirlos entre el jurado, aportar sus inteligentes luces e intervenir en todos los demás detalles de ceremonia de entrega, etc.¹²⁹.

En esta etapa, la escritora alternó su trabajo en la revista con la redacción de su compendio de poemas titulado *Poesía abierta*, publicado en 1968 por la editorial Finisterre. En este poemario Mada Carreño realizó un ejercicio de introspección y, a través de sus versos, expresó todos sus miedos y sus angustias.

En 1970, la Asociación de Escritores de México fundó *La Vida Literaria*, una revista «informativa, bibliográfica y de crítica literaria» cuyo primer director fue el dramaturgo mexicano Wilberto Cantón (Pereira, 2004: 478). Dos años después, Mada Carreño, que formaba parte del equipo editorial, colaboró en ella al menos en una ocasión con la reseña titulada «Álbum de familia, Justine y el Ángel» (Carreño, 1998b: 179).

En este período Mada Carreño tuvo una gran actividad literaria. La escritora alternó la redacción de su novela *Los diablos sueltos* —publicada en 1975— con sus colaboraciones en diversas publicaciones culturales. Una de estas fue *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, dedicada a la literatura y a la actualidad. En esta revista, dirigida por el poeta exiliado Ramón Xirau, Mada Carreño publicó una reseña de los *Diarios* de Jules Renard (mayo-junio de 1979), el poema «Lawrence, el de Arabia» (marzo-abril de 1980), y «Finalmente, la flecha» (julio de 1985), un texto que ya había sido divulgado en la *Revista de la Universidad* en 1972. En este

¹²⁹ «Información». *La Vida Literaria*, 19 (enero de 1972), p. 30.

caso, se trata de un ensayo sobre varios versículos del *Génesis* que alude a las narraciones sobre los descendientes de Caín, el asesinato de su hermano Abel, y su muerte. También publicó otro ensayo similar con el título de «Viñetas bíblicas. Hallazgo del agua»¹³⁰, en el que la autora relató la historia de Abraham.

Desde 1969 hasta 1971, Silvia Mistral logró cierta estabilidad económica con sus colaboraciones en *Novedades* y en *Diorama de la Cultura*, suplemento literario del periódico *Excelsior* (Ocampo y Prado, 1967: 331). En esta última cabecera Silvia Mistral llegó a publicar varias reseñas y más de diez artículos, que, en alguna ocasión, trataban sobre política anarquista mexicana y sobre el que fuera presidente del Partido Libertario de México en 1906, Ricardo Flores Magón. Sin embargo, tras este breve período, dejó de publicar. En una de sus cartas a Cecilia G. de Guilarte lamentaba no tener suficiente dinero, y afirmaba haber perdido el tiempo «tontamente» al llegar a México (Mistral, 2015: 129). Aquellas revistas en las que había colaborado, como la citada *Diorama de la Cultura*, que le habían dado la oportunidad de trabajar, formaban parte ya de una etapa liquidada (Mistral, 2015: 127).

1.5.3. Últimos años (1980-2010)

Tras una crisis en su vida literaria, en 1983, Silvia Mistral logró publicar en la editorial Trillas el cuento «La cola de la sirena», con ilustraciones de su amigo José Horna. La autora había estado intentando publicarlo durante años, tal y como le contó a Cecilia G. de Guilarte en sus cartas; sin embargo, a los editores les «interesaba más el texto que los dibujos pues tenían magníficos ilustradores» (Mistral, 2015: 447). Finalmente vio la luz sin los dibujos que Silvia Mistral aportó en primera instancia. Tras la aparición de esta, escribió dos cuentos más para la misma editorial, «Mingo, el niño de la banda» (1985) y «La Cenicienta China» (1986)¹³¹. Después ya no tuvo ganas de escribir nada más

¹³⁰ Carreño, Mada. «Hallazgo del agua». *Revista de la Universidad*. (Agosto de 1974), p. 6.

¹³¹ Fue en la década de los ochenta cuando Silvia Mistral y Mada Carreño coincidieron en el ámbito de la literatura infantil. Tal y como le explicó Silvia Mistral a Enriqueta Tuñón en su entrevista (1988: 571), hubo un malentendido que se produjo con el cuento «La Cenicienta China» —una versión del cuento tradicional que realizó Silvia Mistral en 1986— y la adaptación de «Cenicienta», el cuento

(Mistral, 2015: 468), aunque, tres años más tarde, su actitud, al parecer, cambió, y publicó también para Trillas «La bruja vestida de rosa» (1989)¹³².

En la década de los ochenta, Mada Carreño alternó las reediciones de cuentos infantiles¹³³ con la publicación de sus reseñas y artículos en distintos diarios y publicaciones semanales o quincenales. Una de ellas fue *Sábado* (Carreño, 1998b: 38), suplemento del periódico *Unomásuno*, de México (Pereira, 2004: 440). Asimismo, la revista *Siempre!* y su suplemento literario *La Cultura en México* fueron dos publicaciones para las que la periodista escribió más de una decena de colaboraciones. *Siempre!*, fundada por el ya aludido José Pagés Llergo¹³⁴, fue un semanario que se erigió como la revista política más importante y plural de la época (Volpi, 1998: 51). De entre sus colaboraciones en ella cabe mencionar su artículo «Encuentro con México»¹³⁵, pues en él describió su desembarco en el puerto de Veracruz en 1939. En el suplemento *La Cultura en México*, dirigido por Fernando Benítez (Pereira, 2004: 120), Mada Carreño dio a conocer varias reseñas literarias¹³⁶ entre 1989 y 1995, algunas de las cuales aparecieron bajo el antetítulo «Impresiones de lectura». En ellas se ocupó de célebres autores mexicanos, como el poeta Octavio Paz o el escritor Gabriel Zaid.

Durante al menos tres años, de 1995 a 1998, la autora publicó su propia columna titulada «Alamares», en el periódico *Excélsior*. En este espacio semanal la periodista

folclórico infantil que escribió Mada Carreño en ese mismo año para la misma casa editorial, Trillas. La confusión de los editores, motivada por las coincidencias de los títulos, les llevó a otorgarle la autoría de ambas obras a Mada Carreño.

¹³² Durante la década de los ochenta, Silvia Mistral impartió conferencias junto con Ricardo Mestre en distintos centros culturales, como el Ateneo Español de México, con el objetivo de difundir entre los más jóvenes su lucha y la memoria del exilio (Samblancat, 2016: III, 327).

¹³³ Mada Carreño publicó más una decena, entre los que cabe recordar, «Hansel y Gretel» (1985), «Blancanieves» (1986), su adaptación de «Cenicienta» (1986) o «Caperucita Roja» (1989) entre otros. También publicó más de una veintena de historias bíblicas, como «El arca de Noé» (1986), «La Torre de Babel» (1988), «David y Goliat» (1989) o «Domingo de Ramos» (1994). En los últimos años de su vida escribió y publicó cuatro cuentos infantiles: «La linda Tzay y el hechicero» (1986), «Chen y el grillo» (1987), «El viaje del joven Matsúa» (1987) y «La pulga Cecilia» (1996).

¹³⁴ En 1953, José Pagés renunció a la dirección del semanario *Hoy* por desacuerdos con la línea editorial. Tras esta decisión fundó *Siempre!* (Monsiváis, 1980: 56).

¹³⁵ Carreño, Mada. «Encuentro con México». *Siempre!* (núms. 1941-1949), p. 43.

¹³⁶ Las referencias a los artículos y reseñas de Mada Carreño en *La Cultura en México* se encuentran en el *Diccionario* de Aurora Ocampo y Ernesto Prado (1967).

escribió varios ensayos breves sobre temas muy diversos: filosofía¹³⁷, vida maternal¹³⁸ y arte¹³⁹, entre otros. Además de colaborar en este diario, Mada Carreño lo hizo, desde 1994 hasta 1998, en su suplemento literario, llamado *El Búho*.

Muchos de los ensayos que publicó en la prensa mexicana fueron recopilados en una antología que apareció en 1998 con el título de *Memorias y Regodeos*. En esta obra, la autora rememoró el Madrid de su infancia, el de la República y el de los primeros días de la contienda. Según Mada Carreño, «los primeros días de la Guerra Civil fueron exaltados y casi alegres [...]. Si los acontecimientos seguían una secuencia normal nosotros deberíamos triunfar, no había lugar al retroceso» (Carreño, 1998b: 18). También incluyó su vida en el exilio, sus amistades, sus experiencias laborales en los periódicos y revistas del país, y los proyectos en los que trabajó al pisar tierra mexicana. Uno de ellos, que finalmente no vio la luz, se refería a su experiencia en el exilio: «Mi trasplante a México, en el que llevo ya cincuenta y siete años, es otra cuestión, otra novela distinta, y necesita un nuevo comienzo» (Carreño, 1998b: 24). En una de sus cartas a Manuel Andújar, Mada Carreño le anunció la escritura de una nueva novela ambientada en México, titulada *Desde el balcón* (Medina, 2014: 258). Las referencias a esta obra solo aparecen en un manual de *Historia de la literatura mexicana* aparecido en 1974, y en la pequeña biografía incluida en su versión de «El gato con botas», publicada en 1986 por la editorial Trillas. Según Blas Medina, esta novela fue escrita probablemente al llegar a México, «viajó a España para el premio Nadal; devuelta, marchó al premio Diana» (2014: 258; 554), y se publicó en 1970 (García Rivas, 1974: 371). Tras estos datos se perdió la pista de la novela y ni la misma autora la mencionó en su obra *Memorias y Regodeos*. Actualmente no se ha localizado ninguna edición de la misma, por lo que probablemente no llegó a salir.

Su afán compilador no cesó con *Memorias y Regodeos*. En el mismo año de su publicación, 1998, Mada Carreño recogió todos aquellos aforismos que había publicado en una columna de *Siempre!* con el título «Azulejos» y publicó en la

¹³⁷ Carreño, Mada. «Darse a la buena vida». *Excélsior* (20 de junio de 1996), p. 7B.

¹³⁸ Carreño, Mada. «Sobre el rito del biberón». *Excélsior* (24 de septiembre de 1997), p. 6B.

¹³⁹ Carreño, Mada. «El Surrealismo». *Excélsior* (23 de enero de 1996), p. 8B.

editorial Trillas un compendio con un título similar, *Azulejos. Pensamientos para vivir con alegría*. Se trata de una obra en la que se recogen sus emociones e ideas, mezcladas con su creatividad e imaginación. El libro fue reseñado por el exiliado Paco Ignacio Taibo I, quien afirma que los aforismos de Mada Carreño «suelen ser de una gran sencillez y en ocasiones de un bello candor» (1998: 13D). También fue reseñado por ella misma. En su «autocrítica» —tal y como ella tituló su artículo en *Siempre!*— explicó la esencia de su obra, que no es más que «una manera de restar a las sentencias algo de lo que suele sobrarles en tiesura, asociándolas a la imagen de un objeto familiar, fresco y coloreado»¹⁴⁰. El hecho de relacionar distintos elementos con escenas cotidianas, cuya base, probablemente, es la experiencia, demuestra que Mada Carreño siguió fiel a su estilo inicial: observación y descripción de su alrededor para escribir sobre lo que veía y sentía. Un ejemplo de esta asociación es el siguiente aforismo, en el que la poesía se compara con personajes de índole cervantina:

No es flojo ser poeta. Anda uno con su delicadeza por el mundo como aquellas doncellas de que habla Cervantes, que iban de monte en monte y de valle en valle con su virginidad a costas¹⁴¹.

En otro aforismo también aludió a la lírica y a sus propios sentimientos: «Me conozco: no soy más que un poeta en cesantía» (en Sesín, 2001: 95). Un resumen de las situaciones extremas que experimentó en la Guerra Civil española se encuentra en este otro: «Vivir con una fisura en el corazón requiere de una desmedida capacidad de alegría» (en Sesín, 2001: 94). En el 2000, dos años después de publicar sus dos últimas obras, Mada Carreño falleció en México.

La única novela de la que sí explicó Mada Carreño su posible trama y que actualmente se encuentra inédita es *En busca del presente*. La obra, según Concepción Bados, «plantea conflictos humanos en torno a problemáticas femeninas como la gestación y la maternidad» (2005: 77). Otra de sus obras inéditas es el

¹⁴⁰ Carreño, Mada. «Autocrítica. Reflexiones sobre los *Azulejos*». *Siempre!* Edición facsímil, vol. 45, núm. 2359-2362 (1998), p. 66.

¹⁴¹ Carreño, Mada. Art. cit.

poemario *Cómo me duele el mundo*, en el que se sirvió de «su lado melancólico, su espiritualidad, su visión mística, sus antepasados celtas, su gusto por los espacios abiertos y la libertad para reflejar con delicadeza el dolor del mundo» (Sesín, 2001: 97).

Gabriel Paz alternó sus colaboraciones en el *Diario de Morelos* con la publicación de crónicas y artículos de opinión en el *Diario de Yucatán* —donde colaboró entre 1981 y 1985 (Álvarez Rendón, 2018: 15)— y la redacción de cuentos. En 1988 publicó *La mujer de espuma*, una obra dedicada a sus cinco hijos: José María, Ana María, Sol, Elvira y Cristi (Lomeli, 1989: 4A). La obra recoge seis relatos —algunos escritos en primera persona— sobre los sueños y el amor. Excepto el relato titulado «El día cero», «son narrados desde los recuerdos infantiles con la perspectiva de adulto» (Lomeli, 1989: 4A). Según afirmó la propia autora, el volumen estuvo a punto de no publicarse: «Este [...] era un puñado de notas y recortes que iba a perecer. El tiempo amarillea y arruga sin misericordia las hojas sueltas y quise reunir las para su protección»¹⁴². Gracias a su trabajo como periodista, Gabriel Paz consiguió dos premios, la Medalla de Yucatán (1987) y el Premio de Periodismo de Morelos (1991)¹⁴³, por lo que su profesionalización la convirtió en una autora conocida entre los círculos mediáticos de la zona. También en 1991 publicó una narración fantástica centrada en la vida de Enrique IV que tituló *Las carabelas volvieron. (Tú, la verdadera)* (López García, 2016: III, 536).

Con la entrada del nuevo siglo, Gabriel Paz continuó compaginando sus colaboraciones en prensa con la literatura. En 2001 publicó *Los brujos de ayer y los hombres de hoy*, una obra autobiográfica en la que se incluyen cuarenta y ocho textos breves que recogen las impresiones de la escritora durante los años que vivió en Yucatán¹⁴⁴. También cabe mencionar su autobiografía *Tú y yo, estrellas fugaces*, publicada en México en 2003. En este libro, Gabriel Paz, a petición de su hijo

¹⁴² Paz, Gabriel. «La mujer de Espuma». *El Informador* (16 de marzo de 1989), p. 4A.

¹⁴³ «Muere colaboradora de *Diario de Morelos*», *Diario de Morelos*, México (18 de enero de 2016).

¹⁴⁴ «*Los brujos de ayer y los hombres de hoy*. Reseña». *Revista de la Universidad de Yucatán*, 219-220, (octubre – diciembre 2001 / enero – marzo 2002), p. 79.

mayor, José María, escribió sobre su propia infancia y sobre distintas anécdotas familiares. La obra finaliza en un Madrid asediado, cuando Gabriel Paz y su hermano aún eran unos niños, una última etapa que encaja perfectamente con el inicio de su otra autobiografía, *Éxodo de los republicanos españoles*. En 2010, Gabriel Paz decidió dar por finalizada su producción periodística y literaria; seis años después falleció en la ciudad de Toluca, México.

1.5.3.1. Balance del destierro

Al pisar tierra mexicana, Luisa Carnés, Mada Carreño, Silvia Mistral y Gabriel Paz se esforzaron en adaptarse al nuevo país y en conseguir la estabilidad que necesitaban. Esta situación acentuó sus sentimientos de pérdida y de añoranza de España. Durante muchos años, la desazón, la tristeza y la melancolía, entre otras emociones, formaron parte del día a día de cada una de las exiliadas. De hecho, algunas de las obras publicadas en su exilio dan cuenta de ello. También se observa en la correspondencia entre la exiliada vasca Cecilia G. de Guilarte y Silvia Mistral. En sus cartas, Silvia Mistral expresó a su amiga su disgusto ante la reaparición de los fantasmas del pasado y el desencanto que le había producido su exilio en México.

Gabriel Paz, nacionalizada mexicana en 1947, se sintió desde el primer momento parte de México. En sus artículos de *El Informador*, del *Diario de Yucatán* y del *ABC* de Madrid, escribió en alguna ocasión sobre su vida en España y en México. Este fue el caso del artículo ya mencionado «Cuando los muertos vuelven», publicado en esta última cabecera, en 1969. En el texto la autora habló de su asombro ante las tradiciones mexicanas y se refirió también a su adaptación:

Llevo viviendo en Yucatán el período más tranquilo de mi vida. Pronto será también el más largo. Es por esto, en muchas ocasiones, [por lo que] más me creo [*sic*] de aquí que de mi lejano país de origen. Ya me he acostumbrado a

sus dichos y comidas y a muchas de sus peculiaridades, pero al principio ¡cómo me sorprendieron estas cosas!¹⁴⁵

En otro artículo titulado «El columpio» la escritora afirmó que nació en una familia humilde y que nunca vivieron en una casa rodeada con un jardín, como probablemente lo hacía en ese momento. El único juguete con el que podían divertirse ella y su hermano fue un columpio casero. Gabriel Paz reflexionó así acerca de ese recuerdo:

Muchas veces he pensado en aquel lejano y rústico columpio. Las oscilaciones que aparecen en la vida me lo han hecho recordar. Tal vez los triunfos y fracasos podamos reducirlos a eso: un columpio en movimiento, un individuo en él que sabe aprovechar el primer empujón de la suerte y su propia pericia para elevarse en acertados vaivenes¹⁴⁶.

Aprovechó también su columna para escribir sobre sus amigas de Madrid, a las que llamó «solteras de guerra»¹⁴⁷ puesto que sus parejas murieron en el frente, ingresaron en prisión o, con mejor suerte, se exiliaron en Francia o en México. Gabriel Paz recordó y relató en este artículo una anécdota sobre el frío que pasó en Madrid una Nochebuena con sus coetáneas madrileñas.

Tanto Mada Carreño en la capital como Gabriel Paz en Yucatán se crearon una vida y un pequeño grupo de amigos. La primera explicó en *Memorias y regodeos* que conoció a Diego Rivera, a su mujer, Frida Kahlo (Carreño, 1998b: 98-104), y al pintor valenciano Enrique Climent (Carreño, 1998b: 139), entre otros, y que poco a poco fue construyéndose un círculo completo de amistades intelectuales mexicanas. Sin embargo, respecto a adherirse a un posible círculo de amistades integrado por españoles refugiados, la autora confesó en una carta a Manuel Andújar que ella, Benjamín Jarnés y Eduardo de Ontañón no solían contar con la simpatía de los refugiados «más abiertamente políticos» (en Medina, 2014: 209). En esa misma misiva, continuó Mada Carreño afirmando que

¹⁴⁵ Paz, Gabriel. «Cuando los muertos vuelven». *ABC* (30 de octubre de 1969), p. 19.

¹⁴⁶ Paz, Gabriel. «Útil lección. El columpio». *Diario de Yucatán* (28 de junio de 1981), p. 1E.

¹⁴⁷ Paz, Gabriel. «Caricias del tiempo. Recuerdos de Nochebuena». *Diario de Yucatán* (21 de diciembre de 1981), p. 3C.

los sucesos de la guerra habían marcado a Jarnés y a Ontañón especialmente, con bastante desilusión. Aunque eran definitivamente liberales y de izquierda, solían referirse a los más combatientes como los “energúmenos” de izquierda o de derecha (en Medina, 2014: 209).

Gabriel Paz conoció a León Felipe en uno de los cafés «que los españoles refugiados hicieron muy populares, ya que en ellos se reunían a diario, convirtiéndolos en sus «cortes» o «congreso»¹⁴⁸. Dado que Gabriel Paz se mudó a Mérida al poco tiempo de llegar a México, no tuvo la oportunidad de coincidir ni de hacer la vida que hicieron otros escritores en la capital, pero la escritora le dedicó un artículo al poeta en *El diario de Yucatán* en 1984, en el centenario de su nacimiento.

Así como Mada Carreño y Gabriel Paz se sintieron parte del país y se adaptaron a su cultura al poco tiempo de llegar, Silvia Mistral y Luisa Carnés tuvieron algunas dificultades para hacerlo. Esta última se sinceró en su columna de *El Nacional* aseverando que «el refugiado español sigue estando con los pies en México y los ojos en España» (Olmedo, 2014: 238). Es decir, su adaptación al país estuvo supeditada a la condición de refugiada, lo que fragmentó su vida en dos espacios, uno concreto, México, y otro, abstracto y lejano, España. Es por eso por lo que afirmó que ella se sentía hija de dos patrias, y que ya no era posible ser «completamente felices en una sola de ellas» (Olmedo, 2014: 238). De hecho, la prioridad para Luisa Carnés fue España. Añoraba «día tras día el retorno a la patria lejana e inabordable» (Plaza, 2002: 48). Cabe tener en cuenta que estas afirmaciones se realizaron en sus primeros años de exilio, y que, al sobrevenirle la muerte en 1964, la autora no tuvo tiempo de cambiar su concepción del exilio, como lo hicieron Mada Carreño, Gabriel Paz o Silvia Mistral.

En el caso de esta última, su autodidactismo y su condición de exiliada, tal y como puede observarse en sus cartas a Cecilia G. de Guilarte, se transformó en una obsesión y en un obstáculo para acabar de adaptarse en México. En realidad, Mada

¹⁴⁸ Paz, Gabriel. «El peregrino León Felipe». *Diario de Yucatán* (19 de febrero de 1984), p. 2.

Carreño y Gabriel Paz utilizaron muy poco en sus artículos la palabra *refugiada* o *exiliada*, así como tampoco hicieron alusión alguna a su autodidactismo. Este ofuscamiento de Silvia Mistral se dio al comprobar que escritoras como Mada Carreño o la mexicana María Luisa Mendoza, en la década de los setenta, tenían ya su lugar como autoras en los periódicos de México. Mientras Carreño publicaba en distintas revistas y periódicos mexicanos, Silvia Mistral se veía como una «escritora en receso» (Mistral, 2015: 190), se había quedado algo estancada, se lamentaba de sus etapas finalizadas y de que en México nada tenía continuidad (Mistral, 2015: 127). La autora pensaba que su autodidactismo la había perjudicado, puesto que comparándose con las nuevas escritoras, estas escribían sin fallas culturales (Mistral, 2015: 190). Además, su *autodidaxia* fue un rasgo que algunos le recriminaron al leer sus obras autobiográficas —*Madréporas* y *Éxodo*— (Mistral, 2015: 406), lo cual aumentó el desánimo a la hora de sentarse a escribir.

Además de su *autodidaxia*, Silvia Mistral se encontraba condicionada por el exilio, al cual culpaba, en sus cartas datadas en la década de los setenta y de los ochenta, de sus limitaciones como escritora y de su cansancio interior (Mistral, 2015: 128). Otra de las causas por las cuales se encontraba sin ánimos para escribir y que utilizó para justificar su inacción literaria fue la pérdida del interés en su experiencia en la Guerra Civil española por parte de los editores y de los lectores. Mistral comprobó que lo que estaba en boga entonces eran las obras de los hijos de los refugiados (Mistral, 2015: 144, 190). Además de admitir que ya no tenía temas a los que recurrir, constató que no había conseguido ser una escritora reconocida en México (Mistral, 2015: 144, 169), lo cual aumentó su baja autoestima. Tal fue su abatimiento que no quiso conservar prácticamente ninguno de sus escritos, excepto su cuento, ya mencionado, «La cola de la sirena» (1983) (Mistral, 2015: 131). En los años ochenta, Silvia Mistral abandonó ese desánimo por un tiempo y se dedicó a escribir reseñas sobre obras de la literatura infantil y juvenil, como la que hizo sobre *Los Halcones del Mar*. Sin embargo, tal y como reconoció en sus cartas, fue una tarea que le costó mucho realizar dado que las circunstancias familiares afectaron de nuevo a su trabajo literario. Tras la aparición de su último cuento, publicado en

1989, Silvia Mistral no volvió a escribir y eludió cualquier oferta de carácter cultural que se le presentaba (Mistral, 2015: 442, 468).

A pesar de que la idea de escribir cualquier texto le aterraba, Silvia Mistral contó en sus cartas a Cecilia G. de Guilarte algunos de sus proyectos que no llegarían a materializarse. Uno de ellos fue escribir una novela titulada *La mujer del Ipanema*, cuya trama podría basarse en *Éxodo: Diario de una refugiada española*. También pensó en redactar una crónica sobre el comandante Otto¹⁴⁹, el cual ya había sido protagonista de una de sus colaboraciones publicadas en *La Vanguardia*¹⁵⁰. Sin embargo ninguno de estos dos proyectos llegó a realizarse, bien porque, dada su inseguridad y baja autoestima (Mistral, 2015: 161), se dejaba llevar por las opiniones de los demás, o bien porque, no tenía apoyo moral por parte de su familia (Mistral, 2015: 172).

Mada Carreño explicó en su ensayo «Lo que México nos dio», publicado en su columna titulada «Alamares», cómo se sintió a su llegada a México: «Lo que México nos dio en primer lugar fue la vida. Porque los que veníamos llegando éramos todos seres desarraigados, desposeídos, sin apoyo alguno en qué sustentarse, como son todos los derrotados»¹⁵¹. Por su parte, los refugiados españoles dieron a México lo mejor de cada uno con su trabajo:

Llegó gente muy valiosa, los de mente más amplia, la mejor entre toda la que pudo salir de allá [de España] [...]. Entre los que llegamos había maestros, filósofos, escritores médicos, pintores, técnicos, obreros especializados, y cada cual daba lo que tenía. Aquella [*sic*] era un conjunto [de] gente recia, de moral bien asentada, animosa en sus propósitos¹⁵².

De la misma manera, Gabriel Paz contestaba en su artículo «En tiempos de don Miguel» a las preguntas que se formuló en su día Mada Carreño:

¹⁴⁹ Es posible que Silvia Mistral se refiriese al comandante suizo Otto Brunner, quien dirigió el Batallón Tschapádiw (Castells, 1974: 180).

¹⁵⁰ Mistral, Silvia. «Film de guerra. Huesca a la vista». *La Vanguardia* (11 de diciembre de 1937), p. 6.

¹⁵¹ Carreño, Mada. «Lo que México nos dio». *Excélsior* (23 de julio de 1996), p. 6B.

¹⁵² Carreño, Mada. «Lo que México...». Art. cit.

Y yo he ido recordando todo lo que logré, mis trabajos, todo lo que México me ha dado. Y he llegado a la justa conclusión de que si un Presidente u otro mexicano hace algo bueno por México, cumple con su deber, y México nada le debe, porque encumbrados o simples ciudadanos, gobernantes o sencillos gobernados somos muchos los que estamos en deuda con México. Paguémosle con amor, buen comportamiento, buenos ejemplos¹⁵³.

Mada Carreño se aprestó a responder a la acogida que les dispensó México. Pero no solo eso, y es que se sentía en deuda con el país puesto que, además de haberle abierto sus puertas en 1939, «nuestros antecesores habían destruido y sustraído» sus valores culturales (Carreño, 1998b: 33). Por ello, la autora justificó una vez más que «la respuesta de los refugiados a este generoso recibimiento consistía en aportar a su vez todo cuanto podían y traían en técnicas, pedagogía, filosofía, artes, literatura, medicina». Así, sentían que también formaban parte del mundo cultural mexicano (Carreño, 1998b: 33). En definitiva, Mada Carreño se mostró muy agradecida a su país de acogida, pues, según ella misma, «sin México hubiéramos podido diluirnos, desaparecer, como tantos otros grupos en la historia»¹⁵⁴. El punto de vista de Mada Carreño es contrario a la concepción del destierro que tuvo Silvia Mistral al hacer balance del mismo. Si bien la primera se muestra complacida y pretende corresponder al país con su trabajo literario, la segunda cree todo lo contrario: que México es un lugar «terrible» para el escritor y para el triunfador (Mistral, 2015: 161).

Estos artículos sirvieron a Mada Carreño para reflexionar y mostrar su actitud respecto a la Guerra Civil y a su posterior exilio. Tal y como ella afirmó años después,

nos hallábamos situados en un punto del pasado, sin poder remediar nada. Aparte de que hubiésemos desatado seguras represalias de grupos poderosos

¹⁵³ Paz, Gabriel. «México era Jauja. En tiempos de don Miguel». *Diario de Yucatán* (21 de mayo de 1983), p. 3.

¹⁵⁴ Carreño, Mada. «Lo que México...». Art. cit.

y férreamente organizados, nunca nos hubiesen creído (Carreño, 1998b: 160).

En este mismo texto, también realizó una crítica a la pérdida de la honradez en los nuevos tiempos. Lo comenzó atendiendo a su situación personal como exiliada:

Pertenezco a una especie en extinción, los refugiados españoles; aquellos que llegamos en el Sinaia y en otros barcos memorables. Puedo decir que dejamos aquí, en nuestro país de adopción, buena memoria y semilla perdurable: la que nos fue legada por la buena estirpe¹⁵⁵.

Resulta asimismo significativo el recuerdo que le quedó a Mada Carreño de su llegada en relación con el periodismo, ya que confirma que la escritora continuó formándose en México: «no se nos puso traba alguna, nos resultó fácil trabajar, estudiar en lo que podíamos, aprender siempre». De la misma manera que en su pasado recurrió a la lectura de los clásicos para poder autoformarse, Mada Carreño leyó obras clásicas del pasado indígena, como el *Popol Vuh* o *La visión de los vencidos*, de Miguel León-Portilla, que le ampliaron el conocimiento y las oportunidades de escribir y de publicar en México.

La autora finalizó su artículo deseando que la llegada de los refugiados españoles a México se viese, al pasar de los años, como un hito histórico. «Lo mismo que hay señales, estrías, en los troncos de los árboles, que marcan para siempre un momento geológico, espero que en la historia de México quedará para siempre, positiva, nuestra huella»¹⁵⁶. La misma sensación tuvo Gabriel Paz. Sentía que los refugiados españoles eran parte de una historia legendaria que, pasado el tiempo, seguía siendo importante destacar:

Van cayendo los años sobre todos nosotros y aquella grande y sangrienta aventura a la que nos lanzaron otros se hace lejana: la guerra civil de España es ya historia y leyenda, y quienes la vivimos, al relatar los hechos

¹⁵⁵ Carreño, Mada. «Carta para Aznar». Art. cit.

¹⁵⁶ *Idem*.

presenciados, notamos las miradas atentas de los que nos escuchan creyéndonos personajes de gran novela.

Muchos protagonistas han muerto, y los que aún éramos niños en 1936 hoy somos abuelos.

Sí que hubo figuras grandes, repletas de méritos, de ideales, buenos ejemplos vivos que se van yendo lejos y para siempre. Y junto a los nombres de personas suenan los geográficos: España que perdió tanto, México que nos fue ganando¹⁵⁷.

Tras años de operaciones y de verse aquejada por distintas enfermedades, Silvia Mistral sentía que sus energías decaían. Las ideas que tenía en la cabeza y sus creaciones literarias no le acababan de convencer (Mistral, 2015: 470). Por lo que se observa en las cartas que le remitió a Cecilia G. de Guilarte, Silvia Mistral, después de publicar sus cuentos infantiles, permaneció en su casa de Ciudad de México al cuidado de su familia y siguiendo «el plan de retiro» que en su día imaginó con Ricardo Mestre: «Yo ya comencé por inscribirme en las excursiones del “Von Humboldt”, ya he ido a dos, muy interesantes. Dedicaré un día a la semana a mis nietos, yendo a Bellavista y pasearé con el perrito por Obregón varias cuerdas diarias» (Mistral, 2015: 377). Finalmente, Silvia Mistral falleció en México en 2004.

A Gabriel Paz también le llegó el momento de cambiar de vida, por lo que dejó sus reflexiones en su columna de *El diario de Yucatán*. La escritora pensó en abandonar Mérida puesto que sus hijos ya habían crecido y se habían ido de casa; tanto ella como su pareja se sentían solos:

Nosotros tenemos que ir en busca de la compañía de los lejanos hijos. [...]. Dicen nuestros amigos que hemos repartido hijos sobre los mapas del nuevo y viejo mundo, y todos están lejos, muy lejos¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Paz, Gabriel. «Luis Buñuel. Español de México». *Diario de Yucatán* (25 de septiembre de 1983), p. 3. Varios intelectuales exiliados y los hijos de estos nacidos en México, como Angelina Muñiz-Huberman (Montiel Rayo, 2015: 460), incluyen en sus obras este planteamiento: «lo que España perdió lo ganó México». Esta idea alude al enriquecimiento intelectual y artístico del país, pero también al desarrollo económico y social de México tras la llegada de los exiliados españoles.

¹⁵⁸ Paz, Gabriel. «¿Despedida? Mérida». *Diario de Yucatán* (13 de noviembre de 1985), p. 4C.

En su artículo cuenta cómo se deshizo de «todas las pajas del nido», libros, postales y demás. Sin embargo, sentía dolor y tristeza al hacerlo: «Cierro los ojos, pretendiendo que esa amputación, sin verla, me duela menos, porque las cosas amadas son parte de uno mismo y contemplar su partida es como someterse a una operación sin anestesia... y duele»¹⁵⁹. Esta imagen contrasta, una vez más, con la desazón y la rabia con la que Silvia Mistral se deshizo un día de sus textos, guardados y olvidados: «Mañana voy a revisar cajones y voy a quemar casi todo. [...] Nada vale nada. Es de una ñoñería espantosa» (Mistral, 2015: 131).

Mérida, lugar donde se estableció Gabriel Paz tres años después de llegar a México con su familia, fue el sitio donde encontró paz y estabilidad. Fue también el espacio en el que logró dejar de lado su pasado: «¿Somos nosotros los mismos padres, idénticos a aquellos que llegamos en 1950 para quedarnos y olvidar nuestro pasado herido por las guerras del viejo continente?»¹⁶⁰. Esta ocasión no fue la última en la que habló de Mérida, pues en 1987 publicó otro artículo en *El Informador* para recordar las plazas, calles y parques que conoció desde su llegada a la ciudad: «Mérida, la patria chica de mis hijas, sus tranquilas colonias, [...], y la bondad de todos los amigos meridianos que me brindó la suerte»¹⁶¹.

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ Paz, Gabriel. «Recuerdo de Mérida» *El Informador* (26 de marzo de 1987), p. 4A.

2. LA TENDENCIA AUTOBIOGRÁFICA EN CUATRO ESCRITORAS REPUBLICANAS

—*¿Y en la vida, cuál es su máxima ambición?*
—*Ser absolutamente yo, sentir profundamente el deseo de luchar, que es el único modo de desear ardientemente la vida.*
Luisa Carnés¹⁶²

Las experiencias vividas en España desde principios de siglo, la salida de su patria en 1939 y su estabilidad mexicana implican realizar un ejercicio complejo de introspección: observar su alrededor, contemplarse a ellas mismas y escribir. Luisa Carnés, Silvia Mistral, Mada Carreño y Gabriel Paz optaron, desde sus inicios literarios, por el uso de un lenguaje simple que las condujo a escribir con una perceptible tendencia autobiográfica. Es evidente que su autodidactismo es la causa principal de esta inclinación, pero cabe añadir que los textos no pueden ser ajenos a la trayectoria vital de cada escritora, ya que en cada uno de ellos se introducen datos autobiográficos y manifestaciones íntimas de cada circunstancia vivida. Cada autora lleva dentro de sí misma, en palabras de Lejeune, un borrador retocado perpetuamente del relato de su vida (1994: 143); bosquejos que han ido incorporando a sus obras o a sus artículos de manera diacrónica o sincrónica, dependiendo de la naturaleza del texto.

Los fragmentos de naturaleza autobiográfica se entremezclan a menudo con la ficción narrativa, con los componentes de una argumentación periodística o con los de un reportaje. Esta práctica, recurrente en la escritura femenina de los siglos XIX y XX, ha sido denominada por Sonia Mattalía como «autobiografismo ficticio», puesto que «las vivencias o expresiones reales de las escritoras se difuminan entre espacios de ficción» (en García Villalba, 2019: 5). Es evidente que cualquier narración que tenga el mínimo rasgo autobiográfico será tomada por el lector como real, a menos que se indique lo contrario.

¹⁶² Cabeza, Fidel. «Luisa Carnés, la novelista más joven de España». *La Correspondencia de Valencia* (27 de mayo de 1930), p. 3.

Exponer su privacidad requiere, en primer lugar, que las escritoras sean conscientes de que pertenecen a un grupo social que ha vivido distintas coyunturas históricas. Y, en segundo lugar, que utilicen la escritura autobiográfica como vía para contar su experiencia enfatizando su yo y buscando su identidad. Tras salir de España y de Francia, y establecerse en México, la vida personal pasa a ocupar el centro temático de las cuatro escritoras. Esto, sumado al impacto que acarrea la rememoración y la reconstrucción de los hechos vividos, condiciona la elección de técnicas específicas para testimoniar su experiencia. Nora Catelli denominó «espacio autobiográfico» a aquel «lugar donde un yo prisionero de sí mismo [...] proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe» (1991: 11). Es evidente que los propósitos de esta tendencia no son los mismos una vez han cruzado la frontera en 1939. Si bien en los comienzos literarios escribir sobre lo que han observado, oído o vivido podían hacerlo con mayor fluidez y facilidad, en el exilio se configura, además, como una búsqueda de su propia identidad y de contacto con los otros exiliados, y como la necesidad de contar su experiencia. Escribir una obra autobiográfica o introducir en sus textos datos y pensamientos personales una vez se han establecido en México se figura como un proyecto en el que cada autora valora su vida y en el que se abordan aspectos como la toma de conciencia sobre el final de la Guerra Civil, su pensamiento político, su instinto maternal o su vida en el exilio.

2.1. Referencias autobiográficas en las obras narrativas

Tanto en los relatos como en las novelas, Luisa Carnés, Mada Carreño, Silvia Mistral y Gabriel Paz utilizan una forma de expresión cercana a la ficción, mientras que sus personajes, las situaciones vividas o experimentadas, las declaraciones presenciadas, sus confesiones o revelaciones son el recurso mediante el cual manifiestan sus rasgos autobiográficos. Las escritoras presentan en estos textos un registro propio, marcado por un compromiso femenino y político que se inscribe precisamente dentro del contexto histórico de su época. Carmen Martín Gaité, por ejemplo, también introdujo referencias autobiográficas en su narrativa, de manera que un lector no necesita realizar un gran esfuerzo para descubrir las huellas de su biografía a través de su obra. Así sucede en *El cuarto de atrás*, cuando Carmen,

protagonista, narradora y autora revela su atracción por el hijo mayor de una familia que se hospeda en el mismo balneario que ella y sus padres¹⁶³. Sol, la protagonista de *Luciérnagas*, y Matia, protagonista de *Primera memoria*, obras de Ana María Matute, recuerdan el estallido de la Guerra Civil española cuando eran adolescentes, circunstancia que marcó la vida y la obra de la autora¹⁶⁴.

Por lo que respecta a la ficción, son textos que corresponden, según la propuesta de Albaladejo, al «modelo de mundo tipo II»: el de lo ficcional verosímil constituido por leyes o reglas que no se identifican completamente con las de un mundo real objetivo, pero que podrían serlo ya que comparten su constitución semántica (1992: 52). En ese sentido, la tendencia autobiográfica reside en la revelación de esos datos dentro de un mundo de ficción. Por esta razón, algunos cuentos presentan rasgos autobiográficos que son demostrables teniendo en cuenta la biografía de la misma autora. En otros casos, utilizan el mundo de la ficción para enriquecer la historia, y lo unen con la realidad que han vivido o han presenciado. Es decir, la escritura remite al lector a pasajes de la vida personal de la autora en cuestión, pero siempre mediante el uso de filtros que traslucen la realidad (Jirku y Pozo, 2011: 19). Esto sucede en aquellos relatos que forman parte del período de autoformación — señalado en el capítulo primero—. Estos están enmarcados generalmente en la escritura del realismo social y están destinados generalmente a mujeres lectoras. La mayoría de los cuentos presentan un predominio de voces femeninas, lo cual rompe

¹⁶³ «Me fascinaron, sobre todo el hijo mayor que llevaba un suéter blanco y adoptaba un aire displicente, [...]. Una noche, sin embargo, vino a apoyarse en el piano del salón [...]. Recuerdo el momento en que me atreví a alzar con desafío la cara y sorprendí su mirada fija en la mía» (Martín Gaité, 2002: 47). Respecto al discurso femenino y el tono autobiográfico en la obra de Carmen Martín Gaité, puede verse la tesis doctoral de Taha Abdulla Muhammed, *La figura de la mujer en la obra de Carmen Martín Gaité* (2012).

¹⁶⁴ Ana María Matute aseveraba en una entrevista: «Cumplí 11 años en julio de 1936, cuando empezó la guerra [...]. La posguerra fue mala, pero la guerra fue terrible, la violencia fue impresionante. Me sentí estafada, como si me hubieran engañado. Me quedó como un rencor: la vida no era como me la habían contado» (Matute, 2001). El acontecimiento, que trastocó su vida, es el trasfondo de varias obras, entre ellas, *Luciérnagas* y *Primera memoria*. El narrador de la primera relata el momento en el que Sol es consciente del estallido de la Guerra Civil: «Así, con dieciséis años inquietos, ignorantes, y un extraño acordeón de libros mal atados [...], ojeando pensativamente su cuaderno escolar, le sorprendió el estallido de la guerra» (2011: 36). En *Primera memoria*, obra escrita en primera persona del singular, Matia, con doce años, recuerda que «en plenas vacaciones estalló la guerra [...]. Se trastocaban las horas, se rompían costumbres largo tiempo respetadas (1971: 18).

con la narrativa masculina que dominaba en la tradición literaria. Luisa Carnés reflejó el tipo de mujer común en la sociedad del siglo XX: discreta y obediente, agobiada por sus propias circunstancias y, a raíz de su presencia en la trama, la preocupación por sus vidas familiares, las desigualdades e injusticias sociales. Este es el caso de la protagonista del relato «Una mujer de su casa» (Carnés, 2018a: 228): un ser manejable e ignorado por su pareja. De hecho, Luisa Carnés enfatiza el desprecio de su marido cuando un desconocido la confunde con la señora de la limpieza y le dice: «Dígale a la señora que hoy su esposo almorzará fuera» (Carnés, 2018a: 231). La protagonista de este cuento, sumisa y dócil, se acerca a la realidad que pretendía demostrar Luisa Carnés para romper así con las representaciones textuales del sistema tradicional. Según María Luisa Gil Iriarte, este tipo de literatura representa un movimiento cultural que se propone la «desarticulación del discurso centralizador que ha monopolizado siglos de literatura y que desafía la ideología» (2019: 34). El propósito de Luisa Carnés con su narrativa es dialogar desde un nuevo punto de vista y ser, utilizando la terminología de Gil Iriarte, un «molde propicio para mensajes novedosos» (Gil Iriarte, 2019:33).

Dado que la escritura es el resultado de mezclar interacciones políticas, sociales y culturales, Luisa Carnés utiliza la realidad y su imaginación como herramientas de expresión para unir el texto con su propio yo. Es decir, utiliza una ambigüedad referencial con la que pretende transmitir algunos de sus datos autobiográficos a los lectores dentro de un espacio en el que la verdad y la mentira son difusas. En los relatos «La señorita número quince» (Carnés, 2018a: 228), «Una mujer fea» (Carnés, 2018a: 250) y «*Girls* auténticas» (Carnés, 2018a: 193) sus protagonistas comparten alguna de las circunstancias biográficas de la autora, como, por ejemplo, vivir en Madrid y tener un empleo relacionado con el mundo textil. La protagonista del primer cuento, Paulita, trabaja como dependienta en unos grandes almacenes; la segunda, Benita, es bordadora, vive en Madrid y, además, Faustino, su marido, es barbero, profesión del padre de Luisa Carnés (Plaza, 2018a: 251). La tercera trabaja en una tienda de confección de Madrid. Además de nutrirlos de algunos de sus datos personales, Luisa Carnés utiliza sus relatos para comunicarse con el lector, como se

ha visto en «Una mujer de su casa», para criticar y denunciar las injusticias que observa a su alrededor, y ser el altavoz de los problemas que abruman a las mujeres, fuera cual fuera su profesión. Esto sucede en el cuento «*Girls* auténticas». En él, Luisa Carnés utiliza la primera persona del singular con la pretensión de personalizar el texto, hablar de la realidad que la rodeaba e insertar en él su propio punto de vista. La protagonista del mencionado relato tiene una doble vida, por la mañana trabaja en una tienda de confección en Madrid, y por la noche, es bailarina nocturna. En una de sus reflexiones se aprecia cierta preocupación de Luisa Carnés por las condiciones en las que vivían las mujeres: «Nuestra vida es muy amarga, Mari. A los veintitantos años ya se siente una vieja. Y total, ¿qué? Pues que no has vivido» (Carnés, 2018a: 194). Probablemente muchas de las historias que forman parte de su creación literaria naciesen de la experiencia de trabajar en la sombrerería de su tía Petra Caballero. En el taller fue testigo de muchas conversaciones que contaban las clientas. Al volver a casa, mezclaba las historias de su propia vida, las de la sociedad madrileña, las de sus amigos, y «velaba hasta el amanecer sobre las cuartillas» (Plaza, 2002: 20).

La mayoría de sus personajes, indiferentemente de si son femeninos o masculinos, pertenecen a la clase baja y a la clase media, como ella misma, y se ven insertos en tramas donde prima la desigualdad social y la degradación moral. Estos problemas, de especial interés para Luisa Carnés, aparecen en cuentos como «Rojo y Gris» (Carnés, 2018a: 119), «El poeta que se ha quedado atrás» (Carnés, 2018a: 291), «Un pobre hombre» (Carnés, 2018a: 173) y «Cinco más tres igual ocho» (Carnés, 2018a: 187). En estos tres últimos, Luisa Carnés presenta las miserias por las que pasan los artistas que alternan sus pasiones —la música y la literatura— con la necesidad de tener un trabajo con el que poder sustentarse. Ambos relatos tienden a revelar cierto autobiografismo pues, como es sabido, la autora alternó su trabajo como mecanógrafa en la CIAP con la escritura literaria. Si se observa detenidamente el cuento «Cinco más tres igual ocho», se puede constatar que el narrador describe la identidad del personaje principal, un poeta tímido que se enfrenta a su primer día de trabajo como contable, e incluye sus pensamientos en primera persona del singular:

«Piensa: ¡Cómo se reirán de mí estas gentes! ¡Cómo se fijarán en mis tacones rotos y en mi chalina deshilachada!»¹⁶⁵. Como se ha venido apuntando desde el inicio, es una constante en la producción de Luisa Carnés el uso de la primera persona del singular para explicar sus experiencias, por lo que la cita anterior puede relacionarse con algún momento vivido en la CIAP en 1928.

«La vida tras la máscara. Grand Hotel»¹⁶⁶ es un relato publicado por Silvia Mistral en 1938, en la revista *Umbral*. El cuento está ambientado en plena Guerra Civil española después de la Batalla del Ebro, que tuvo lugar en ese mismo año. Mediante el uso de la primera persona del singular, la autora realiza una crítica a la lucha de clases y ensalza la imagen de los soldados que combatieron en el frente. El trato discriminatorio entre los comensales por ser de distintas clases sociales queda oculto bajo la intención burlesca que Silvia Mistral da al texto. Tanto ella como los demás personajes del relato se otorgan unos títulos ridículos y pomposos para hacer mofa de los comensales —el suyo es el de la Baronesa Dum-Dum, otro se adjudica el de Marqués de las Piedras de Aolo¹⁶⁷—. De la crítica de la lucha de clases, Silvia Mistral utiliza la sátira para criticar la realidad en la que vivía. Mientras los soldados luchan en el frente defendiendo a su país, otros viven en un contexto irreal en el que no hay viudas de guerra ni metralla fascista.

En este cuento, la tendencia autobiográfica se manifiesta en el modo de expresar el mundo interior de Silvia Mistral. Todos los elementos que aparecen en el texto sirven a la autora para construir su crítica desde la voz íntima e individual hacia el pensamiento común y la experiencia grupal. Tal y como queda reflejado en el cuento, es evidente que Silvia Mistral tuvo alguna vinculación con algunos soldados del frente: su hermano Ramón murió a causa de un obús en la retirada de la batalla de Teruel en diciembre de 1937. En ese sentido, cuando Silvia Mistral escribe sobre

¹⁶⁵ Carnés, Luisa. «Cinco más tres igual ocho». *La Esfera* (27 de septiembre de 1930), pp. 32-33.

¹⁶⁶ Mistral, Silvia. «La vida tras la máscara. Grand Hotel». *Umbral* (3 de diciembre de 1938), p. 15.

¹⁶⁷ Las Piedras de Aolo (Roques d'Auló, en Lleida) es una montaña localizada en la comarca del Pallars Sobirà en la que el ejército de la República resistió los ataques del enemigo al inicio de la Batalla del Ebro (Mezquida y Gené, 1972: 152).

los demás (soldados del frente, víctimas y viudas de guerra), lo hace, en primer lugar, a través de sí misma.

Durante la posguerra española, Gabriel Paz escribió el relato «El deudor de minutos». El cuento, narrado en tercera persona del singular, refleja las reflexiones de Carmen, una telefonista que trabaja en la Compañía Telefónica de Madrid. El relato no conforma una autobiografía en el sentido estricto del género. Sin embargo, los rasgos de Carmen, una mujer joven que apenas llegaba a la veintena de edad y su empleo en la compañía en Madrid —probablemente en el Servicio Internacional—, son rasgos que pueden atribuirse a Gabriel Paz. En «El deudor de minutos» el interés de estos rasgos autobiográficos reside en la situación económica de la protagonista. A pesar de que no se especifica el tiempo en el marco del relato, la mención «como el edificio partido por la bomba de guerra» (Martín, 1946: 330), las alusiones al hambre y a que el padre de la protagonista no tiene trabajo sitúan el cuento en la inmediata posguerra. El lugar, del que sí se dan especificaciones reales, es el edificio de la Compañía Telefónica de Madrid, sito en la Gran Vía. En esa época, Gabriel Paz se vio obligada a trabajar dado que su padre estaba en la cárcel y su hermano, menor que ella, no aportaba dinero alguno al núcleo familiar. Como ya ha sido referido, a principios de los años cuarenta, Gabriel Paz logró pasar las oposiciones para formar parte de la plantilla de telefonistas de la Compañía Telefónica (García Igual, 2012: 149).

Las reflexiones de Carmen, a través de la voz narrativa, hablan del hastío que siente en su trabajo. La telefonista pasaba la mayoría de sus días escuchando monótonas conversaciones ajenas, sin poder vivir ninguna de las historias que se oían por la línea telefónica. La actitud de Carmen, su lado menos optimista, es la propia experiencia literaturizada de Gabriel Paz en su puesto de trabajo: «Encerrada en sí misma como en un calabozo negro y helado, creyó que su corazón perdía sus latidos, que su sangre se enfriaba y que el no ser llegaba a su alma» (Martín, 1946: 338). La manifestación del autobiografismo en este relato aparece con el desdoblamiento de la autora en narradora, puesto que la primera transcribe la ficción, en este caso de

Carmen, desde un espacio que existe y una experiencia que ha ocurrido en la realidad. El yo de Gabriel Paz aparece dentro de la ficción a modo de confesión, siendo un testimonio más de la sociedad española de 1940.

Enmarcadas dentro de este mismo tono autobiográfico se encuentran las novelas *Peregrinos de Calvario* (1928), *Natacha* (1930) y *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934): la tríada literaria de Luisa Carnés. En las dos primeras se observa su compromiso femenino en ciernes unido a su tendencia autobiográfica, que culminará en *Tea Rooms. Mujeres obreras*. Cabe recordar aquí las palabras de Antonio Plaza sobre la producción de Luisa Carnés incluidas en el prólogo de *Natacha*: «La de Carnés es una literatura con un elevado componente autobiográfico, que alcanza cotas de calidad si se compara su nivel formativo con la madurez literaria lograda» (2019: 45). Y es que Luisa Carnés demostró tener una gran disciplina autodidáctica que le permitió evolucionar en el mundo literario y obtener el reconocimiento de los críticos del momento, como sucedió en el caso de Esteban Salazar Chapela¹⁶⁸.

Ese componente autobiográfico comienza a hacerse visible en la última novela corta que conforma *Peregrinos de Calvario*, «La ciudad dormida». Luisa Carnés presenta a su protagonista, Candelas, una chica joven de familia humilde que se ve obligada a trabajar desde pequeña, como le pasó a ella misma. En la novela se plantean distintos dilemas, su personal calvario —desde varios abusos hasta ser violada por el novio de su hermana—, en los que Candelas se ve envuelta. Sin embargo, su destino cambia al terminar con la vida de su agresor y encontrar el amor en América. Este hecho y su poder de decisión le otorgan finalmente su redención. En el mismo ámbito humilde de mujeres trabajadoras se encuentra Natalia Valle, el personaje principal de *Natacha*. En comparación con Candelas, el personaje de Natalia contiene muchos más rasgos autobiográficos, más concretos y reconocibles si se tiene en cuenta la biografía de la autora. Natalia comienza a trabajar de aprendiz en

¹⁶⁸ El autor dedicó una reseña a *Natacha* en el periódico *El Sol* el 15 de mayo de 1929. En ella afirmó que veía en Luisa Carnés buenas aptitudes: «Posee la sinceridad —auténtica, graciosa y sin propósitos— del temperamento dominado por el gusto de soñar, urdir y... escribir». Añadió, además, que era «una escritora de grandes dotes, nacida única y exclusivamente para la novela» (1929: 2).

una fábrica de sombreros a los doce años (Carnés, 2019: 101)— como lo hizo en su día Luisa Carnés, por lo que posiblemente relató «de forma novelada su propia experiencia laboral» (Plaza, 2016b: 70). Teniendo en cuenta esta última afirmación, Carnés pretende transmitir parte de su historia fabulada mediante unos personajes de ficción que comparten algunas de sus circunstancias biográficas. En este sentido, cobra mucha relevancia el fragmento en el que le comunican a Natalia que debe ir a trabajar a la fábrica de sombreros:

Sí, pequeña; hay que ir aprendiendo a ganarse la vida; no hay más remedio. [...] Natalia fue hacia ella y la abrazó, llena de dolor y vergüenza, como si su hija fuese a echarle en cara el haberle otorgado una vida miserable. [...] «Yo pensaba que estudiases algo... [...] ¡Y no es posible!». Pero la hija no se conmovió: «Bueno, mamá; ¡no es para tanto!»[...] Y le enseñó el camino del trabajo, que es tan largo y penoso como el de la vida (Carnés, 2019: 102).

Es evidente que al tratarse de una novela que no pertenece a las escrituras del yo, Luisa Carnés presenta la conciencia de Natalia, y no la suya propia, aunque el contenido confesional de este fragmento alcanza una significación íntima relevante dentro de la obra de ficción.

En *Natacha*, Luisa Carnés mezcló los parámetros de la literatura rusa con una estructura folletinesca. Ambos elementos son claras influencias de las lecturas que realizó durante su etapa autodidacta. La vida trágica de la protagonista sigue las directrices de la narrativa rusa del siglo XIX. En ella es posible ver conceptos complejos como la lucha entre lo moral e inmoral, el egoísmo, la inseguridad y la resolución de un conflicto interno —el yo— y social —vosotros/ellos—. Se trata de estrategias psicológicas que dependen del propio comportamiento humano. Según avanza la trama de la novela y se conoce de manera más profunda la psique de Natalia Valle, su vida enmarañada deja de tener una fácil salida. Ciertamente, la protagonista, el prototipo de la mujer obrera, no consigue cambiar su destino. Tras varios intentos que parecían que iban a ser efectivos, Luisa Carnés entregó al más profundo fracaso a su protagonista y la llevó a sus orígenes: «Natalia se deja llevar,

inerme, hacia allí, empuja la puerta del comercio y entra» (Carnés, 2019: 304). Este final dramático reivindica esa conciencia femenina que preocupaba a la autora: la lucha por el cambio social.

La última de esta tríada carnesiana es Matilde, la protagonista de *Tea Rooms. Mujeres obreras*. Con esta novela llegó la consagración de Luisa Carnés en el mundo literario. En ella, la autora evidencia su compromiso social y femenino, y muestra su preocupación por la sociedad en la que vive. Matilde, su protagonista, se presenta al lector como una joven, también de familia humilde (Carnés, 2016: 16), en busca de empleo en el Madrid de los años 30. Esta escena se enmarca dentro de la tendencia autobiográfica referida puesto que Luisa Carnés, a su vuelta a Madrid en 1932, se vio obligada a aceptar un empleo temporal como camarera-dependienta (Plaza, 2015: 253). Un fragmento que cabe señalar aquí es el que tiene lugar al salir de su entrevista para trabajar como mecanógrafa: «Ante el portal ancho y oscuro, con vitrinas, en las que se lucen sombreros vistosos, una mujer comprueba el número de la casa con el del anuncio del periódico que tiene en la mano» (Carnés, 2016: 11). La sombrerería en la que pasó su infancia Luisa Carnés en *Natacha* aparece al final como el símbolo de una vuelta a los orígenes, como un regreso al hogar después de un largo viaje; en el inicio de *Tea Rooms* aparece de soslayo, como un recuerdo real mezclado con la literatura, y simboliza el paso de la dependencia de Natalia a la emancipación de Matilde.

En relación con esto último, la emancipación de la mujer, un concepto esperanzador y ligado a la causa obrera se convierte en un verdadero obstáculo al no encontrar trabajo. La protagonista lleva diez meses realizando entrevistas, una de ellas como mecanógrafa —rasgo autobiográfico de la autora—, sin éxito. A todo esto cabe añadir las difíciles condiciones sociales y salariales, el acoso laboral y sexual, y las distintas situaciones vividas entre las mismas empleadas del salón una vez que consigue el empleo. En relación con esto último, la sentencia de la encargada, «Aquí no son ustedes mujeres; aquí no son ustedes más que dependientas», en la que se ha

excluido a ella misma, es enfatizada por la propia narradora para evidenciar que existían problemas entre las mujeres (Carnés, 2016: 37).

No solo Matilde, sino todos los personajes reconstruyen la identidad de Luisa Carnés registrando su propia historia y la ciudadanía madrileña de los años 30. La protagonista, detrás del mostrador, realiza una síntesis de «lo más selecto de Madrid» que visita el local: «las sirvientas con sus cestas de hule; la modista, la mecanógrafa —cabe destacar estos dos últimos, pues, como se ha ido viendo, son oficios que formaron parte de su propia biografía y son constantes en su literatura— [...], la vieja repintada y sus niñas cursis, las beatas, al regreso de la iglesia» (Carnés, 2016: 33).

Además, es preciso tener cuenta la portada de la edición facsímil de 1934. En ella aparece tras el subtítulo «Mujeres obreras» el género del texto que se va a leer a continuación: «Novela reportaje». Este paratexto —que la editorial Hoja de Lata no conservó en su reedición de 2017— evidencia que la autora convirtió la novela como una obra a medio camino entre la ficción y la realidad. La inmersión testimonial abunda en la novela desde la primera descripción que realiza sobre la situación laboral del país:

Abre la cartera [...] y saca el recorte del anuncio: «Urge mecanógrafa modestas pretensiones». Lo tira. ¡Para lo que vale...! Como otros muchos. ¿Cuántos anuncios han llevado el mismo camino durante el pasado invierno? ¿Cuántas escaleras, cuántos despachos ha conocido Matilde durante los últimos diez meses? (Carnés, 2017: 11).

También describe minuciosamente las vitrinas de los locales por los que pasa: «Y, más tarde, allá, sobre piedras mojadas y fango silencioso, a lo largo de valladares impresos de gritos hechos con brea: ¡Viva Rusia!, ¡Obreros! Preparaos contra la guerra imperialista» (Carnés, 2016: 14). A través del personaje de Matilde, en el que la lucha de clases se manifiesta desde su primera aparición, y con la introducción de este tipo de mensajes, Luisa Carnés evidencia su inquietud y posición política. Ya en 1933, cuando había finalizado la redacción de *Tea Rooms*

—un año antes de su publicación— (Plaza, 2016a: 224) la autora da constancia de su compromiso femenino y político en un artículo publicado en el *Heraldo de Zamora*:

La mujer quiere (debe) “ser”; muy bien; la mujer quiere saber; magnífico. Pero es necesario que [...] hable y que haga por su propia cuenta. Que hable y obre sin “infección”. Que se emancipe de toda influencia [...]. Hay que dotar a la mujer de educación política de [la] que hoy carece¹⁶⁹.

Además, es evidente su aproximación al Partido Comunista dada su relación con Ramón Puyol —militante del PCE desde 1930—. En 1936 Luisa Carnés materializó su acercamiento con su afiliación a dicha organización¹⁷⁰.

Luisa Carnés consiguió transmitir con una múltiple red de influencias y tendencias autobiográficas la denuncia de la difícil situación de las mujeres trabajadoras en España. La lucha, encabezada de manera sencilla por Candelas, prosiguió su camino de la mano de Natalia para poder culminar con Matilde. Las tres protagonistas son un valioso testimonio de la situación de la mujer en los años veinte y treinta. Además, son las voces con las que Luisa Carnés pretendía renovar la realidad del siglo XX, y con las que afianza su compromiso político y femenino.

En los «cuentos españoles» escritos ya en el exilio también aparece esta tendencia autobiográfica tan característica de su escritura. De todos ellos, cabe destacar «La mujer de la maleta» (2018b: 28), en el que aborda el pase de la frontera francesa de 1939. La salida hacia Francia, el contexto del exilio que comienza a fraguarse por las carreteras, marca literariamente una tendencia autorreflexiva que Luisa Carnés incluye en este relato, puesto que, como ha sido dicho, ella cruzó también la frontera por carretera. Utilizando el mismo recurso que en sus primeros cuentos, incluye algunos sus datos autobiográficos, dado que el camino hacia la frontera es una experiencia real, y los mezcla con la ficción, o bien, con historias o recuerdos de su paso que forman parte de su imaginario. Esto sucede en la descripción que realiza de

¹⁶⁹ Carnés, Luisa. «Las mujeres no han votado» *El Heraldo de Zamora* (11 de mayo de 1953). p. 2

¹⁷⁰ Consultar apartado 1.3. Etapa de madurez: compromiso social y político.

la mujer que lleva la maleta: «Solo la mujer aquella, de madera, no parecía sentir el peso de su maleta. Sus pies avanzaban rectos; su cuerpo flaco cortaba la niebla, y su boca parecía obstinadamente cerrada» (Carnés, 2018b: 30). Es decir, en el proceso de escritura, Luisa Carnés interactúa con aquellas personas que recuerda de su experiencia o bien los crea desde su propio imaginario, y los sitúa en un espacio que para ella es real. Por otra parte, la protagonista de esta narración también presenta las características comunes de los personajes femeninos de Luisa Carnés. La lucha, la determinación al marcharse fuera de su país, y el tesón por pretender llevar consigo el pesado cuerpo de su hijo muerto.

Otro de sus relatos, «El mandato» (Carnés, 2018b: 92), muestra el compromiso femenino y político-social que caracterizó la literatura de Luisa Carnés. En la narración, la autora transcribe una carta de una mujer que se lamenta por la pérdida de su hijo durante la guerra. Uno de los aspectos más relevantes de este cuento es el alegato que realiza Luisa Carnés, que, además de expresarse en primera persona del singular, se dirige al lector en sus últimas líneas para reivindicar la lucha por la libertad de España a través de su labor como periodista: «¿Comprendéis ahora por qué tengo que seguir cada día subiendo y bajando escaleras, golpeando puertas cerradas con mi papel blanco, con mi arma simple y formidable?» (Carnés, 2018b: 98).

En «Polen», un relato publicado por Gabriel Paz en el compendio titulado *El aguinaldo y otros cuentos* (1961)¹⁷¹, la protagonista, Carlota Pinares, visita la prisión para realizar un reportaje periodístico. Existen varios rasgos autobiográficos de la autora en este texto. Carlota Pinares trabaja en un periódico y pretende contar a sus lectores «las últimas horas de un condenado a muerte» (Paz, 1961: 93), por lo que debe acudir a una prisión y entrevistarse con el reo. Gabriel Paz une pasado y presente: en primer lugar, rememora las visitas a su padre en la prisión de Alcalá y, en segundo lugar, al determinar la profesión de la protagonista, que es periodista.

¹⁷¹ La versión que se utiliza para el análisis es la publicada en la *Revista de la Universidad de Yucatán* (1961: 93-99).

Cabe recordar que en 1947, Gabriel Paz ya había contactado con el director de la revista mexicana *Norte* para ocupar un puesto en la redacción¹⁷², por lo que su dedicación a ese medio en el exilio fue inmediata.

En el compendio titulado *La mujer de espuma*, publicado en 1988, la tendencia autobiográfica de Gabriel Paz se observa en el cuento «Anamariana». Este relato es la ficcionalización de la historia de Doña Matilde, la hija mayor de una familia amiga. Tal y como mencionó la autora en su obra autobiográfica *Tú y yo estrellas fugaces*,

su problema era que no tenía hijos y de ello hablaban mi madre y ella, como el tema no era muy propio para que yo lo oyera, se encerraban en otro cuarto. Siempre imaginé que ahí había un argumento para novelas (Paz, 2003: 44).

En el relato, Doña Matilde, que es la protagonista, recibe el nombre de Anamariana. Se trata de una joven que intenta sin éxito tener un hijo. Finalmente lo consigue tras enviar una carta a París (método para alcanzar la maternidad que se ha explicado tradicionalmente a los niños) (Paz, 1988: 24).

El eslabón perdido, novela de madurez de Luisa Carnés, fue una obra concluida en 1962 que no vio la luz hasta 2002. En ella, la autora vuelve a revivir su propia experiencia: recorre su pasado, la España anterior a 1939 (Carnés, 2002: 87), y su presente en México a través del protagonista César Alcántara. La novela en sí misma es el reflejo del tránsito entre la batalla íntima como exiliado a la batalla colectiva como parte de un grupo en el país de acogida. Este concepto, el querer pertenecer a una comunidad, parece en el personaje una quimera, y se observa que su adaptación a México no es del todo completa ya desde el inicio:

Todo esto es agradable, forma parte de mi vida, pero no lo amo. Nada de lo que hay en el cuarto ha echado raíces en mí. Lo siento ajeno. Aquí está el

¹⁷² Paz, Gabriel. «Alfonso Camín. Mis recuerdos del poeta». *Diario de Yucatán* (25 de enero de 1983), p. 3A.

trabajo de muchos años. Aquí están mis arrugas, mis canas, mi cansancio. Pero no está mi alma (Carnés, 2002: 81).

La constante reflexión y la mirada testimonial de Luisa Carnés a través de su personaje se enfatiza aún más al utilizar la primera persona del singular. De hecho, el protagonista revela su intimidad en un intento de explicar y entender qué sucede en su vida y por qué no logra adaptarse después de haber vivido dieciocho años en México. Es consciente de que «la tierra es lo mismo en todas partes», pero quizás para él, en su propia intimidad, «la tierra tampoco sea igual aquí que allá» (Carnés, 2002: 81). Se observa en César que su condición de refugiado, años después, aún no ha desaparecido. Además, unido a eso, el protagonista quiere seguir siendo fiel a sus recuerdos antes de su llegada a México, recuerdos que para él son un tesoro (Carnés, 2002: 94). Es evidente que para la autora sus recuerdos son algo sustancial en su vida, y lo demuestra incorporándolos en sus obras de creación, tal y como se ha ido viendo hasta ahora.

Luisa Carnés experimentó algo parecido a lo que pretende reflejar a través de César Alcántara, aunque finalmente logró adaptarse. Intentó regresar a España en 1960 sin éxito (Olmedo, 2014: 278). Teniendo en cuenta este dato, alcanzan más relevancia estas reflexiones de César:

Nosotros mismos, ¿qué somos ya para España? ¿Qué pintamos ya para la tierra en que nacimos? Algunos han vuelto. ¿Qué han encontrado allá? Muchos han perdido a sus padres, en algunos casos a todos sus parientes. [...] España ha cambiado (Carnés, 2002: 230).

Tiempo después, el protagonista cambia de opinión al hablar con dos chicos que llegaron de niños a México. Conversar con ellos disipa las dudas iniciales del profesor, y da por finalizada la búsqueda de su identidad perdida:

Los jóvenes españoles amaban México, su país de adopción, pero se sentían ligados a la raíz de la patria perdida, sentían el dolor de España, reflejo por la patria en que sus padres se consumían. [...] Aquellos muchachos a los que

apenas conocía me resultaban de pronto entrañables, los sentía unidos a mí como cosa propia (Carnés, 2002: 301).

Finalmente, César concluye:

Había que regresar a España. Y volveríamos. Yo seguía defendiendo lo mío, pese a las condiciones adversas, apoyando en mi razón, en mi propio corazón y en mi esperanza, nunca extinguida, fortalecida ahora por el alentar de una juventud española que se levantaba como un infante se levanta de su cuna y empieza a caminar sobre la tierra y afirma su derecho a la vida (Carnés, 2002: 302).

Luisa Carnés consigue mediante las constantes reflexiones del protagonista un reencuentro consigo misma a través de la escritura. Logra comprenderse y aceptarse, de la misma manera que finalmente lo hace el protagonista. De hecho, el discurso motivador y luchador del anterior fragmento, el constante compromiso con España y su sociedad son elementos recurrentes en la narrativa de Luisa Carnés. En este caso, la palabra escrita en *El eslabón perdido* da un sentido a su vida como exiliada en México.

2.2. Reminiscencia del pasado en el género lírico

Como es sabido, a través de los versos, «la voz íntima de un poeta está configurando los símbolos particulares que nos revelan su propia sensibilidad». En la construcción de un discurso en el que la finalidad es autobiográfica, se puede hablar de «autorretrato lírico y, bien puede presentarse bajo la forma de un poema en verso o de un texto en prosa poética» (Herrero, 1993: 249). *Madréporas*, de Silvia Mistral; *Salmos del adolescente desterrado*, de Luisa Carnés, y *Poesía abierta*, de Mada Carreño son tres obras que permiten hilvanar la biografía de cada una de estas autoras con su creación literaria anterior y posterior a 1939.

En 1944 vio la luz *Madréporas*, un compendio de prosas poéticas que Silvia Mistral dedicó a su primera hija, Silvia. Según Mónica Jato, la obra gira en torno a una «subjetividad maternal» que actualmente resulta atrayente, precisamente porque en

los llamados ‘estudios de la maternidad’ escasean obras como la de Silvia Mistral (2019: 16). Ciertamente, la construcción textual que hace la autora, el tropo maternal, no solo implica que se narre el proceso en sí —la representación tradicional de la procreación—, sino que va más allá incorporando una dimensión sentimental que se prolonga desde la gestación hasta el alumbramiento, incorporando, además, las consecuencias emocionales del pasado y la deseada estabilidad del presente de la autora. En palabras de Elisabeth J. Ordóñez,

lo maternal sería entonces el principio, no el final, de nuestra imaginación. Podríamos imaginar algo más allá de lo conocido por el patriarcado paternal o falocéntrico. Aún más, podríamos ser más sensibles a las maniobras o estrategias que efectúa cada escritora —o puede efectuar dentro de su momento histórico—(1998: 223).

El libro está dividido en tres partes: «Primer tiempo», «Flauta salvaje» y «Regazo vivo». En la primera, Silvia Mistral se presenta a su hija con quince años como alguien a quien le faltaba crecer y madurar: «era solamente un perfil sobre el ambiente, sin forma y sin relieve. Habrían de pasar muchos atardeceres a mi lado para que yo me convirtiera en una mujer de frente, con aliento y contorno» (Mistral, 2019: 31). Sin embargo, confiesa que no se encuentra a sí misma si no es en su mundo irreal. Es decir, de manera simbólica, Silvia Mistral se describe como una mujer soñadora, por lo que vive en una mezcla de realidad y de ficción.

A sus veinte años, esas ensoñaciones, al no cumplirse, se transforman en desánimo, y esto produce que se compare con una «pálida Ofelia», lo que nos hace pensar en la lividez de la muerte. Por un lado, el reflejo de la chica soñadora poco a poco se va tornando en «blanda y sin defensa, inútil y desgajada». Insiste en esa imagen de mujer débil e inmadura: «Era la mujer a medio hacer, la mujer débil, falta de glóbulos rojos y de carne ardiente». Por otro, confiesa: «nada soy, ahora, de aquello que soñé» (Mistral, 2019: 32). La maternidad hace cambiar su perspectiva. Al llegar a México la escritora pretende triunfar y ser mejor de lo que fue en España, «quería ser laurel, olvidando el valor de la retama». De hecho, asegura, «no podía pensar que hubiera otros triunfos en la vida como no fueran los que otorgan la fama y la gloria»

(Mistral, 2019: 33). Sin embargo, ahora es madre, y la sonrisa de su hija es un premio. Todo lo demás es secundario.

En el tercer capítulo de esta primera parte explica cómo surge la idea de tener un hijo (Mistral, 2019: 39-40). Las dudas sobre la unión de la pareja, sus deseos y las preguntas sobre el futuro son objeto de preocupación para la escritora:

¿Qué nos une? No había un recuerdo de niñez, un ambiente, una antigua promesa que nos ligara. [...] No sabíamos de dónde veníamos ni a dónde íbamos. Habíamos olvidado el pasado y no teníamos ninguna idea sobre el porvenir (Mistral, 2019: 40).

El miedo convive con las dudas al pensar en si tener un hijo o no. Los temores surgen al no tener a su madre cerca: «Tú, ahora, madre, no estás aquí y, como nunca, siento el vacío de tu vida ausente. [...] Tengo miedo, madre, miedo de que nosotras —mi hija y yo— no podamos cantar para ti una doble canción filial» (Mistral, 2019: 44).

En «Flauta salvaje», la segunda parte de la obra, Silvia Mistral alude a los cambios operados en su cuerpo. Las formas esbeltas se tornan curvas, lo que hace que se sienta satisfecha de ser dos en una: «puedo llevar esa carga alegremente, pues por esa vida que canta dentro de mí yo soy cauta y serena» (Mistral, 2019: 51). La escritora insiste en la transformación que observa de su yo: «Aquella mujer que conocíais era una que se parecía a mí. Esta que veis aquí, soy yo» (Mistral, 2019: 57). Para ella, lo vivido es un ensayo del que no está orgullosa, asume el fracaso y necesita algo con lo que sobrescribir su pasado. Su hija es el inicio de este cambio:

Llegó el instante de la derrota para la vida inútil. Para ese ambiente ficticio, falto de responsabilidad, que esconde la carencia de inteligencia en un chiste aprendido y la falta de conciencia en una burla.

Si aquello hubiera sido una vida simpática, aun con sus ficciones, yo me hubiera enorgullecido de pertenecer a ella y seguir siendo una más entre sus adeptos. Pero no era humana, ni siquiera por sus equivocaciones (Mistral, 2019: 58).

En el último capítulo de esta parte relata el dolor del parto y los gritos que profirió:

El dolor se sostiene en un do larguísimo. Es tan alto mi grito, que el eco se enrosca en la nube fugitiva —la primera nube del alba— en el mar lejano y ronco, en la volcánica entraña de la tierra, hasta enlazarse con otro grito [...] (Mistral, 2019: 60).

En «Regazo vivo» se muestra dubitativa, insegura y es consciente de que hay cosas que no aprenderá jamás (Mistral, 2019: 67). Silvia es su primera hija, y lo que siente la escritora es torpeza, como si hubiese «alguna falla» en su sensibilidad (Mistral, 2019: 68). Los recuerdos, en este caso, le sirven a Silvia Mistral para conseguir entonar una nana. En primer lugar recurre a su infancia, a la Galicia de sus orígenes, cuando su madre cantaba los cuentos de *meigas*. Y después, «sin torturas, ni forcejeos con el pasado» (Mistral, 2019: 69), la escritora logra entonar una cancioncilla que aprendió en la guerra cuando iba por los caminos enfangados de Huesca.

Finalmente, le presenta México a su hija, el país en el que ella ha nacido y en el que su madre encontró la estabilidad: «Quiero que conozcas el país donde se abrió la corola de tu vida y que lo ames, con el amor agradecido con que lo amo yo, desde que —viajera de otros cielos inhóspitos— pisé el valle de Anáhuac». Sin embargo, a pesar del profundo agradecimiento que siente por México, se considera ajena a él, y le explica a su hija que ella no tendrá que pasar por eso, que ella será una más entre todos porque tendrá en la conciencia que ese es su país (Mistral, 2019: 89). Su hija Silvia es la que culmina, finalmente, el sentimiento de arraigo en México.

El contenido emocional de esta prosa poética no solo brota de la expresión de su proceso maternal, sino que la autora une en sus líneas los recuerdos de su pasado y parte de su presente como justificación de su inseguridad y de su debilidad. La Guerra Civil española la convirtió en un ser frágil, y el nacimiento de su hija le ha devuelto la fortaleza que necesitaba.

Los *Salmos del adolescente desterrado*, de Luisa Carnés, aparecieron publicados como un apéndice en *El eslabón perdido* (2002). De hecho, este compendio de dieciséis salmos pudo ser el embrión de la novela que los precede (Plaza, 2002: 66). La voz ‘salmo’ remite a una composición de poesía religiosa. En este caso, Carnés utiliza este término para rendir un homenaje al recuerdo de los quince primeros años de su hijo Ramón. Con la misma intención escribió *Elegía de los siete puñales de la madre* (1952), como un homenaje a la muerte de su progenitora, Rosario Caballero, en ese mismo año¹⁷³.

Luisa Carnés comienza su obra situando a su hijo lejos de su país, y le explica por qué lleva quince años siendo un «desterrado»¹⁷⁴. El terror que le sugiere la Guerra Civil española queda reflejado a través de la mirada de su hijo: «Tus ojitos aprendieron a mirar en horizontes de angustia, por donde la metralla volaba, buscando corazones» (Carnés, 2002: 305). La niñez de Ramón quedó truncada, como la de muchos niños, durante la contienda, una infancia que, según le recuerda la autora, estuvo llena de imágenes del horror. En 1937, Ramón fue evacuado de España, situación que debió ser muy dolorosa para Luisa Carnés, pues utiliza una metáfora para referirse a ello: «Como se arranca del surco a un manojito de trigo verde, te arranqué de tu tierra» (Carnés, 2002: 306). Es decir, tomó la decisión de desunir una parte de ella para que pudiese tener un futuro propicio. La «subjetividad maternal» también aparece en esta obra de Luisa Carnés pues, aunque no haya relatado ni la gestación ni el parto de Ramón, describe dentro de su momento histórico (Ordóñez, 1998: 223) las vivencias que le sugiere el vínculo con su hijo al recordar sus quince años de vida.

El espíritu de lucha, el enaltecimiento a los compatriotas y el retorno a España son una constante en las obras de Luisa Carnés. En los *Salmos*, introduce todos estos anhelos como una sugerencia maternal mediante la fórmula «Quiero recordarte que...» de manera que canaliza a través de su hijo la posible vuelta a España.

¹⁷³ Esta obra ha sido localizada por Antonio Plaza, pero aún no ha sido publicada (2002: 72; 2010: 112).

¹⁷⁴ La obra *Salmos a un adolescente desterrado* también ha sido analizada por Carole Viñals junto a *El eslabón perdido* (2020).

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... (Carnés, 2002: 307).

En 1968, la editorial Finisterre publicó un poemario, apenas conocido, de Mada Carreño. *Poesía abierta* fue el espacio en el que Mada Carreño expresó sus miedos y sus angustias a través de diez poemas. Estas composiciones han sido alabadas por el exiliado Manuel Andújar en su obra *Grandes escritores aragoneses en la narrativa española de siglo XX*. Al aludir a su autora, Mada Carreño, el escritor consideró que muestran una «entrañable delicadeza» y una «perceptividad estética patentizada en penetrantes conceptos» iluminadores (Andújar, 1981: 55). El componente autobiográfico de la obra ha sido observado por Carlos González en *La poesía femenina contemporánea en México, 1941-1968*, donde ha asegurado que «la poesía de Mada Carreño no es más que el testimonio fiel de sus vivencias físicas y morales» (1989: 120), por lo que las manifestaciones de sus sentimientos y las impresiones más íntimas recrean imágenes que recuerdan su experiencia en la Guerra Civil o situaciones atroces que vivió en algún momento de su vida.

A través de sus poemas, Mada Carreño evocó la vida y la muerte, situándolas al mismo nivel. Equiparó ambas circunstancias humanas en un mismo espacio, retrotrayéndose así a la Guerra Civil, donde los vivos deben convivir con los cadáveres de sus compañeros:

Nada pesan los muertos ni los vivos, ni el eco del que canta
lo que importa es la canción inquebrantable del mundo.
[...]
Así yo lo contemplo salida de mí misma
batida como un árbol por los brazos del aire.
Si deajo que las aguas lleguen hasta mi cuerpo
se deshará esta huella de los pies en la arena (Carreño, 1968).

La playa y la arena son elementos que aparecen frecuentemente en la escritura literaria de Mada Carreño como espacios en los que conviven los vivos y los

mueritos. Esta misma significación se observa en su poema «Lawrence el de Arabia»¹⁷⁵, publicado en la revista *Diálogos*. En él, probablemente recordando la experiencia vivida por Eduardo de Ontañón, se describen las acciones de un hombre silencioso que deambula por «los caminos de Inglaterra» y que en algún momento se extravía «en campos de la patria». De forma abrupta, el recorrido vital del hombre se interrumpe con la llegada de su muerte. Es posible que Mada Carreño le dedicase también el poema titulado «La fuente» con el que puede leerse la soledad del exilio al separarse de quien fue su compañero:

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 (Carreño, 1968).

Siguiendo con los poemas de *Poesía abierta*, los sentimientos de congoja, de angustia y de temor aparecen en «La araña», que encabeza el poemario, y en «La lluvia». En el primero, Mada Carreño proyecta a través de sus versos imágenes en las que sus noches se muestran oscuras y «pobladas de terrores» (Carreño, 1968: 2). Solo el canto de los pájaros y la luz de la mañana logran que se disipe ese temor. En el segundo poema, la naturaleza, en este caso la lluvia, es la encargada de acallar los temores, los gritos y los alaridos que son ensordecidos por su sonido. Al caer la lluvia solo siente que su cuerpo se destensa pero no se calma, la congoja que siente es «pequeña» y sigue «encerrada en un pecho sin alivio» (Carreño, 1968: 4). Estos poemas reproducen el temor y la angustia que pudo sentir la autora en el camino hacia la frontera. El sonido de los bombardeos por la noche, los gritos de dolor, el llanto de sus compañeros y la soledad en la que se encontró en muchas ocasiones son elementos que se evocan en estos poemas. Así lo reflejó también en su novela, *Los diablos sueltos*, en la que da a entender que la naturaleza le otorgó paz y serenidad en los peores momentos (Carreño, 1975: 67).

¹⁷⁵ Carreño, Mada. «Lawrence el de Arabia» (marzo-abril de 1980). *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, pp. 34-38.

2.3. Los artículos periodísticos como revelación de lo personal

Existe un vínculo entre la tendencia autobiográfica a la que nos venimos refiriendo y la escritura de artículos. En la obra periodística de Luisa Carnés, Silvia Mistral, Mada Carreño y Gabriel Paz aparecen de fondo los motivos que también se observan en sus obras narrativas —al menos en las dos primeras—, como, por ejemplo, la observación del mundo que les rodea, el compromiso social y femenino, y las preocupaciones comunes de la sociedad española del siglo XX. Siguiendo el hilo de estos artículos pueden detectarse algunos detalles autobiográficos y opiniones personales que las escritoras incluyen en sus textos. Se trata de otra vía más a través de la cual expresan su mundo interior.

Silvia Mistral recurrió a la observación de su entorno para escribir sus primeros artículos. Además, aprovechó el auge de la prensa cinematográfica para poder introducirse en el mundo periodístico. Poco antes de la Guerra Civil, ya en 1936, las colaboraciones de Silvia Mistral comenzaron a tener un trasfondo político y social que no se percibía en las anteriores. Existen algunas colaboraciones en las que la autora aportó su particular punto de vista, aunque este quedase casi disuelto en la totalidad del contenido.

En el artículo «Leni Riefenstahl. La dictadora del cinema alemán»¹⁷⁶, Silvia Mistral utilizó la figura de la actriz para reflexionar sobre algunas generalidades del feminismo, aunque es también una crítica del régimen alemán¹⁷⁷. La autora comenzó su texto afirmando que en las «almas femeninas ha existido siempre un oculto afán de dominación», para realizar después un breve recorrido cronológico por aquellas mujeres de la historia universal que habían sido famosas por su actitud dominante. La belleza y la inteligencia son, según Mistral, «armas femeninas» que la mujer ha manejado desde tiempos lejanos. Este discurso en la primera parte del artículo —la

¹⁷⁶ Mistral, Silvia. «Leni Riefenstahl. La dictadora del cinema alemán». *Popular Film* (9 de enero de 1936), p. 8.

¹⁷⁷ Silvia Mistral especuló en su artículo sobre una posible amistad íntima entre la actriz y el dictador Adolf Hitler, dado que fue elegida cineasta oficial del régimen nazi. De ahí que la autora utilizase el término «dictadora» para dirigirse a ella.

segunda la dedicó a la biografía de la actriz— muestra un cierto compromiso femenino por parte de Silvia Mistral.

Durante la Guerra Civil la tendencia autobiográfica de Silvia Mistral fue más allá de la observación de su alrededor y de la crítica social de su época. Hasta el momento solo se había dedicado a la redacción de novedades cinematográficas, por lo que la escritura de crónicas era para la autora una asignatura pendiente. Es por eso por lo que, sincerándose con el lector, emitió su *captatio benevolentiae* al inicio de su texto: «Y esto no es literatura de cronista brillante». La crónica «Film de la guerra. Huesca a la vista»¹⁷⁸, dividida en cuatro apartados, es presentada como un relato autobiográfico en el que Silvia Mistral es narradora, testigo y protagonista. En la primera de estas cuatro partes, la autora utilizó un estilo impersonal para describir el pueblo en el que se encontraba a fin de situar al lector y otorgar rasgos de veracidad a su texto. En la segunda retrató al Comandante Otto¹⁷⁹ —figura que años más tarde, en su exilio, pretendió homenajear sin éxito (Mistral, 2015: 380)—, y transcribió una anécdota suya; todo ello utilizando la tercera persona. El lenguaje que utilizó Silvia Mistral para componer su texto no es el característico de una crónica periodística. La autora, lejos de usar un estilo sencillo y preciso, optó por uno recargado y metafórico, elegido posiblemente a causa de su impericia y de su deseo de expresarse libremente.

Tanto la tercera parte como la cuarta se caracterizan por tener un fuerte componente autobiográfico. La voz narradora se bifurca en el yo protagonista y en el yo testigo, dos perspectivas que nacen de la experiencia de Silvia Mistral. Encabezada por «Ella va a la guerra o las botas de Pulgarcito», la crónica pasa del estilo impersonal al uso de la primera persona del singular. Mistral comienza su crónica con una descripción de todo lo que realizó diariamente durante su estancia en Sangarrén. Esta visita al frente de Aragón a su hermano Ramón que realizó con su madre (Tuñón Pablos, 1988: 219, 283) le sirvió para aproximarse a la realidad del conflicto y para recabar

¹⁷⁸ Mistral, Silvia. «Film de guerra. Huesca a la vista». *La Vanguardia* (11 de diciembre de 1937), p. 6.

¹⁷⁹ Consultar el epígrafe 1.5.3.1. Balance del destierro.

todo el material posible. La información que consiguió recopilar le permitió escribir, además de esta, otra crónica y un cuento¹⁸⁰.

A través de la rememoración y de la subjetividad, Silvia Mistral mostró el carácter autorreflexivo de su discurso. Tras hundirse en el fango, yendo hacia la Torre Gastón, un comisario le prestó unas botas para que pudiese acceder a todo el campo. Al ponérselas y caminar con ellas, Silvia Mistral manifestó: «Aunque siento pena de hundir la piel nueva en el fango pegajoso, me invade ya en camino, una gran sensación de seguridad»¹⁸¹

Siguiendo con la autorreflexividad de la crónica, Silvia Mistral escribió acerca de la nostalgia que la invadió al visitar el cementerio de la ciudad. Aludió entonces a las figuras de los capitanes Fermín Galán y Ángel García Hernández, protagonistas ambos de la sublevación de Jaca a finales de 1930, lo que le sirvió para introducir su propia reflexión sobre el dolor, consecuencia de la guerra y de la muerte:

Llanto de sangre cae dentro del alma y nube de tiniebla cubre el raciocinio. La muerte está dando la lección o el ejemplo de sentir mejor. [...] ¿Hablar ahora de ira y de odio, como un chacal enjaulado? No. La tragedia es demasiado grande. Hablen todos de política o de castas. [...] El dolor humano o quizá mejor, el dolor español, es muy intenso para juzgarlo, y para hablar a la ligera de él¹⁸².

En la segunda crónica, titulada «Osca dels meus ulls...»¹⁸³, Silvia Mistral recogió las estampas de una ciudad que quedó bajo dominio del ejército sublevado. El estilo utilizado ahora es mucho más sencillo. Sin embargo, su contenido no constituye una noticia, como tampoco es una descripción de los hechos. La autora redactó un texto híbrido, que está a caballo entre la crónica y ensayo literario, con el objetivo de ser la voz de la milicia del frente de Aragón ante la pérdida del territorio defendido. En

¹⁸⁰ Mistral, Silvia. «Osca dels meus ulls...». *La Vanguardia* (27 de marzo de 1938), p. 5 y «La vida tras la máscara. Grand Hotel». *Umbral* (3 de diciembre de 1938), p. 15.

¹⁸¹ Mistral, Silvia. «Film de guerra. Huesca a la vista». *La Vanguardia* (11 de diciembre de 1937), p. 6.

¹⁸² Mistral, Silvia. «Film de guerra. Huesca a la vista». Art.cit.

¹⁸³ Mistral, Silvia. «Osca dels meus ulls...». Art. cit.

una de sus cartas a Cecilia G. de Guilarte, la autora cita su propia crónica, que define como «literaria, más que como una crónica en sí misma» (Mistral, 2015: 285). La intención de este texto es homenajear a los soldados que durante diecinueve meses han estado combatiendo en Huesca. Silvia Mistral utiliza esta temporalidad para justificar la lucha incesante del ejército republicano desde el inicio de la contienda en julio de 1936 hasta la retirada de la defensa en este lugar en enero de 1938. En marzo se reanudó la ofensiva contra las líneas republicanas situadas ante Zaragoza y Huesca, y en tan solo un día cayeron las fortificaciones (Thomas, 1976: 860). La crónica de Silvia Mistral, publicada a finales de marzo, es la constatación de la pérdida de Huesca por parte del ejército republicano catalán:

Los invasores lanzan una cortina de humo, el monstruo guerrero anda escondido en una nube compacta y densa, avanza escudado tras la gris humareda. No importa. Es mejor no verlos. Pero, ¿y Huesca? ¿Dónde está Huesca, que ya no se percibe? Una ancha cortina de humo, humo germano o ítalo, gris humo extranjero, la cubre¹⁸⁴.

El ambiente del frente del que había sido testigo en 1937 cambia por completo en este texto de 1938, dejándole amargas impresiones en su conciencia: la muerte de su hermano a finales de 1937, el inicio de una época de tensión, y la existencia de un clima de amargura y sufrimiento. Silvia Mistral se enfrenta a estos acontecimientos vitales y los transmite en su crónica a modo de homenaje al soldado de guardia en la avanzadilla, al defensor aragonés y al catalán. Todo ello se refleja en la descripción que hace de Huesca, cuando ya ha pasado a ser territorio sublevado: «Su catedral quebrada, [...] ermitas sin monjes, llenas de metralla. Diecinueve meses y tras ellos, Huesca humilde, Huesca altiva, Huesca traidora se alza y avanza»¹⁸⁵.

«*Durante aquella semana...* Historia de una mañana de julio» es una crónica ficcional publicada el 26 de julio de 1938, en *Solidaridad Obrera*. La autora recordó en su narración una ofensiva del ejército sublevado en los alrededores de Barcelona durante una mañana de julio de 1937. Sin embargo, su contenido es un claro ejemplo

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ *Idem.*

de verosimilitud literaria: su contexto histórico y social es real, pero no es posible afirmar que lo que narra Silvia Mistral sea cierto.

La fuerte tendencia autobiográfica se potencia con una omnipresente primera persona del plural utilizada con el fin de incluir a los lectores de *Solidaridad Obrera*: «La plaza del Ayuntamiento era nuestra», y unas coordenadas espaciotemporales reales (Barcelona, San Andrés y Santa Coloma). Además de realizar minuciosas descripciones, como el cambio de topónimos —tras los sucesos anarquistas en mayo de 1937 fue algo recurrente en las calles, avenidas y plazas catalanas—, la presentación de la historia como una escena vivida le permite a Silvia Mistral alcanzar cierto grado de veracidad. Es evidente que pudo ser testigo de una escena como la que se narra en «Historia de una mañana de julio», o haber escuchado noticias al respecto. Sin embargo, las acciones que se emprendieron aquella mañana y sus personajes se convierten en elementos ficcionales a causa de la intención narrativa de su autora.

La visibilidad femenina, aspiración habitual que se presenta sutilmente en la escritura de Silvia Mistral, se observa también en esta crónica. En este caso, la autora realizó una crítica a aquellos hombres que insistían en que las mujeres se quedasen en casa, tras los cristales, sin formar parte activa de la contienda. Al resultar herido uno de los combatientes, estas, que se ocultaban detrás de las ventanas, salieron con la intención de salvarlo, ya que los hombres lo intentaron sin éxito alguno. Silvia Mistral narra el hecho otorgándoles heroicidad y valentía:

Las mujeres, inmutables, fuertes y seguras, plantaron pecho a militares y falangistas, a enemigos de frente y de la altura, llamaron con un gesto decisivo a los hombres y rescataron al herido¹⁸⁶.

La tendencia autobiográfica está muy presente en la mayoría de los breves reportajes de Mada Carreño —cuya firma, cabe recordar, figura como Magdalena— publicados

¹⁸⁶ Mistral, Silvia. «Durante aquella semana... Historia de una mañana de julio». *Solidaridad Obrera* (26 de julio de 1938), p. 3.

en *ABC* y en *Blanco y Negro*. En ellos no solo se limitó a la observación y a la descripción de su entorno, sino que incorporó la primera persona del singular y del plural en sus textos. Cabe considerar, además, que la voz de Mada Carreño se transfigura en un yo que se alterna a un nosotros indistintamente y termina por insertarse en un espacio compartido: Madrid, lugar fundamental de la vida de la autora¹⁸⁷.

En estos reportajes breves la autora reunió dos objetivos principales: informó a sus lectores de las novedades del frente y divulgó de forma detallada, mediante entrevistas, la vida de los ciudadanos de Madrid y de sus alrededores. Sin embargo, la introducción de esa primera persona del plural, como por ejemplo, en «al vernos llegar»¹⁸⁸ o «nosotros preferimos»¹⁸⁹, aportó un grado testimonial al discurso, de manera que Mada Carreño explica lo que ve fuera desde dentro. Es decir, transmite su propia concepción de la sociedad madrileña. En alguna ocasión recurrió a la primera persona del singular que incluye en sí misma la subjetividad y crea en el lector la sensación de veracidad. Un ejemplo de ello se observa en el reportaje titulado «Nuestros futuros artistas». En él, Mada Carreño transcribió las dos únicas preguntas que realizó a un chico madrileño. Con la intención de persuadir al lector, describió así la situación: «Me mira el muchacho con sus ojos risueños bajo las hojas verdes». Como cierre de su reportaje, se refirió a la sensación que le produjo la entrevista: «Le hubiera dicho muchas cosas afectuosas y entusiastas, pero me he limitado a sonreírle»¹⁹⁰.

En otros reportajes escritos para *ABC*, «Niños en Madrid»¹⁹¹ o «Evacuad Madrid»¹⁹², Mada Carreño se dirigió al lector con complicidad y empatía. Deseaba proyectar una

¹⁸⁷ Son similares los reportajes escritos por Magda Donato entre 1930 y 1936 publicados en *Ahora*. En estos, titulados «Reportajes vividos», la periodista se infiltraba en un sector, en un ambiente determinado y explicaba a los lectores su experiencia (Angulo Egea, 2017: 90).

¹⁸⁸ Magdalena. «Campesinos». *ABC* (10 de mayo de 1937), p. 16.

¹⁸⁹ Magdalena. «Nuestros chicos». *ABC* (17 de junio de 1937), p. 12.

¹⁹⁰ Magdalena. «Nuestros futuros artistas». *ABC* (24 de septiembre de 1937), p. 11.

¹⁹¹ Magdalena. «Niños en Madrid». *ABC* (3 de septiembre de 1937), p. 12.

¹⁹² Magdalena. «¡Evacuad Madrid!». *ABC* (17 de noviembre de 1937), p. 8

imagen cruel de la guerra¹⁹³, los niños jugando con los restos de metralla o corriendo bajo los proyectiles, para alentar a la evacuación de los mismos a residencias infantiles¹⁹⁴. Para ello, utilizó la primera persona del plural, ya recurrente en sus textos, y la segunda del singular para dirigirse al lector: «En el terreno amenazador y movedizo de la guerra que te arrastra a ti mismo, tú, ¿qué puedes hacer por ellos?»¹⁹⁵.

En las colaboraciones de *Blanco y Negro* se observa un cambio en el estilo de Mada Carreño. Su objetivo es aportar su punto de vista a la información que ofrece, una especie de reportaje subjetivo en el que aparece un yo testimonial —como autora responsable del texto— y un yo personal —como ciudadana de Madrid—. Esta fragmentación del yo le sugiere al lector su propia reflexión acerca del conflicto. En «Amor bajo la guerra» la autora escribió acerca de lo que le supuso sentimentalmente el conflicto: «Al principio parece que la guerra tiene que tragarnos enteros, cercenándonos todo nuestro pequeño mundo sentimental, espiritual, contemplativo». Sin embargo, a través de su experiencia, Mada Carreño consideró que también había amor en las acciones de los soldados: «Yo he visto grupos de hombres con sus caras perdidas en las sombras inclinarse sobre un viejo gramófono, amparando la música con sus cuerpos del zumbido molesto de las balas»¹⁹⁶. La autora fue testigo de que la guerra había acabado ya la coquetería de las chicas y, de pronto, el amor volvía a florecer de manera sana.

Desde una perspectiva testimonial, Mada Carreño ofreció en «Estampas de Madrid en guerra» tres imágenes de la ciudad. En ellas, la autora destacó la adaptación de los madrileños a las nuevas circunstancias. Según la autora, el mono, una prenda de vestir que al inicio de la guerra fue el uniforme de los milicianos, se convirtió, en 1938, en una prenda de vestir simbólica para la mujer: las chicas lo llevaban por la calle satisfechas al «afirmar [...] ante todos los ojos que son mujeres nuevas». Es decir, la mujer,

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ Magdalena. «Niños en Madrid». Art. cit.

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ Magdalena. «Amor bajo la guerra». *Blanco y Negro* (14 de abril de 1938), p. 21.

adaptándose a las circunstancias, había sustituido al hombre convirtiéndose en una «nueva miliciana del trabajo»¹⁹⁷.

La revelación de su identidad continúa tras la Guerra Civil española y el exilio en México. De hecho, la carga expresiva y el tono autobiográfico es aún mayor a raíz de la contienda y de sus consecuencias. Entre la infinidad de artículos que se conservan de Luisa Carnés, de Gabriel Paz y de Mada Carreño cabe destacar aquellos en los que recuerdan a España y la comparan con México. En ellos, las autoras reflexionan acerca de la integración de los españoles. En los artículos de Luisa Carnés, el propio recuerdo de España y su compromiso político se observa como una imagen de la patria perdida y de sus problemas de desarraigo (Sánchez Zapatero, 2009: 291), elementos que forman parte también, como se ha visto, de *El eslabón perdido*. Esto no sucede en los artículos de Gabriel Paz y de Mada Carreño, ya que fueron publicados con una gran diferencia temporal en comparación con los de Luisa Carnés. Además de la temporalidad, tanto Paz como Carreño tuvieron una adaptación mexicana mucho más rápida y, según ellas mismas, mucho más apacible.

Iliana Olmedo estudia en la revista *Laberintos* una breve antología de cuatro artículos mexicanos escritos por Luisa Carnés (2010, 63-69). En ella se encuentra el texto «Dos patrias», publicado con el seudónimo de Natalia Valle. La autora afirma que para los españoles México es un puente entre el pasado y el futuro de sus vidas, su nuevo hogar. Sin embargo, ese hogar también incluye la imagen de la patria «temporalmente» perdida. Cabe destacar aquí el uso del adverbio, pues el artículo fue publicado en 1950, cuando aún veía alguna posibilidad de volver a España. Por ello insiste en ese retorno a la patria, e incluye un recuerdo narrado en primera persona del singular que guarda relación con la imagen de México como una evocación lejana, como si el retorno a España fuese factible:

Más de una vez, encontrándome en un corrillo de compatriotas en el cual, uno hablaba de su Asturias, otro de su Navarra [...], envolvía de pronto a todos un sentimiento común, que de pronto hacía palidecer los recuerdos: México.

¹⁹⁷ Magdalena. «Estampas de Madrid en guerra». *Blanco y Negro* (15 de mayo de 1938), p. 31.

Alguien murmuraba: «cuando nos vayamos a España, ¡cómo vamos a recordar México!»¹⁹⁸

En otro artículo, titulado «Los refugiados españoles», Luisa Carnés enaltece la valentía de sus compatriotas y de los que lucharon en la Guerra Civil. A través de la primera persona del singular descarta a aquellos que no merecen su atención: los traidores, los mercaderes de la política, que, para ella, utilizan «el látigo franquista para flagelar el cuerpo de España»¹⁹⁹. En los siguientes artículos, «Exilios deleitosos»²⁰⁰ y «El libro de la España de hoy»²⁰¹, Luisa Carnés se vuelve más combativa que en el primero de todos. En ellos sigue utilizando la primera persona del singular, pero utiliza un lenguaje mucho menos íntimo, y se distancia de la imagen de la patria perdida. España pasa a ser sinónimo de fuerza y de lucha (Olmedo, 2010: 66, 68). Los tres últimos textos, marcados por un fuerte compromiso político, son publicados con su firma habitual, Luisa Carnés. El uso del seudónimo en el primero muestra cierto recelo a darse a conocer en el ambiente mexicano. Es por eso, quizás, por lo que en otros, publicados después de su artículo «Adiós a Natalia Valle», mostrase su disposición a adaptarse (Olmedo, 2010: 53).

Gabriel Paz, en su artículo «1989, año de recuerdos», comienza marcando la fecha desde donde se va a rememorar: «Mientras escribo estas líneas le digo adiós a 1989. Bien repleto ha estado de conmemoraciones y sorpresas»²⁰². De esta manera, Gabriel Paz inicia un diálogo con el lector, para advertirle de que lo que va a leer a continuación es, sin lugar a dudas, verídico. El motivo de este artículo es homenajear los 50 años de la llegada de los republicanos a México. Gabriel Paz, que aún recuerda su experiencia cuando apenas tenía dieciocho años. La escritora sentía

¹⁹⁸ Valle, Natalia. «Dos patrias». *El Nacional* (13 de octubre de 1950), pp. 3 y 7. Reproducido por Olmedo, 2010: 63.

¹⁹⁹ Carnés, Luisa. «Los refugiados españoles». *El Nacional* (28 de septiembre de 1951), pp. 3 y 8. . Reproducido por Olmedo, 2010: 64.

²⁰⁰ Carnés, Luisa. «Exilios deleitosos». *El Nacional* (21 de junio de 1951), p. 3. Reproducido por Olmedo, 2010: 66.

²⁰¹ Carnés, Luisa. «El libro en la España de hoy». *El Nacional* (28 de octubre de 1952), pp. 4 y 5. Reproducido por Olmedo, 2010: 69.

²⁰² Paz, Gabriel. «1989, año de recuerdos». *El Informador* (28 de diciembre de 1989), pp. 4A-5A.

un hondo estremecimiento cada vez que leía en los periódicos alusiones a la Guerra Civil española y a la Segunda Guerra Mundial, y eligió aquel con el que más se identificaba:

Todo lo que he leído sobre tan fraternal tema me ha conmovido. Elijo algunos párrafos de un artículo bien sentido del antropólogo Santiago Genovés como ejemplo de amor a México, se publicó el 13 de octubre y ahí expresa su humano y amable sentir que es el mismo de todos nosotros: «De los que vinieron ya maestros, ya investigadores, quedan los de los dedos de una mano. El resto, aquí nos hicimos. Somos mexicanos. No, no es más mexicano quien aquí nace, que quien aquí vive, se queda, se naturaliza, se adapta, trabaja, integra una familia y vive. Ellos, si la naturalización es de verdad. De cerebro. De corazón...»²⁰³.

Como es sabido, Gabriel Paz no llegó a México hasta 1947, por lo que ella, además de celebrar la fecha indicada, también lo hará una vez llegue el cincuentenario aniversario de su llegada:

1939... y todos los años que siguieron después, ya que en la década de los 40 otros llegamos, así que al entrar en los 90 seguiremos añadiendo recuerdos a los recuerdos²⁰⁴.

Tras mencionar las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, Gabriel Paz finaliza el artículo confesando la aflicción que le supone aún recordar: «Con estos pensamientos digo adiós a 1989, con estos recuerdos, con estos temores»²⁰⁵.

El 18 de junio de 1994 cumplió su promesa y rindió homenaje a su anunciado aniversario: «Hoy, cincuenta años después, pienso únicamente en las víctimas»²⁰⁶. Se trata de un artículo en el que Gabriel Paz se lamenta del fracaso y del dolor, pero, a su vez, se alegra de que se hayan acabado las amenazas fascistas y neonazis.

²⁰³ *Idem.*

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ Paz, Gabriel. «Cincuenta años después». *El Informador* (18 de junio de 1994), pp. 4A/5A.

La periodista tuvo muy presentes a sus amigos y familiares que residían en España, y aprovechó su columna de *El Informador* para hacerlo²⁰⁷. En este espacio, a modo de homenaje, la autora escribe todo aquello que le evoca el nombre de su patria, a la que llama «mi» España: «Es el recuerdo de sus montes y llanos brillantes con el trigo... y los ríos... [...] Es un pregón, una canción, un juego, un pedazo de pan, un adiós y una espera. ¡Siempre la espera!»²⁰⁸.

En otras ocasiones, muestra el interés que siente por comunicarse con el lector. En el artículo «Tu tiempo y mi tiempo»²⁰⁹, se cuestiona y reflexiona sobre la duración y el uso del tiempo: «Tengo la amarga sensación de que por entero no me pertenece, que se lo he de dar a otros, que me lo quitan, que se lo llevan, y en muchas ocasiones, sin permiso»²¹⁰. El texto, mediante las preguntas que le formula al lector, «¿Has pensado, amigo, el valor de tu tiempo?»²¹¹, se convierte en un testimonio que le sirve para justificar la pérdida de su tiempo. También incluye datos autobiográficos:

Y no olvidemos a esas damas que quieren tu tiempo para contarte la historia de su religión que no es la tuya. Van recolectando el tiempo por todo el mundo. Me pasó en Inglaterra. Me pasó en Mérida. Me sucede en Cuernavaca. Casi siempre me hallan en un momento desprevenido que se me va, no hay manera de cortar el discurso que lanzan.

En otro fragmento, marca su propio proceso de escritura con el uso de dos gerundios para que no se dé por finalizada la acción: «Estoy pensando. Va corriendo mi tiempo» hasta que la corta abruptamente «La máquina de escribir se ha parado»²¹². Acto seguido, la autora proyecta su propia imagen en el texto: «Quien me observe creería que estoy dejando pasar el tiempo vacío, que estoy perdiendo el tiempo. Y no, que lo estoy llenando de pensamientos, de cálculos, de cuentas de sumar, y sumar más, horas, años,

²⁰⁷ En relación con este aspecto se han localizado varios artículos titulados «¡España!» (15 de noviembre de 1975), p. 4A/5A, «España», (3 de marzo de 1981), p. 4A/5A, «Mis jóvenes amigos de España» (2 de abril de 1985), pp. 4A/5A y «España y América» (1 de noviembre de 1888), p. 4A/5A.

²⁰⁸ Paz, Gabriel. «¡España!». *El Informador* (15 de noviembre de 1975), pp. 4A/5A.

²⁰⁹ Paz, Gabriel. «Tu tiempo es mi tiempo». *El Informador* (18 de febrero de 1989), pp. 4A/5A.

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ *Idem.*

²¹² *Idem.*

siglos»²¹³. Con este artículo, Gabriel Paz consigue asociar una crítica a la sociedad que no sabe administrar su tiempo con una reflexión que incluye elementos de su propio yo.

En 1995 Mada Carreño utilizó su columna «Alamares», publicada en el periódico *Excélsior*, para rendir homenaje a personas de su círculo íntimo. En su texto «Perder a una amiga»²¹⁴, la escritora dedicó unas palabras a su compañera Juana, que había fallecido. En él se observa el autobiografismo de Mada Carreño al relatar los encuentros semanales que habían mantenido durante su vida en México y al explicar las sensaciones que había experimentado en esas reuniones. Además, describió de una manera muy sentimental cómo fue la despedida de las dos amigas: «En nuestro último encuentro en tu casa yo salía con un poco de apremio y apenas tuvimos tiempo de enviarnos un beso con la punta de los dedos»²¹⁵.

Otro ensayo que cabe destacar es el titulado «Respuesta a una pregunta»²¹⁶, en el que Mada Carreño, sesenta años después, recordó su condición de autodidacta. Su propia experiencia le permitió escribir este tipo de ensayos y aconsejar, de una manera más cercana, a sus lectores. Aquí, Mada Carreño afirmó que «aprender a escribir consiste en leer y escribir, y volver a leer y volver a escribir. Así todos los días». En su texto ofreció una serie de directrices con las que sus lectores podían iniciar sus primeros pasos en la escritura, y sugirió que «no hay que esperarlo todo del sople celeste, sino trabajar cada día de nuestra vida»²¹⁷. Este texto, junto al anterior, avalan que la tendencia autobiográfica siempre ha formado parte del estilo literario y periodístico de Mada Carreño.

2.4. Escritos autobiográficos

Como es sabido, el género autobiográfico es amplio, difícil de delimitar y supone una dificultad diferenciar sus subgéneros, dado que estos pueden presentarse de

²¹³ *Idem.*

²¹⁴ Carreño, Mada. «Perder a una amiga». *Excélsior* (11 de junio de 1996), p. 6B.

²¹⁵ *Idem.*

²¹⁶ Carreño, Mada. «Respuesta a una pregunta». *Excélsior* (4 de enero de 1996), p. 6B.

²¹⁷ *Idem.*

distintos modos o incluso de manera híbrida. La finalidad de un texto inserto en las escrituras del yo es que su contenido no caiga en el olvido. En los casos que nos atañen, las autobiografías y las memorias son «textos que se conciben y se escriben para que alcancen la difusión pública» (Montiel Rayo, 2018b: 13). A partir de ahí, las divergencias entre los subgéneros dependen de los propósitos del escritor. La diferencia fundamental entre estos dos subgéneros es que las memorias no se centran solo en la vida de la autora (y, por ende, tampoco en el personaje principal), sino que comprenden otros hechos de cierta relevancia para la misma memorialista. La autobiografía, por su parte, comprende una vida en particular, la de la autora de la obra.

Según José María Pozuelo Yvancos, en los últimos siglos, el principal énfasis de la autobiografía se ha dado en la relación entre el texto y su sujeto, y no en la narración de los hechos históricos (2006: 31). Y es que, otra diferencia entre estos dos subgéneros es que las memorias se ocupan de todo lo relativo al tiempo del sujeto que las enuncia, mientras que la autobiografía se basa en la experiencia y en construir la propia identidad de la autora protagonista, sin tener en cuenta los acontecimientos históricos externos —salvo alguna excepción²¹⁸—. Esto es lo que sucede en *Tú y yo, estrellas fugaces*, de Gabriel Paz, mientras que en *Memorias y Regodeos*, Mada Carreño se centra en la narración de los hechos más significativos de su vida. La principal diferencia de estos dos textos, el primero denominado por su autora como «autobiografía», y el segundo, por la suya, como «memorias» la determina su proceso de escritura. En *Memorias y Regodeos*, la autora escoge intencionadamente algunos de sus artículos periodísticos —también reseñas, ensayos y entrevistas—, los reescribe y los convierte en distintas rememoraciones de su vida, que divide en una quincena de capítulos. De hecho, la propia autora definió así su libro:

A veces, en mis años de periodismo, al tiempo que escribía para determinada publicación solía tomar notas complementarias para mí misma. El resultado

²¹⁸ Gabriel Paz alude en *Tú y yo, estrellas fugaces* a las elecciones del Frente Popular de 1936.

de estas crónicas dobles es una serie de imágenes personales que ahora pueden llamarse memorias (Carreño, 1998b: 41).

En estas estampas privadas es posible encontrar recuerdos sobre su Madrid natal, sus primeros meses en México, el inicio del proyecto editorial Xochitl, su amistad con el pintor Diego Rivera, con el escritor Octavio Paz o su paso por distintas redacciones de periódicos mexicanos. Recordando las palabras de Yvancos, la relación entre texto y sujeto, en este caso, no aparece. Las memorias de Mada Carreño son una descripción minuciosa de los acontecimientos que ha vivido como protagonista desde su infancia en Madrid hasta 1998. No hay una vinculación estrecha, sentimental, entre Mada Carreño y lo que relata. Un ejemplo de ello se encuentra en la enumeración que realiza sobre su trabajo en las revistas mexicanas. Comienza así su rememoración: «Se supone que debo consignar en este breve ensayo la labor que he realizado en México» (Carreño, 1998b: 39), por lo que se deduce que hizo una síntesis de lo que ella consideraba importante sin incluir ningún rasgo reflexivo o íntimo.

En 2001 Gabriel Paz publicó *Los brujos de ayer y los hombres de hoy*. Un compendio de cuarenta y ocho textos breves en los que recrea en tono autobiográfico sus recuerdos sobre la ciudad de Mérida: sus paseos y sus visitas a centros históricos y arqueológicos de la ciudad²¹⁹. Dos años después, en 2003, publicó una autobiografía parcial titulada *Tú y yo, estrellas fugaces*. En ella, Gabriel Paz relató desde su infancia hasta el asedio de Madrid en 1936.

En el prólogo, Gabriel Paz explica que lo más importante de su historia está en *Éxodo de los republicanos españoles*. Sin embargo, según ella misma, la vida le ha demostrado que «hay algo más que aquel *éxodo*», sus años felices: ella y su hermano de niños (Paz, 2003: 16). Asimismo apela a la necesidad de contar su historia como «una especie de terapia o psicoanálisis» (Paz, 2003: 16), de manera que sus rememoraciones se convierten en una catarsis. Atendiendo a las palabras de Gabriel

²¹⁹ «*Los brujos de ayer y los hombres de hoy*. Reseña». *Revista de la Universidad de Yucatán*, 219-220, (octubre – diciembre 2001 / enero – marzo 2002), p. 79.

Paz, podrían unirse sus obras insertas en el espacio autobiográfico *Tú y yo, estrellas fugaces*, *Éxodo de los republicanos españoles* y *Los brujos de ayer y los hombres de hoy* y seguir así el hilo íntimo de su vida creando una autobiografía completa. No obstante, cabe tener en cuenta que la segunda de estas tres obras es una novela autobiográfica y, por tanto, la historia debe contemplarse como un texto expuesto a una continua revisión de la veracidad (Puertas Moya, 2004a: 103).

Continuando con el análisis de *Tú y yo, estrellas fugaces*, cabe tener en cuenta la introducción de «autobiografemas»²²⁰ por parte de Gabriel Paz. De ahí la relación de la que habla Yvancos entre el texto y el sujeto. Es decir, la autora no se limita a exponer los acontecimientos, sino que explica por qué son relevantes para ella y por qué los ha retenido en su memoria. La primera etapa de sus recuerdos es el nacimiento de su hermano Dioni, en 1923, cuando ella apenas tenía dos años. Este tipo de recuerdos plantea un problema básico en referencia a la infancia de la autora. Es evidente que en la proceso de recordar, su memoria puede fallar, y en el proceso de escritura pueden incluirse pensamientos inventados, algo que probablemente le contaron otras personas sobre ella misma o incluso sensaciones vividas por otros. Gabriel Paz afirma que no recuerda ninguna emoción al nacer su hermano. Su desilusión se debe a la leyenda popular basada en que los niños vienen de París en una caja de dulces. Lo explica así: «No podía creerlo. Pero no hallé ninguna caja, Ningún dulce. ¿Me desilusioné? Pues no». Este recuerdo fue probablemente una anécdota relatada por alguno de sus familiares. Sin embargo, ella misma prosigue en su recuerdo y afirma: «De eso sí tengo conciencia y me expliqué: “algunos niños traen dulces para su hermanita, pero este, no”» (Paz, 2003: 18). La conciencia a la que alude Gabriel Paz es el resultado de expresar un sentimiento o una reflexión motivada por el recuerdo.

²²⁰ El término fue utilizado por primera vez por Sylvia Molloy en 1984 para indicar que en las autobiografías: «The reworking of the birthplace autobiographeme doubtlessly blends individual and collective memory the most successfully» (1984: 15). En estudios posteriores, Molloy lo define como una «escena textual primitiva» también en textos autobiográficos e incluye más ejemplos: «el primer recuerdo, la elaboración de la novela familiar, la fabulación de un linaje, la escenificación del espacio autobiográfico, etc.» (1996: 28). Anna Caballe también los ha definido como: «aquellas circunstancias de la propia vida que, al ser mencionadas, alcanzan una significación relevante» (1987: 115).

En los siguientes capítulos Gabriel Paz construye un relato descriptivo en el que los sentimientos explicados dan la sensación de revivirse nuevamente en el acto de escritura. Un ejemplo de ello puede observarse al recordar su estancia en el colegio Santa Isabel, en Madrid: «Reconozco que sor Margarita me impresionó durante mucho tiempo, aún después de asistir a otros colegios, aún en edad adulta ante ciertas ocasiones. Y declaro que su recuerdo no me es agradable» (Paz, 2003: 40). Tras este recuerdo, Gabriel Paz rememora a sus amigas de la enseñanza primaria (Paz, 2003: 44), le dedica un espacio a sus familiares (Paz, 2003: 53), y también detalla celebraciones familiares como la Navidad (Paz, 2003: 115) o su primera comunión (Paz, 2003: 179).

SEGUNDA PARTE

**LAS OBRAS AUTOBIOGRÁFICAS
SOBRE LA RETIRADA
DE LUISA CARNÉS, SILVIA MISTRAL,
MADA CARREÑO Y GABRIEL PAZ**

3. ELEMENTOS DE ANÁLISIS

Las cinco obras presentadas coinciden, en primer lugar, con la definición de «testimonio» propuesta por John Beverley. Todas ellas son narraciones contadas en primera persona por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato (1987: 9) —a excepción de *La hora del odio*, cuyo narrador cuenta la historia en tercera persona del singular—. Además, «su unidad narrativa suele ser una “vida” o una vivencia particularmente significativa», y «la situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, [...] lucha» (1987: 9).

En segundo lugar, obedecen al planteamiento de Philippe Lejeune sobre la autobiografía en tanto que son textos retrospectivos «en prosa que una persona hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad» (1994: 50). Cada uno de ellos se sitúa en el mismo contexto histórico del exilio republicano de 1939, y son testimonios escritos por mujeres cuya experiencia relatada no escapa de las lindes de la literatura íntima. Sin embargo, tal y como han señalado otros teóricos sobre el tema, como Anna Caballé (1995: 42-43) o José Romera Castillo (1981: 15), al observar la técnica narrativa de los testimonios del corpus, la definición general del teórico francés permite confrontar unos textos con otros a fin de clasificarlos según las divergencias de su morfología.

Lejeune consideró como «géneros vecinos de la autobiografía» (1994: 51) aquellos que presentan ciertas singularidades en su concepción. Se trata de una cuestión de «jerarquía», como el mismo Lejeune propuso (1994: 51), en la que las memorias, las biografías, la novela personal, los relatos autobiográficos de ficción, el poema autobiográfico, el diario íntimo, el autorretrato, los epistolarios o el ensayo pueden considerarse subgéneros de la literatura autobiográfica «por tener cada uno de ellos unas marcas peculiares sobre todo por la técnica literaria empleada y por los

objetivos que el escritor se haya propuesto» (Romera, 1981: 15). Tales subgéneros, además, son identificados por Anna Caballé en su ensayo *Narcisos de Tinta* como textos caracterizados «por su capacidad de revelación personal» (1995: 17).

La composición de estas escrituras del yo está fundamentada en la experiencia y en las vivencias que tuvieron lugar en un espacio y en un tiempo concretos. Sin embargo, los cinco testimonios no tienen el mismo porcentaje de rasgos biográficos ni íntimos. Cada obra fue concebida con el objetivo de reconstruir y de recordar según los recursos literarios que les permitían a sus autoras escribir desde su dimensión subjetiva. Esto es, cada testimonio está escrito y tiene una estructura distinta dada la facilidad que cada autora tenía para transmitir su experiencia, cuya intención es la de testimoniar, informar y denunciar los hechos, además de hacerlo con un propósito literario y cicatrizante. Como afirma Lydia Masanet,

sin posibilidad de salir de una cotidianidad absorbente en la que no hay tiempo para profundizar en uno mismo, la autobiografía obliga a parar, a reflexionar, a analizarse, a replegarse en una interioridad protegida de la agresividad exterior (1998: 7).

3.1. Cuestiones preliminares

La recuperación de la producción literaria y cultural de autoras y de autores exiliados ha suscitado un interés creciente desde los años ochenta hasta ahora. En lo referente a la difusión de la memoria de mujeres exiliadas y a la reedición de sus obras de creación, han sido estos últimos años, coincidiendo con el auge de la recuperación de la producción literaria de Luisa Carnés, cuando se han producido la mayoría de los estudios sobre la memoria femenina. El empeño por componer y dar a conocer un pasado que no querían ni debían olvidar permitió que se escribiesen testimonios sobre la Guerra Civil española, la salida de la frontera y el exilio en México. Algunos de estos testimonios ya han sido editados y, se ha logrado rescatar del olvido a sus autoras. Algunas de ellas son Carlota O'Neill, que evoca en *Una mujer en la guerra de España* (1964) su lucha personal y colectiva desde la madrugada del 18 de julio de 1936 hasta su salida de la cárcel en 1941. María Luisa

Elío en *Tiempo de llorar y otros relatos* (1988) narra su salida en plena Guerra Civil cuando apenas era una niña. Cecilia G. de Guilarte, en *Un barco cargado de...* (2012), recopila mediante artículos su experiencia a bordo del buque Cuba con destino a México. Menos conocidas son, posiblemente, Remedios Oliva Berenguer, quien también recordó y describió en sus memorias, tituladas *Éxodo: Del campo de Argelès a la maternidad de Elna* (2006), su salida de Badalona, su paso por la frontera francesa, su reclusión en los campos de Argelès y Saint-Cyprien, y su ingreso durante su sexto mes de embarazo en la Maternidad de Elna, donde dio a luz a su hijo Felipe en 1940. María José de Chopitea, algo más alejada de la intención testimonial que las demás, narra a través de su novela autobiográfica *Sola* (1979) la vida de Montserrat desde su niñez hasta su exilio en México²²¹.

La importancia de las obras que conforman el corpus de esta tesis —*De Barcelona a la Bretaña francesa*, de Luisa Carnés; *Los diablos sueltos*, de Mada Carreño; *Éxodo: Diario de una refugiada española*, de Silvia Mistral, y, sobre todo, *Éxodo de los refugiados españoles*, de la desconocida Gabriel Paz— radica en la experiencia vivida y en el modo en el que esta se narra. Sus testimonios permiten conocer, de una manera íntima, la motivación que llevó a sus autoras a escribir sus vivencias, sus reflexiones más profundas y su propia visión sobre la retirada.

El primer testimonio que se presenta es el de Luisa Carnés, cuyo título completo es *De Barcelona a la Bretaña francesa. Episodios de heroísmo y martirio de la evacuación española*²²². La autora comenzó a redactarlo a su llegada a México, entre abril y septiembre de 1939 (Plaza, 2014: 38). El texto permaneció inédito hasta que vio la luz la edición de Antonio Plaza, publicada en 2014 con el subtítulo de

²²¹ María José de Chopitea vincula en el prólogo de su novela autobiográfica su propia vida y la de los exiliados con la historia que se narra en la novela (Chopitea, 1979: 9).

²²² Es interesante mencionar, a tenor del título, el artículo de María del Carmen Alfonso García, «Galdós y los *Episodios Nacionales* durante la Segunda República y la Guerra Civil. Su influencia en *De Barcelona a la Bretaña francesa*, de Luisa Carnés». En él, la autora analiza la obra de Luisa Carnés desde la óptica galdosiana e insiste en determinadas similitudes entre distintos fragmentos (2021: 581) para constatar el conocimiento que tuvo la autora de Benito Pérez Galdós. Además, Alfonso García demuestra la importancia temática y estilística que tuvieron los *Episodios Nacionales* para Luisa Carnés en el momento de la escritura de *De Barcelona a la Bretaña francesa*.

«Memorias». En ese sentido, cabe destacar que no se supo de la existencia de la obra hasta 2002, fecha en la que fue mencionada por el mismo Antonio Plaza en el estudio introductorio de *El eslabón perdido*, novela de Luisa Carnés que había permanecido inédita hasta entonces. Iliana Olmedo también incluyó un breve análisis de la obra en *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*, un estudio sobre la escritora que fue publicado en 2014. Recientemente Sol Fonruge Castaño ha publicado un análisis y una selección de fragmentos de *De Barcelona a la Bretaña Francesa y El eslabón perdido* en la antología de textos de la Guerra Civil española y del exilio titulada *Voces de escritoras olvidadas* (2021).

En *De Barcelona a la Bretaña francesa* Luisa Carnés describe en primera persona el camino que siguió con su grupo hasta cruzar la frontera y ser recluida en Francia. En este marco argumental, la autora inserta su propia experiencia y refiere la de sus compañeros en la Ciudad Condal a finales de enero de 1939. Tras la llegada de las tropas franquistas a Barcelona, la protagonista debe huir a través de los Pirineos a Francia, donde es acogida en un albergue. Los sucesos narrados se entremezclan a su vez con las impresiones de la autora sobre el conflicto. De esta manera, la obra, escrita en 1939, es una exposición de los hechos vividos determinada por el compromiso social y político de la autora, cuya voz narrativa transita en todo momento entre la objetividad y la subjetividad. Establecida ya en México, en 1944 escribió una novela corta titulada *La hora del odio. Narración de la guerra española*. La trama argumental y los sucesos que se narran aquí son los mismos que pueden leerse en *De Barcelona a la Bretaña francesa*. Sin embargo, se trata de una ficcionalización del texto autobiográfico escrita en tercera persona del singular, como ha sido dicho.

La obra de Silvia Mistral, *Éxodo: Diario de una refugiada española*, también cuenta episodios de la evacuación española y se presenta al lector de forma híbrida: su estructura es la de un diario, pero su contenido coincide con el de un texto memorialístico que combina lo personal y lo histórico, con referencias políticas y literarias que fueron añadidas o reelaboradas después de su primera composición.

Según la autora, *Éxodo: Diario de una refugiada española* se componía inicialmente de unas breves anotaciones escritas desde el día de su salida de Barcelona (el 24 de enero de 1939) hasta su llegada a México (8 de julio de 1939). Estas notas, que nunca pensó que podrían editarse²²³, vieron la luz en la revista mexicana *Hoy*. Su director, Regino Hernández Llergo, mostró interés en el texto, que fue publicado de octubre a diciembre de 1939 acompañado de ocho ilustraciones realizadas por Francisco Carmona. Dada la naturaleza de la revista, los apuntes fueron editados en seis entregas que se dispusieron a cuatro columnas²²⁴. El título inicial *Éxodo: Diario de una refugiada española*, se mantuvo en la primera edición en libro, realizada por la editorial Minerva en 1940. El objetivo de Silvia Mistral —como el de tantos exiliados— fue transmitir su experiencia, la colectiva y la íntima, para que se tuviese constancia de lo vivido. En relación con este aspecto, León Felipe recordó en el prólogo de la citada edición que «hay que escribir esta historia y hay que leerla con valor y con frecuencia para que estén ahí siempre, ante nuestros ojos, nuestras miserias y nuestros pecados» (Mistral, 2009: 56). La obra ha tenido varias ediciones, lo que indica el interés de la misma. En 2009 José F. Colmeiro reeditó la obra precedida de un estudio introductorio. Por lo que se refiere al texto, contrastó la primera edición de 1940 con la versión seriada publicada en *Hoy* para corregir las erratas de imprenta y para actualizar la ortografía y los signos de puntuación. En 2011 *Éxodo: Diario de una refugiada española* fue reeditado por el diario *Público* que lo incluyó en su colección Biblioteca de la República. Dos años después, Jacqueline García acompañó el texto de *Éxodo: Diario de una refugiada española* con sus ilustraciones. La edición más reciente es la de 2021, cuya introducción es de Mónica Jato.

En 1972 vio la luz en México *Éxodo de los republicanos españoles*, novela en la que Gabriel Paz recordó su experiencia en el Splendid Hotel a través de su protagonista, Paz Márquez. El itinerario de la obra comienza, de manera similar a las obras presentadas anteriormente, con la salida de la protagonista de Barcelona y su paso

²²³ Carta de Silvia Mistral a Anna Caballé (1998: 195; citada por Colmeiro, (2009: 24).

²²⁴ *Hoy*, octubre-diciembre (1939), n. 140, n. 141, n. 143, n. 145, n. 146, n. 147 (Colmeiro, 2009: 42).

por un refugio francés. Cabe destacar que en las dos páginas del prólogo la autora no alude en ningún caso al género de su texto, que califica como «libro», «jota» e «historia», y no como novela o memorias. Sin embargo, Gabriel Paz insiste en la descripción íntima y verídica del texto que el lector va a leer; es decir, lo enmarca dentro del género autobiográfico: «esta es mi jota, pues, la historia de mis recuerdos, de mis nostalgias, de mi realidad, de mis patrias...» (Paz, 1972: 14).

En esta ocasión, la autora relata la estancia de Paz y de su familia en un hotel habilitado para los refugiados que provenían de España. Sin embargo, así como Luisa Carnés, Silvia Mistral y Mada Carreño lograron salir de sus refugios franceses y marcharse a México, Gabriel Paz volvió a España, donde vivió durante varios años hasta que finalmente pudo salir hacia el continente americano. En su novela, además de transmitir su experiencia, dedica algunos capítulos a otros personajes que han formado parte del mismo éxodo, da voz a los supervivientes de los campos de concentración y hace una síntesis de su vida en Yucatán casi treinta años después de que se iniciara su exilio. Existe, por tanto, una voluntad literaria y un compromiso con la causa republicana, ya que el testimonio de Gabriel Paz forma parte de una historia colectiva. El hecho de que el texto presente características propias del género novelesco le permite disponer de mayor libertad para narrar su experiencia (Masanet, 1998: 45).

En 1975 Mada Carreño publicó en la editorial mexicana Novaro su novela testimonial *Los diablos sueltos*, que resultó finalista del premio Nezahualcóyotl. En ella, como sucede con *De Barcelona a la Bretaña Francesa y Éxodo: Diario de una refugiada española*, la autora transmitió su experiencia desde la salida de Barcelona en enero de 1939 y sus vivencias en un refugio de Francia. Además, entre 1994 y 1996, Mada Carreño publicó en el semanario literario *El Búho* (México) una serie de artículos bajo el título «Memorias» cuyo contenido es el mismo que se incluye en *Los diablos sueltos* sin ficcionalizar²²⁵. A diferencia de las obras de Luisa Carnés y

²²⁵ Las fechas de aparición de las entregas y las páginas de la novela con las que se corresponden son las siguientes: «Hacia la frontera (I)», 28 de agosto de 1994, p. 3, coincide con las páginas 74-77. «Hacia la frontera (II)», 2 de octubre de 1994, p. 3, se encuentra en las páginas 77-80. «El paso de los

de Silvia Mistral, Mada Carreño comienza su relato recordando desde la Barcelona de 1939 el inicio de la Guerra Civil en Madrid y en Valencia. La obra ha sido reeditada en 2019 por Josebe Martínez, autora a su vez del estudio introductorio sobre Mada Carreño y *Los diablos sueltos*, con el que se inicia el libro.

3.2. Planteamiento teórico del yo

Como recuerda Francisca Montiel Rayo, «autobiografías, memorias, diarios y epistolarios son, hoy por hoy, las principales modalidades de las denominadas *escrituras del yo*» (2018b: 14). *De Barcelona a la Bretaña francesa*, *Éxodo: Diario de una refugiada española*, *Los diablos sueltos* y *Éxodo de los republicanos españoles* responden a esa misma denominación, a pesar de las dificultades que entrañan los límites entre estos, puesto que cada uno pertenece a distintos subgéneros (Montiel Rayo, 2018b: 13). La obra de Luisa Carnés, *De Barcelona a la Bretaña francesa*, es considerada como unas memorias, aunque en su contenido confluyen distintos géneros, entre ellos, el de la crónica. En el caso de la de Silvia Mistral, *Éxodo: Diario de una refugiada española*, su apariencia de diario —como su propio título indica— no impide que albergue una mixtura de testimonios públicos y privados, además de documentos literarios. En las dos novelas autobiográficas, *Los diablos sueltos* y *Éxodo de los republicanos españoles*, cuyas autoras son Mada Carreño y Gabriel Paz respectivamente, relatan las experiencias los *alter ego* de ambas escritoras.

Determinar estrictamente el género autobiográfico de cada obra plantea varios problemas, puesto que confluyen en cada una de ellas distintos subgéneros, todos ellos enmarcados por la aparición del yo. Ernesto Puertas Moya afirma que existen «expresiones literarias» que no obedecen a los registros expresivos y estructuras

Pirineos (III)», 3 de diciembre de 1994, p. 4, corresponde con las páginas 146-150. «El albergue francés», 28 de enero de 1996, p. 8, coincide con el texto de las páginas 152-155. «En reclusión», 14 de abril de 1996, p. 3, conviene con el texto de las páginas 156-158. «Corro de reclusas», 19 de mayo de 1996, p. 3, corresponde con las páginas 158-160. «Heridos sobre el suelo», 9 de junio de 1996, p. 4, coincide con las páginas 161-165. «El Congreso de Valencia», 28 de julio de 1996, p. 5, se encuentra en las páginas 168-171. «Un rincón de Francia: Aviñonnet», 11 de agosto de 1996, p. 3, conviene con el texto de las páginas 176-180. «Por las carreteras de Francia», 8 de septiembre de 1996, p. 4, corresponde con las páginas 172-176.

convencionales —a saber, memorias, diario, autorretrato, testamento, entre otras—, pero «se ven contagiadas de su motivo inspirador: la búsqueda y la comunicación del yo» (2004b: 134). También cabe tener en cuenta la distinción entre dos agrupaciones generales —la «autobiografía tradicional» y «la escritura autobiográfica»— que proponen Javier del Prado, Juan Bravo y María Dolores Picazo. Mientras la primera presenta una estructura monofónica y lineal, y se basa en la recuperación diacrónica de la existencia pasada, la segunda tiene una estructura polifónica y radial cuyo discurso adquiere un ritmo discontinuo y dependiente de la introspección y del análisis personal (1994: 216). Según estas definiciones, las obras del corpus pertenecen al segundo, el grupo denominado como «escritura autobiográfica». En este amplio espacio se incluyen «producciones tan problemáticas e inclasificables [...] que, *stricto sensu*, no podrían ser subsumidas formalmente en la teoría del *pacto autobiográfico*» (Puertas Moya, 2003: 398).

Las divergencias que existen entre estos subgéneros tienen que ver con la estructura del texto en cuanto a extensión, disposición y elocución. *Éxodo: Diario de una refugiada española* presenta, a simple vista, una estructura de diario, ya que aparece dispuesto con la fecha del día en el que suceden los hechos. Su extensión puede ser —y en este caso lo es— más corta que la de las memorias, como puede observarse al comparar *Éxodo: Diario de una refugiada española* con *De Barcelona a la Bretaña francesa*. Las memorias, a su vez, abarcan más experiencias que las obras designadas propiamente como autobiografía, puesto que evocan, además de los hechos del propio individuo, «acontecimientos o personas de alguna trascendencia, que influyen en el presente» del enunciadore, «y él ha sido testigo de ellos, estuvo presente, intervino o los vivió de cerca» (Caballé, 1995: 41). Igualmente, el tipo de discurso que se utiliza en un diario suele ser o bien coloquial o espontáneo —su uso concierne al ámbito privado principalmente—, o bien explora profundamente la sentimentalidad del autor, ya que su intención, generalmente, no es la de publicarse (Cedena, 2004: 77). A simple vista, las memorias y demás subgéneros no tienen estas características.

Por otra parte, estas obras también difieren en cuanto a la identidad y a la referencialidad del autor, narrador y personaje. Es el caso de las novelas testimoniales *Los diablos sueltos* y *Éxodo de los republicanos españoles*. La primera oculta la referencialidad del autor y crea un *alter ego* llamado Marina, que, a su vez, es la voz narrativa de la novela. En la segunda confluyen las tres figuras: Paz Márquez es la protagonista, el *alter ego* de Gabriel Paz —que no utiliza su verdadero nombre, Cristina Martín— y la voz narrativa de la novela. Además, son numerosas las interrupciones por parte de la autora a lo largo de la novela, en las que aporta material documental de la década de los 70 —la obra fue publicada en 1972— y su opinión personal sobre los hechos tras treinta años de exilio. Ambas novelas siguen perteneciendo a las escrituras del yo por el contenido íntimo, el autor implícito y la introspección que desarrollan en sus narraciones. Sin embargo, las obras citadas traspasan límites ficcionales y verosímiles con frecuencia, por lo que es imprescindible recurrir a la autoficción —definida en primera instancia como «ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales» (Casas, 2012: 10)— como una solución factible, aunque no suficiente, al problema intertextual que presentan.

Cada subgénero autobiográfico tiene, como se ha visto, unas determinadas características y unas fórmulas literarias a través de las cuales se insertan los relatos que se relacionan en mayor o menor medida con el yo del autor. Sea cual sea el subgénero elegido, el autor «queda sujeto a un conjunto de fuerzas formales, —vectores, esquemas, estructuras— que solo están pidiendo su impregnación existencial o conceptual, su reinserción en la historia, para significar y hacer significar» (Prado, Bravo y Picazo, 1994: 353).

3.3. Identidad

La identidad se define a partir de tres términos: autor, narrador y personaje. El narrador y el personaje son las figuras a las cuales remiten, *dentro del texto*, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado; el autor, representado por su nombre, es así el referente al que remite, por el pacto autobiográfico, el sujeto de la enunciación (Lejeune, 1994: 75).

De estos tres elementos que determinan la identidad de una obra autobiográfica cabe tener en cuenta a la autora, puesto que es el motor de la composición y constituye una pieza clave para el género. Para Lejeune, la identidad se resuelve con la relación del nombre propio de la autora —que es un paratexto o un elemento extratextual—, el narrador y la protagonista, y con el uso de la primera persona del singular. Sin embargo, la noción de «yo» es señalada por Eberenz como un problema identitario ya que

el elemento yo, combinado con otras marcas de la enunciación comentativa, sigue señalando la instancia pragmática; pero se encuentra también en contextos narrativos donde remite al personaje cuya semblanza y trayectoria se van desarrollando a lo largo del texto, recordando cada vez esa problemática identidad entre autor, narrador y personaje (1991: 39).

El problema que plantea Eberenz se observa en *La hora del odio*. La autora es Luisa Carnés y, como ya ha sido mencionado, la obra es una reelaboración de sus memorias tituladas *De Barcelona a la Bretaña francesa*. El reto reside en ponderar lo testimonial e incorporar la búsqueda de la expresión estética (Moro, 2018: 53). El resultado final es la literaturización de lo memorialístico. Sin embargo, la identidad entre autor, narrador y personaje a simple vista no es la misma. Existe una evidente distancia entre la autora, la voz narrativa en tercera persona y la protagonista, María Delsaz.

Para Lejeune esta relación es un rasgo constitutivo de la autobiografía y, por ello, mantiene que la tríada y los actores del pacto referencial son indispensables para la obra, por lo que, en el caso de *La hora del odio*, el pacto referencial no se cumple y no es una autobiografía, aunque parte de su contenido sí provenga de un subgénero autobiográfico.

El nombre propio es, para el teórico francés, la clave fundamental del referente autobiográfico. Haciendo uso de un caso práctico (la desaparición accidental del autor en un manuscrito que es inédito y no firmado), propone dos posibilidades para dar con el nombre del autor, dado que Lejeune no concibe la existencia de una

autobiografía anónima. Puede ser que el narrador se nombre en algún lugar del texto y que se dé por parte del lector una investigación histórica elemental para averiguar si ese personaje es una persona real o no. O, por otro lado, es posible que el narrador-personaje no se nombre en ningún caso y el texto no sea una autobiografía, sino una obra «indeterminada total» cuya narración se presume ambigua, por lo que el lector debe decidir si creer que los hechos que le suceden al personaje han sucedido en realidad o no (Lejeune, 1994: 72).

Igualmente, el nombre propio entraña en sí mismo un problema de popularidad o prestigio. Esta cuestión fue abordada por Georges May al afirmar que una autobiografía se escribe al final de una vida, puesto que la necesidad y el deseo de ejecutar una obra de tal envergadura debe realizarse cuando «la vida se ha desarrollado lo bastante como para permitirles revivirla» (1982: 33). En ese sentido, el teórico afirmó que el autor es conocido mucho antes que la publicación de la obra de su vida, y es que, como confirma Eberenz, «si el autor posee cierta fama, su texto no tendrá el mismo valor informativo que cuando se trata del texto de un perfecto desconocido» (1991: 39). En el caso de que la autora no posea ese prestigio por su propio nombre, Eberenz determinó que se trata de autobiografías que exponen la recreación de ese personaje a través del discurso; es decir, el narrador presenta a la propia persona y conduce al lector a ser partícipe de los acontecimientos que le tocó vivir, siendo estos la justificación de la narración (1991: 39). Así sucede con las cuatro autoras del corpus, Mada Carreño, Silvia Mistral, Gabriel Paz y Luisa Carnés, aunque en el caso de esta última, la actual recuperación y publicación de sus obras contribuye a sacarla del absoluto desconocimiento en el que ha estado sumida durante décadas.

No obstante, el nombre propio como tal no tiene capacidad de sostener la autoría de una obra si el autor utiliza un seudónimo. Si bien para Lejeune el seudónimo o el apodo es un «nombre real que designa una persona real», no es más que un nombre inventado que oculta una identidad propia por diferentes razones (1994: 184). Por

ejemplo, en el caso de Caterina Albert i Paradís —Víctor Català— el uso del seudónimo le sirvió para esconderse de un escándalo social:

Si jo hagués sospitat que un dia havia de saber-se a qui amagava el nom de Víctor Català, mai, però mai, hauria consentit que s'hagués donat publicitat a una ratlla meva; desgraciadament, la discreció és frèvola com una closca d'ou i, un cop trencada, no té adob²²⁶.

Existen autobiografías firmadas por autores que utilizan un seudónimo, quizás porque con él se ha construido su fama o por evitar problemas sociales con su nombre real. George Orwell, seudónimo de Eric Arthur Blair, escribió *Sin blanca en París y Londres* —*Down and Out in Paris and London*—, un relato autobiográfico en el que el escritor explicó los duros comienzos de su vida en París, enfermo, como friegaplatos. Según Stankys y Miller (1994: 9), Blair cambió su nombre a George Orwell porque tenía miedo de escandalizar a sus padres con su primera obra. Es decir, Orwell en sus comienzos ocultó su propia identidad aunque fuese bajo un nombre real que designaba a una persona real. El novelista mantuvo su seudónimo con el que llegó a ser mundialmente conocido hasta su muerte en 1950.

En otros casos, el uso del seudónimo en toda la producción literaria de un autor —y no solo para las autobiografías— no oculta una identidad ya que el propio autor, o bien ha explicado previamente el nacimiento de ese apodo —como fue el caso de María Lejárraga, conocida como María Martínez Sierra, que adoptó los apellidos de su marido—, o bien son un homenaje. Silvia Mistral, en el momento en el que comenzó a escribir, dejó de ser Hortensia Blanch e ideó el que sería su seudónimo prácticamente para toda la vida, Silvia Mistral. Eligió este nombre porque era el que su madre iba a ponerle al nacer y por el poema «A Silvia», de Giacomo Leopardi (Mistral, 1967: 55). Su apellido ficticio, «Mistral», procede de la lectura de *Mireia*, de Federico Mistral (Tuñón Pablos, 1988: 2). Gabriel Paz debe su nombre a Gabrielle Hielle²²⁷. La autora se refiere a este asunto en *Éxodo de los republicanos*

²²⁶ Caterina Albert. Carta a Joan Maragall (citado por Bartrina, 2001: 13).

²²⁷ Consultar epígrafe 1.5.1. Primera etapa (1940-1965).

españoles de este modo: «Y mi seudónimo “Gabriel Paz” es ella» (Paz, 1972: 164). Es en este fragmento en el que autora, narradora y protagonista se identifican en una sola. Luisa Carnés utilizó en algunas ocasiones durante la Guerra Civil y en su posterior exilio en México el seudónimo de Natalia Valle, el mismo nombre que la protagonista de su novela *Natacha* (1930). La conexión entre la autora y el personaje en el momento de su escritura dio como resultado la identificación de la propia Luisa Carnés con Natalia. El uso de este seudónimo tiene la función de actuar como un «segundo yo» (Gilbert y Gubar, citado en Heilbrun, 1988: 130) que permite a la autora distinguir su obra literaria —publicada con su nombre real, Luisa Carnés— de sus artículos periodísticos, algunos de los cuales fueron firmados con el citado seudónimo. Además, puede incluirse la invención de un *tercer yo*, siguiendo la terminología de Gilbert y Gubar, al utilizar el sobrenombre de Clarita Montes para firmar los artículos que publicó en la prensa rosa de México²²⁸.

La autora es quien escribe, quien da la voz a su texto. A su vez, el lector cree en su existencia por la firma que acompaña su libro, y la ve como la productora del discurso que va a leer. Es más, la autoría en una autobiografía queda avalada por el uso del pronombre «yo» que está representado por el nombre de pila escrito en la portada; es decir, el yo que escribe es el mismo que el yo que firma.

²²⁸ Iliana Olmedo afirma que Luisa Carnés, con el objetivo de diferenciar los ámbitos profesionales en los que trabajaba, utilizaba el seudónimo de Clarita Montes para aquellos artículos relacionados con la prensa rosa. Para sus colaboraciones en *El Nacional* recuperó el de Natalia Valle, y para sus obras literarias utilizaba su nombre real (2010: 52).

4. LA ESCRITURA DEL YO COMO EXPRESIÓN LITERARIA

El autobiografismo presente en las cinco obras objeto de estudio remite a una dimensión subjetiva que aparece desde el momento en que Luisa Carnés, Mada Carreño, Silvia Mistral y Gabriel Paz comienzan a escribir. En este espacio se incorporan las motivaciones esenciales que subyacen al tomar tal decisión, ya que «para narrar la mujer necesita haber experimentado de alguna forma lo que está expresando en el papel» (Masanet, 1998: 28); esto es, aclarar las coordenadas personales y sociales que la Guerra Civil española nubló y buscar la identidad perdida en el momento de la salida de Barcelona. El desarrollo de las escrituras del yo comporta también un «proceso de autoafirmación, de búsqueda de respuestas para completar el momento presente de la narración» (Masanet, 1998: 36). Todos esos motivos coinciden con el inicio de la contienda, un momento vital en el que la estabilidad personal y colectiva comienza a fallar. A pesar de que las cuatro autoras comparten este aspecto en sus obras, cada una de ellas analiza su situación propia en función de sus motivaciones políticas y de su contexto histórico y social, reflexiona sobre ello y lo transmite a través de un género autobiográfico distinto.

La reflexión sobre la pérdida de Barcelona que realiza Luisa Carnés en *De Barcelona a la Bretaña francesa* es, en parte, una defensa del pueblo español, el cual, según ella considera, ha luchado en favor de la República desde 1936. En los primeros capítulos de estas memorias, el yo de Luisa Carnés se mantiene en una posición secundaria, de testigo, puesto que el objetivo principal de la autora en esos episodios es destacar a los otros, los héroes ejemplares que representan a los republicanos. Sin embargo, cuando avanza en su discurso y el relato se acerca cronológicamente a la interminable noche del 26 de enero de 1939 —la última que pasa en Barcelona—, la autora explica el motivo por el cual escribe. No va a utilizar sus memorias para exigir responsabilidades respecto a la situación que estaban viviendo, puesto que, para ella, era competencia militar y política buscar culpables. Por ello afirma: «Yo no voy a recoger aquí de cuanto constituye la retirada de Barcelona otra cosa que mis experiencias de evacuada» (Carnés, 2014: 103). Esta aclaración justifica, en primer lugar, el género de su obra. Se trata, pues, de un texto

con características autobiográficas que contiene su propia visión de la evacuación. Y, en segundo lugar, Luisa Carnés advierte de que el texto que se va a leer a continuación constituye una visión personal de la historia de la Guerra Civil española, y no una crítica a la actuación política de los responsables de la República. La conciencia de Luisa Carnés en cuanto a la existencia de un mundo real —la retirada de Barcelona— no excluye la relevancia que le otorga a un mundo subjetivo que permanece en su mente —sus experiencias de evacuada— por lo que esta manifestación remite también a uno de los tres mundos de la que habla Tomás Albaladejo: el mundo verdadero o tipo I (1992: 51). Para el escritor, en la escritura de textos literarios existen tres tipos de mundos, puesto que además de existir el real, este se ve influido por otros mundos imaginados o pensados. Esto es, el ya aludido «modelo de mundo verdadero o tipo I», en el que los referentes son totalmente reales; «el modelo de mundo ficcional verosímil o tipo II», cuyas reglas no pertenecen al mundo real, pero sus referencias se obtienen a partir de este; y por último, «el modelo ficcional no verosímil o tipo III», formado por elementos y por normas que no aparecen en el mundo real ni están establecidos de acuerdo con este (Albaladejo, 1992: 54). En el caso de Luisa Carnés, sus memorias se inscriben en un «mundo real» y remiten a un «mundo real efectivo», porque «los mundos enraizados en el mundo real efectivo son mundos posibles, alternativos de otros mundos efectivamente actualizados o actualizables» (1992: 51). Sin embargo, cabe tener en cuenta que estas realidades están unidas a la experiencia y al relato subjetivo de Luisa Carnés, por lo que el contexto histórico y real de la Guerra Civil española convive con la incursión de los rasgos autobiográficos de la autora. Es por eso por lo que la verosimilitud del relato queda sujeta a la interpretación del lector. Considerando esta manifestación como un punto de partida, Luisa Carnés da por finalizado el preámbulo de sus memorias para continuar con la narración de su experiencia desde la salida de Barcelona hasta su exilio en Francia.

En 1944, cinco años después de la composición de *De Barcelona a la Bretaña francesa*, Luisa Carnés comenzó la escritura de *La hora del odio*. Tal y como reza su subtítulo, «Narración de la guerra española», el motivo principal de Luisa Carnés al

escribirla es ficcionalizar el contenido expuesto en *De Barcelona a la Bretaña francesa*. Para ello, la autora seleccionó los fragmentos más significativos de su experiencia en Francia y procuró exteriorizar al máximo su yo dado que en sus memorias la inmediatez de la escritura impidió que realizara un ejercicio de reflexión. La razón por la que Luisa Carnés ficcionaliza sus experiencias es que «la novela autobiográfica ofrece una mayor libertad en el tratamiento [...] al poder salir de la codificación clásica y jugar con la ficción» (Masanet, 1998: 45). En ese sentido, la expresión de su parte más íntima se diluye en la voz narrativa de María Delsaz, su protagonista, contribuyendo al distanciamiento entre autor, protagonista y narrador. Continuando con la clasificación de Albaladejo, *La hora del odio* sigue fundamentalmente el «modelo de mundo ficcional verosímil», es decir, el texto es una «construcción lingüística que establece una realidad particular, pero está vinculado a aquella dado que es representación de una realidad similar» (1992: 53). Teniendo en cuenta que la trama se nutre del texto de *De Barcelona a la Bretaña francesa*, es evidente que el contexto histórico y personal —el tiempo y el espacio son los mismos— remite a lo real, pero sus personajes y el desarrollo de los mismos forman parte de lo ficcional.

Éxodo: Diario de una refugiada española es, como ha sido indicado previamente, un texto híbrido cuyo contenido está más próximo a la crónica y al testimonio que a la exposición de su intimidad. La ausencia de elementos biográficos de Silvia Mistral, como por ejemplo su trayectoria política —aunque sí realiza juicios políticos—, o el uso de «Él» para aludir a Ricardo Mestre, suponen una incongruencia literaria al tratarse de un diario. Como respuesta a esta incoherencia, Silvia Mistral ofreció esta explicación a Anna Caballé: «El director de *El Día Gráfico* me recomendó [...] no mezclar nunca los problemas emocionales con el trabajo oficial. Fue por ese principio literario que [*sic*] decidí no escribir sobre mi problema personal»²²⁹. La autora también le trasladó a Enriqueta Tuñón la idea de que su diario estaba más próximo a una crónica de viaje y no a unas memorias o a una novela, precisamente porque no se incluían en el texto sus problemas personales (Tuñón Pablos, 1988:

²²⁹ Carta de Silvia Mistral a Anna Caballé (1998: 195; citada por Colmeiro, 2009: 24).

259). Sin embargo, aparecen en *Éxodo: Diario de una refugiada española* constantes manifestaciones íntimas y personales —como las lamentaciones por la muerte de su hermano— que contribuyen a alimentar dicha incoherencia o, como pasará a considerarse a continuación, su hibridez textual.

La obra tiene como fecha inicial el 24 de enero de 1939, y su primer capítulo se titula «El Buen Amor». En él se alude a una conversación sobre la guerra que la protagonista mantiene con un soldado. Durante el diálogo, Silvia Mistral pronuncia su discurso fundamentado en el anarquismo más radical y revolucionario aludiendo a la figura de Robespierre, líder de la facción más radical de los jacobinos (Mistral, 2009: 57). Es poco probable que la autora decidiera utilizar el rótulo «El Buen Amor» simplemente por el contenido referido. Como es sabido, *El Libro de Buen Amor*, obra del mester de clerecía del siglo XIV, es una autobiografía ficticia de su autor. Silvia Mistral, por su parte, comienza un diario escrito en primera persona del singular y del plural en el que su experiencia de la Guerra Civil es el hilo conductor del mismo. Ambas obras, escritas de forma autobiográfica, narran ciertos sucesos vividos que se presentan con evidentes marcas de ficcionalización. Por tanto, el uso de este título por parte de Silvia Mistral parece ser deliberado —los demás títulos del diario sí tienen una relación directa con el contenido del capítulo—, otorgándole gracias a él un significado completo a la obra que se va a leer a continuación.

A pesar de los rasgos de literaturización y de ficción que contiene la obra, uno de los objetivos principales de la obra de Silvia Mistral es describir de forma detallada los acontecimientos de su experiencia en la Guerra Civil para mostrar, tal y como afirma Martínez, «un compromiso con la historia, y hasta cierto punto una responsabilidad pública» (2007: 177). Además, a medida que avanza la escritura en el día a día, la autora entra en diversas contradicciones que le permiten conocerse y evolucionar. En la redacción de los fragmentos más íntimos se crean distintas disputas en su interior mediante las cuales comprende su historia y forma, en consecuencia, su nueva personalidad en consecuencia. Según manifiesta la protagonista, «soy más yo, mi alma es más mi alma» (Mistral, 2009: 71).

Es decir, *Éxodo: Diario de una refugiada española* transita entre lo individual y lo colectivo, entre lo privado y lo público, y entre lo testimonial y lo ficcional; es un diario de vida y también de viaje. En relación con este último aspecto, Silvia Mistral alude a la génesis de la obra en el séptimo capítulo: «Yo tomo notas y me vuelco en el *Diario de una refugiada*, con todo el alma» (Mistral, 2009: 108). Esta afirmación muestra la entidad literaria que pretende darles a esas notas que escribe, a pesar de que en 1988 continuase insistiendo en que nunca pensó en publicarlo (Tuñón Pablos, 2011: 154). El hecho de referirse a unas «notas» con un título ya definido indica cierto propósito de divulgación por parte de Silvia Mistral y, por tanto, de cruzar la frontera de lo privado y de hacer pública su obra. Esta voluntad testimonial se mezcla con el carácter ficcional de la obra, resultado del proceso de edición que sufrió el texto primario²³⁰.

De manera similar a Silvia Mistral, Mada Carreño confirmó que desde que se inició la guerra supo que escribiría una novela sobre ese tema. Así explicó el método utilizado para componerla: «En un cuaderno de notas fui anotándolo todo y cuando llegué a México no traía más que la ropa puesta y el cuaderno. [...] Eran notas diarias, y la historia amorosa es en parte novelada» en (Martínez, 2019: 8). Por su parte, Gabriel Paz alude en *Éxodo de los republicanos españoles* a la quema de unas notas y de un diario que contenía sus confesiones de adolescente, sus sentimientos sobre la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial, su experiencia en Francia y sus deseos de llegar a América (Paz, 1972: 242). Tratándose de una novela autoficcional, en la que la realidad y la ficción conviven a gusto de su autora, cabe pensar que esas notas que la protagonista de la novela quema formaban parte, como las de Mistral y de Carreño, del método ideado inicialmente para redactar su obra. En relación con esto último, Gabriel Paz escribió un texto con el que deseaba transmitir su experiencia y publicarla una vez que hubiera acabado. Tenía que «aumentar, quitar, modificar» su contenido antes de divulgarla (Paz, 1972: 13). Es

²³⁰ Este tema también ha sido abordado por José F. Colmeiro en la introducción de *Éxodo: Diario de una refugiada española* (2009: 24-25).

decir, su narración pasó por un proceso de creación, reescritura, rectificación e incluso ampliación que enriqueció el texto. Silvia Mistral, como ha sido visto, también recorrió un camino semejante al de *Éxodo: Diario de una refugiada española*.

Mada Carreño en su novela autobiográfica *Los diablos sueltos* se aleja de las particularidades de la Guerra Civil y desmitifica el exilio español. Lo consigue centrando la trama en una historia amorosa. En comparación con las demás obras, el grado de implicación y de compromiso respecto a la causa de los exiliados es menor. Luisa Carnés transmite en sus memorias su historia y la de un colectivo, y de manera similar lo hacen Silvia Mistral y Gabriel Paz. Mada Carreño, en cambio, pretende mostrar la inhumanidad de las guerras —sin distinción—, y la reflexión personal derivada de la experiencia vivida. Con este testimonio no pretendió «erigirse en voz de la colectividad, ni proyecta servir a una causa» (Martínez, 2019: 15). Es por eso por lo que la protagonista narra su propia trayectoria en Francia, sin contar prácticamente nada de la convivencia con las demás refugiadas, una realidad que tanto Luisa Carnés, como Silvia Mistral y Gabriel Paz sí describen en sus textos.

4.1. Espacio y tiempo

El espacio y el tiempo narrativos en las cinco obras es común: la trama se desarrolla en Barcelona y en Francia. Los hechos narrados se sitúan inicialmente en la última semana de enero de 1939 y finalizan aproximadamente en mayo de 1939, a excepción de *Éxodo: Diario de una refugiada española*, cuyo epílogo narra la llegada de la protagonista al puerto de Veracruz, y de *Éxodo de los republicanos españoles*, que incluye una segunda parte que tiene lugar también en México. Sin embargo, es complicado acotar el tiempo narratológico exacto en cada obra —excepto en *Éxodo: Diario de una refugiada española* por su propia naturaleza de diario— ya que no se aportan datos suficientes que permitan señalar los límites temporales de los textos. A menudo las descripciones espaciotemporales que realiza la narradora de cada obra se deducen de algunos hechos históricos referidos que

tienen la finalidad de otorgar un «efecto de veracidad» al testimonio (Beverley, 1987: 11) al introducir un referente real.

La composición de estas narraciones está fundamentada en la experiencia y en las vivencias que tuvieron lugar en un espacio y en un tiempo concretos. En ese sentido, las palabras de Francisco Caudet ayudan a complementar el sentido de estas escrituras del yo: «El exilio es el cronotopo por excelencia de la memoria» (1999: 19). Esta frase, además, introduce el término bajtiano ‘cronotopo’, que, entendido como una «conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (Bajtín, 2019: 669), permite afirmar que el tiempo y el espacio de estas cinco obras siguen el mismo ritmo: uno no avanza sin que varíe el otro. Esto es, Cataluña, un espacio común, cambia a la vez que transcurre el tiempo narratológico de la historia. Al producirse la llegada de las tropas franquistas a la Ciudad Condal la noche del 26 de enero de 1939, la localización pasa a ser uno de los distintos caminos que llevaban hacia la frontera francesa. Todos los republicanos que marchan hacia la frontera lo hacen generalmente por cuatro vías: Port Bou-Cerbère, Camprodón-Col d’Arès-Prats de Molló, Puigcerdà-La Tour de Carol-Osséja y La Junquera-Le Perthus (Serrano, 2005: 32). Las protagonistas de las cinco obras objeto de estudio también. El tiempo que pasan en los refugios de Francia es similar en los cinco textos, en los que también coinciden al relatar la preparación de su salida hacia México. Es decir, las cinco protagonistas marchan hacia la frontera francesa entre los últimos días de enero y las primeras jornadas de febrero de 1939, y viven como refugiadas en Francia al menos hasta abril o mayo del mismo año.

4.1.1. Presentación del espacio y del tiempo: Barcelona, 1939

De Barcelona a la Bretaña francesa tiene un inicio *in medias res*, y no se precisa ninguna fecha hasta el cuarto capítulo, titulado «Se oyen los cañones enemigos», que comienza con una descripción espaciotemporal por parte de la voz narrativa: «El día 25 de enero despertaron a Barcelona los cañonazos de la artillería» (Carnés, 2014: 82). En relación con el espacio, el título del primer capítulo, «En un comedor colectivo de

Barcelona», sitúa la trama en una localización precisa. Luisa Carnés aprovecha el espacio narrativo para cuestionarse los motivos de la invasión franquista en la España republicana. La experiencia vivida por la autora en los años de la guerra había creado en ella un inevitable estado de agitación y de confusión que la lleva a preguntarse qué han hecho para merecer semejante persecución. Estas lamentaciones que realiza la voz narrativa son el resultado de la opresión sufrida por sus habitantes durante la contienda. Un ejemplo de ello se encuentra en esta descripción: «Los refugios para adultos de Cataluña albergan a mujeres, medio locas por el dolor, que perdieron a sus hijos en las evacuaciones del norte y de Andalucía» (Carnés, 2014: 67).

Otra de las obras que tienen un comienzo *in medias res* es *Los diablos sueltos*. En este caso, establecer el espacio y el tiempo es aún más complicado que en *De Barcelona a la Bretaña francesa*, puesto que en este inicio solo se muestran los dos personajes principales, Marina e Ignacio, en una habitación, sin concretar la fecha ni la localización en la que se encuentran. La única ubicación que aporta la voz narrativa es a través de un *flashback* sobre las asambleas políticas en Valencia. En esta analepsis se hacen referencias espaciotemporales que permiten datar aproximadamente el tiempo narrativo, y se alude al espacio en el que se desarrolla este inicio. La voz narrativa que realiza la retrospectiva explica que su pareja, sin mencionar la fecha, se encuentra en Valencia y es obligada a regresar a Madrid, aunque es una orden que deciden desacatar. En realidad, respetar la determinación de volver en ese momento, según se describe, «equivalía a una suerte de suicidio» (Carreño 1975: 8). La única solución viable es, por tanto, salir por mar hacia Barcelona, que es el lugar en el que se encuentran al inicio de la historia. Respecto al tiempo, no aparece ninguna fecha precisa, pero tomando como base las referencias explícitas que realiza la narradora sobre la situación en Madrid y en Valencia, puede advertirse que la obra se sitúa aproximadamente en enero de 1939²³¹.

Una de las características evidentes de la obra de Silvia Mistral es la estructura externa de diario, ya que sus capítulos están encabezados por una fecha, aunque, tal y como se ha visto anteriormente, su contenido no responde exactamente a las

²³¹ Estas referencias se analizan en el epígrafe 5.1.2. Madrid, 1936-Valencia, 1937.

características de ese género. Esta estructura externa es la que facilita la organización, la disposición y el equilibrio del tiempo narrativo e histórico. En relación con esto último, el texto se sitúa entre el 24 de enero y el 8 de julio; el año, 1939, debe deducirse de los hechos narrados ya que no se especifica en ningún momento del relato. La única marca cronológica específica en toda la obra es la firma del prólogo que realizó León Felipe: «México, febrero, 1940» (Mistral, 2009: 54).

Además de la omisión de elementos que precisen la cronología dentro del mismo texto, también cabe señalar la falta de especificación del espacio en el encabezamiento. A pesar de que tanto el tiempo como el espacio son «especialmente relevantes en el caso de nuestros escritores del exilio (espacio) de posguerra (tiempo)» (Cedena, 2004: 471), es evidente que en el texto de Silvia Mistral la ausencia clara de estas marcas²³² lo hace apartarse de lo que estrictamente se conoce como diario.

El reconocimiento del espacio en *Éxodo: Diario de una refugiada española* implica, pues, una presentación por parte de la voz narrativa. En este caso, la protagonista vive en una barriada obrera en la que observa que los pocos vehículos que pasan van en dirección hacia el centro de la ciudad de Barcelona. Una vez allí, toman la carretera hacia Girona porque las tropas franquistas han rebasado las playas de Castelldefels. De la misma manera que sucedía en *De Barcelona a la Bretaña francesa*, el tiempo y el espacio son elementos que, al tratarse de obras inicialmente itinerantes, van unidos en el desarrollo de la narración.

Gabriel Paz presenta en *Éxodo de los republicanos españoles* dos ejes que dividen la temporalidad de la obra: por un lado, el tiempo de la historia —en el sentido de «conjunto de sucesos políticos, sociales, etc. de una nación»— y, por otro, el tiempo

²³² Un ejemplo de encabezamiento completo de un diario se encuentra en *Alcancía (Ida)*, de Rosa Chacel. La autora escribe en el inicio de cada capítulo de su diario —dividido en años— el lugar y la fecha completa: «Burdeos, jueves 18 de abril de 1940» o «Buenos Aires, 23 de enero de 1952» (Chacel, 1982: 13, 16).

del relato. El primero de estos dos sigue la misma fórmula narrativa que las tres obras anteriores en tanto que, en la primera parte de la obra, se describen los acontecimientos desde la salida de Barcelona, en 1939 —con algunos pasajes retrospectivos—, hasta el confinamiento en Francia. Sin embargo, la autora optó por realizar una serie de saltos temporales, introduciendo varias analepsis y algunas elipsis en la narración, de manera que el tiempo del relato toma una dimensión distinta a las obras anteriores.

La obra contiene un prólogo en el que la autora, tras explicar las distintas motivaciones que le han llevado a escribirla, se ubica en México a finales de la década de los sesenta, fecha que ella misma confirmó años después: «Fue uno de sus artículos [de Ramón J. Sender] leído en *Diario de Yucatán* hace más de diez años, lo que me movió en definitiva para escribir *Éxodo de los republicanos españoles*»²³³. En el primer capítulo, la voz narrativa pasa a ser la de Paz Márquez, la protagonista del relato, que continúa situada en el mismo lugar. A través del recuerdo —«treinta años se cumplen ahora de la gran aventura [...]. Tranquilos vivíamos nuestra vida monótona de niños en Madrid» (Paz, 1972: 15)— se produce el primer salto temporal y espacial para situarse en Madrid en 1936. A partir de entonces, la protagonista enumera sus recuerdos de la ciudad —amigos, cine, escuela—, evoca las primeras clases de geografía con su padre: «“España limita al norte con el Mar Cantábrico y los Montes Pirineos, que la separan de Francia”. Un día esa primera lección de geografía apareció delante de mí, real, fantástica, palpable» (Paz, 1972: 15). Es en ese momento cuando se produce una elipsis temporal. Paz Márquez pasa de estar en las clases con su padre en 1936 a alejarse él en la frontera francesa en enero de 1939: «Los Montes Pirineos nos esperaban para separarnos» (Paz, 1972: 15). Con la intención de contextualizar históricamente el inicio de su narración, la autora sintetiza lo sucedido en todo el planeta durante el año 1939 a través de una referencia literaria de Vélez de Guevara, como si ella misma fuese el estudiante Don Cleofás sobrevolando el cielo en manos del diablo cojuelo y pudiera «averiguar qué

²³³ Paz, Gabriel. «Los días y los libros de Ramón Sender». *El Informador* (31 de enero de 1982), pp. 4A-5A.

ocurría en el resto de la Tierra cuando España se veía atrocemente mutilada» (Paz, 1972: 15):

Los muertos, los mudos y nosotros... [...] Una cruz gigantesca y turística y un nombre de reclamo: “¡El Valle de los caídos!”. Barranco de los españoles muertos, burla de los españoles vivos y mudos. Los huidos, nosotros, corríamos sin destino por los caminos hostiles de Francia [...]. París, música y amor.

Roma, fanfarronada mussolínica.

Berlín, planes de imperio, creación de robots humanos.

Abisinia, un negus que lloraba abandonado debajo de su real paraguas.

Moscú, en la Rusia lejana, en la Rusia de los niños españoles refugiados, en la Rusia de Stalin, un misterioso compás de espera. [...]

Holanda, Bélgica, Países Bajos, el Flandes de la historia equivocada de España, países chicos y laboriosos, ingenios, suponían que esta vez no serían invadidos (Martín, 1972: 16).

Tras esta síntesis espacial y temporal, la voz narrativa realiza una nueva elipsis para situar a la protagonista y a sus familiares al pie de los Montes Pirineos, en los puntos más cercanos a la frontera francesa, desde Olot, a La Junquera y Le Boulou (Paz, 1972: 16). Estamos a principios de febrero de 1939, cuando Paz Márquez tenía diecisiete años (Paz, 1972: 36-40).

4.1.2. Rutas hacia el exilio

Al producirse la salida del núcleo urbano, cada protagonista opta por una ruta distinta para llegar a la frontera francesa. El espacio que muestra Paz Márquez es el que coincide con la ruta que va desde La Junquera hasta Le Perthus. Sin embargo, no se relata nada sobre este itinerario —como sí lo hace Luisa Carnés en *De Barcelona a la Bretaña francesa*—. La voz narrativa realiza una elipsis temporal para iniciar su relato una vez que la familia ya ha traspasado la frontera francesa, y describir a partir de entonces las distintas ciudades cercanas a esta: Carcassonne y Marsella.

La salida de Barcelona se produjo, generalmente, en dirección a Girona. El plan inicial era que todos los organismos oficiales se dirigiesen hacia allí. Sin embargo, los

constantes bombardeos hicieron que cambiaran su destino y pusieran rumbo a Figueras. La población se desplazaba hacia esta ciudad ya que el Ministerio de Defensa funcionaba parcialmente en Girona. Los demás departamentos oficiales se instalaron en el Castillo de San Fernando de Figueras (Ripol, 2007: 102-106). Las tres protagonistas de *De Barcelona a la Bretaña francesa*, *Éxodo: Diario de una refugiada española* y *Los diablos sueltos* coinciden en este espacio, aunque, según describen, lo hacen en días distintos.

El 25 de enero, Silvia Mistral salió de Barcelona en un vehículo de evacuación rumbo a Girona. Llegó a la ciudad un día después. Luisa Carnés, por su parte, emprendió su marcha hacia la ciudad catalana por la costa, en un camión, la madrugada del 26 de enero (Carnés, 2014: 109). La estancia en Girona fue breve. El colapso y la multitud que había en el pueblo obligaban a pasar de largo tanto a los que llegaban a pie como a los que lo hacían en un vehículo.

La salida de Marina fue más compleja que la de las demás. Ella e Ignacio decidieron fijarse una meta. Si durante el camino debían separarse, se verían finalmente en Perpiñán. La fecha exacta de su marcha, como es frecuente en la novela, no se proporciona. Aun así, las descripciones de los espacios, al compararse con las demás obras y con los sucesos históricos, permiten acotar el tiempo de la salida. La voz narrativa alerta de la entrada de las tropas sublevadas en Barcelona el 26 de enero: «Al amanecer nos despertó el golpeteo de las ametralladoras» (Carreño, 1975: 64). Dada la situación, los personajes se dirigen al Ministerio del Estado —lugar donde trabaja la hermana de Marina—, pero todos los camiones habían salido de madrugada y no quedaba ninguno por partir, excepto uno, que fue en el que huyó Celia, la hermana de Marina (Carreño, 1975: 65). Todas estas coordenadas indican que la salida de Marina e Ignacio se hizo a pie la mañana del 26 de enero. De hecho, es la misma protagonista la que confirma a una vecina que, al salir esa mañana, las tropas estaban a punto de entrar (Carreño, 1975: 73). Por otra parte, la ruta que emprendieron los dos periodistas para llegar a Girona transcurre por el interior, tomando la carretera de Granollers. Al llegar,

el grupo en el que se encuentra la pareja decide hacer noche allí y marchar a la mañana siguiente hacia Figueres.

Todos los itinerarios, tanto el de Luisa Carnés, como el de Marina y el de Silvia Mistral —esta última se encuentra con su grupo en un pueblo cercano, Pont de Molins—, concluyen al llegar a Figueres. Como es sabido, el 1 de febrero se reunieron las Cortes en el Castillo de San Fernando, en la ciudad gerundense (Beevor, 2015: 357). En su discurso, Negrín sintetizó sus famosos Trece Puntos²³⁴: la independencia de España de cualquier intromisión extranjera, la celebración de una consulta para que el pueblo español decidiese la forma de gobierno que deseaba y la renuncia a todo tipo de represiones políticas después de la guerra (Beevor, 2015: 570). Según Luisa Carnés, las actividades pro defensa de Cataluña continuaban y, tal y como referencia ella misma, la diputada Margarita Nelken y la política Dolores Piera intervinieron en un mitin femenino celebrado en Figueres (Carnés, 2014: 142). Sin embargo, el único acto del que se tiene constancia es el de la ya mencionada sesión de las Cortes republicanas, celebrada en los sótanos del Castillo de Figueres. En este caso, solo Margarita Nelken estuvo presente como única diputada (Solà, 2014: 138). Además, Luisa Carnés le atribuye a la periodista la frase «El camino de la frontera es el camino de la esclavitud», que habría mencionado en ese supuesto mitin femenino o bien en la sesión de las Cortes. No obstante, esta frase también ha sido atribuida a Dolores Ibárruri²³⁵. Mada Carreño la cita asimismo en *Los diablos sueltos*: «Salen en grupos de doce, capitaneados generalmente por una mujer y llevando carteles [...]. “Nos defenderemos mientras tengamos un palmo de terreno. El camino de la frontera es el camino de la esclavitud”» (Carreño, 1975: 53)²³⁶. Por tanto, las fuentes de las que se valen tanto

²³⁴ En estos Trece Puntos Negrín definió los objetivos y las razones por los cuales se continuaba en la lucha, y se establecieron las bases para un posible acuerdo con el bando de Franco (Alfá Miranda, 2015: 25).

²³⁵ En la biografía del coronel Alberto Bayo, Manuel Monreal, su autor, escribió la mencionada frase como recuerdo de los mítines de Pasionaria en los que «todas sus frases han sido famosas y oportunas». Añade Monreal que esta última, «cuando ya se masticaba el sabor amargo de la derrota», sirvió de aliento a todos, incluso a los que no eran comunistas, y les hizo comprender que la única vía de salvación era organizar la resistencia. Pasionaria añadió entonces las citadas palabras: «El camino de la frontera es el camino de la esclavitud» (Monreal, 1963: 48).

²³⁶ Esta frase aparece también en la novela póstuma de Segundo Serrano Poncela *La viña de Nabot* (1979: 335).

Luisa Carnés como Mada Carreño sobre este asunto probablemente sean orales y, a pesar de que la primera da un dato equívoco, evidencia que para la escritura de sus memorias utilizó todo tipo de informaciones a fin de documentar y reconstruir su testimonio.

Un día después, el 2 de febrero, la aviación alemana bombardeó cruelmente la población de Figueres. Tal y como relató el periodista Georges Soria, «lanzándose en picado sobre su objetivo —una banda de varios kilómetros de longitud—, los aviones de asalto de la cruz gamada no encontraban ningún obstáculo y ametrallaban *ad libitum* ese río humano» (1978: 326). Marina se encuentra justo en los alrededores del Castillo de San Fernando cuando descargan las bombas (Carreño, 1975: 109). Luisa Carnés está dentro de la fortaleza, en sus cocinas, cuando se suceden las explosiones (Carnés, 2014: 155). Por su parte, Silvia Mistral, desde las orillas del río Muga, es testigo de las humaredas de los bombardeos (Mistral, 2009: 73). Tras este suceso, todas emprenden el camino hacia la frontera francesa. Marina sigue la ruta de Camprodón-Col D'Arès-Prats de Molló; Luisa Carnés, la de La Junquera-Le Perthus, y Silvia Mistral opta por dirigirse a la de Port Bou-Cerbère.

4.1.3. Francia, México y retorno a España

Francia fue el primer lugar de acogida y también el punto de partida, en algunos casos, hacia el destierro definitivo. La estancia en los refugios franceses puede verse así como un tránsito de un tiempo de penurias a una etapa esperanzada. Como es sabido, la experiencia en Francia fue recordada por una gran parte de los refugiados como un período amargo debido a la incertidumbre y al trato recibido. Al cruzar la frontera, se produjeron las aglomeraciones de republicanos que llegaban a las costas francesas, y las duras separaciones familiares llevadas a cabo por los gendarmes que vigilaban el paso de los españoles y que los disgregaban en grupos según su género y su condición física²³⁷. Por un lado, los hombres que gozaban de buena salud fueron

²³⁷ Frente al rechazo de Franco de aceptar una zona franca como solución, la decisión que tomó el Gobierno francés para hacer frente al flujo de refugiados fue esta: «Es bien sencillo; a las mujeres, a

internados en campos de concentración improvisados en playas, como los de Argelès-sur-Mer o Saint-Cyprien, mientras que, por otro, las mujeres, los niños y los ancianos fueron reclusos en refugios repartidos en distintos pueblos franceses (Pla Brugat, 2007: 243).

Con el objetivo de mantener el orden y de poder organizar los grupos de mujeres y de niños, las autoridades francesas habilitaron de unos caserones, llamados en francés *centres d'hébergement*, que fueron acondicionados mínimamente para su uso. Estos centros de acogida atendían a mujeres, niños menores de quince años y hombres de más de cincuenta —que no estaban ya en edad militar— de manera provisional, hasta que encontrasen un destino definitivo (Dreyfus-Armand, 2012: 18).

Los refugios estaban repartidos por toda la geografía francesa —el país dispuso cerca de quinientos centros (Pons Prades, 1997: 296)—, se hallaban sometidos a la autoridad de los alcaldes del municipio al que pertenecían. Las condiciones de dichos centros, igual que sucedía en los campos de concentración, dependían también de las alcaldías. Según se desprende de algunas de las experiencias que han sido relatadas, las refugiadas tenían cierta libertad para salir por el pueblo —aunque manteniendo siempre una vigilancia extrema—; otras disponían de una paga diaria para poder comprar alimentos básicos; en algunos casos volver al *centre d'hébergement* a una hora estipulada, o tenían el acceso prohibido a determinadas festividades del pueblo, e incluso algunas tenían prohibido salir del refugio.

Tal y como recuerda Luisa Carnés en *De Barcelona a la Bretaña francesa* y en *La hora del odio*, el lugar que habían habilitado para su grupo había sido anteriormente una colonia escolar de verano llamada Aérium Marin de Brécéan, en el centro de Le Pouliguen (2014: 223). El espacio real y ficcional en el que se ubica el refugio es Saint Nazaire, en el departamento del Loira Atlántico, al oeste de Francia. Respecto al tiempo narrativo, Luisa Carnés no concreta ninguna fecha, simplemente se limita a escribir

los niños, heridos y ancianos, se les acoge. A los hombres en edad de llevar armas, se les rechaza» (Rafaneau-Boj, 1995: 41).

vagas referencias temporales, como «a los tres días de nuestra llegada» (2014: 230). Su intención es transmitir una sensación de pérdida de la noción del tiempo al estar encerrada en el refugio: «¿Cuánto tiempo había transcurrido desde nuestra llegada a Aérium Marin de Brécéan?», se pregunta (2014: 227). En las últimas páginas de las memorias, Luisa Carnés se hace eco de una noticia del periódico *Ce Soir*: «Los generales Modesto y Líster, y otros altos jefes del ejército republicano de España habían pasado al centro y a Levante» y «Carrillo también está en Madrid» (2014: 242-243). Dado que el general Líster llegó a Moscú el 14 de abril de 1939 (Líster, 1983: 11) y Santiago Carrillo llegó a Francia a primeros de abril tras finalizar la guerra (Morán, 1986: 68), puede situarse el momento de la lectura del periódico en el mes de marzo. Esta referencia permite acotar el tiempo total transcurrido tras cruzar la frontera y la permanencia en el refugio: desde principios de febrero hasta mediados de marzo —la salida real del refugio de Luisa Carnés tuvo lugar el 16 de marzo de 1939 (Plaza, 2014: 44)—. A diferencia de las demás obras, la autora finaliza sus memorias con un desenlace abierto, no menciona la salida de Francia ni tampoco un posible viaje a México, que, en realidad, sí realizó.

El refugio de Marina se halla localizado en el municipio de Ravissolet-sur-Pré. Se trata de un espacio ficticio cuyo topónimo real es Avignonet-Lauragais, situado en Haute-Garonne, en Occitania (sur de Francia). Mada Carreño aludió al pueblo con su nombre real veinte años después de que la novela viese la luz al recordar su experiencia en Francia en las memorias publicadas en *El Búho*²³⁸. Como también sucede en *De Barcelona a la Bretaña Francesa*, no se narra la salida de Marina de Francia, ni el viaje a México. Sin embargo, lo que la diferencia de la primera obra es que al final de la novela se están reuniendo todos los documentos necesarios para que pueda producirse la marcha de Marina del refugio.

Al pisar Cerbère y al producirse la ya mencionada separación de las familias, Silvia Mistral escribe: «continúa el vía crucis» (Mistral, 2009: 77). Efectivamente, cada

²³⁸ Carreño, Mada. «Un rincón de Francia: Avignonnet». *El Búho. Suplemento literario de Excelsior* (11 de agosto de 1996), p. 3.

estación de este peregrinaje se sitúa en un pueblo distinto, localidades por las que pasa la protagonista de *Éxodo: Diario de una refugiada española*. Sin embargo, solo se detiene en aludir al símil cristiano al mencionar Argelès-sur-Mer y Port-Vendres. Ambos lugares aparecen en capítulos no fechados, por lo que cabe pensar que se añadieron en una revisión y redacción posterior consultando fuentes documentales y orales. Ricardo Mestre estuvo interno en Argelès-Sur-Mer, por lo que Silvia Mistral pudo transcribir parte de la experiencia de su compañero, una vez este se la relatara. Lo mismo sucede en *Éxodo de los republicanos españoles* cuando la autora pretende incorporar información sobre los campos de Argelès-sur-Mer y Saint Cyprien (Paz, 1972: 68). Puesto que ni Silvia Mistral ni Gabriel Paz estuvieron internas en los campos, se valen de los testimonios orales y de información aparecida en la prensa para completar el contenido de su obra.

El 10 de febrero, según consta en *Éxodo: Diario de una refugiada española*, Silvia Mistral es recibida junto con sus compañeras en la Maison du Peuple, localizada en Les Magêts, en la Provenza. A partir de esta fecha, el tiempo narrativo se ve afectado por ciertas elipsis. Desde la acogida y la distribución de las refugiadas en el pueblo, sucedida el 10 de febrero, hasta seis días después, Silvia Mistral no volvió a escribir. Esto puede deberse a que la autora quizá quiso sintetizar y limitar sus anotaciones dedicadas a explicar su experiencia y los hechos significativos para ella. Otros ejemplos de saltos temporales que deben considerarse se dan del 5 de mayo al 15 de mayo, y desde esta última fecha al 1 de junio. En esos días la autora escribió poco, ya que, según explica en *Éxodo: Diario de una refugiada española*, se encuentra enferma. El 6 de junio anota que está prevista su marcha a México. Este es un dato fundamental para el contenido y para la conexión espacial y temporal del diario, puesto que en el desarrollo de la historia —una vez ha sido recluida en el refugio— no se menciona ningún lugar más que no sea el de las inmediaciones de Les Magêts.

A partir del 7 de junio y hasta el 7 de julio, la obra se convierte en un diario de viaje en el que Silvia Mistral anota todo lo que sucede desde su salida de Francia hasta su llegada a México. En dichas páginas incluye pocas reflexiones íntimas, puesto que el

objetivo de la autora en ese momento es contar su historia y la de los demás republicanos que viajan en el barco. Comenzar de cero en un nuevo país fue un hecho trascendental en la vida de Silvia Mistral —y en la de todos los exiliados—, por lo que la autora pretendió testimoniar cualquier tipo de detalle. Para ello son fundamentales el espacio y el tiempo. Además de la fecha que se incluye en cada capítulo, Silvia Mistral describe dónde se encuentra en cada momento: Burdeos, Pauillac, Trompeloup o La Martinica. Sus vivencias en este último lugar, como ha sido referido, las vertió asimismo en una de sus novelas rosa, titulada *La dicha está aquí*²³⁹.

Los cronotopos del último capítulo de *Éxodo: Diario de una refugiada española* se sitúan en México los días 7 y 8 de julio. En este epílogo, tanto el tiempo como el espacio tienen una función de suma importancia —como sucede asimismo en los primeros capítulos—, porque sirven para transmitir al lector la sensación de diario. Si bien en los capítulos intermedios la autora recurre a una estructura interna a modo de *collage*, y se observan claras interferencias con otros géneros, en este último, los cronotopos deben adaptar su configuración a la realidad mexicana con la que se encuentra Silvia Mistral al desembarcar del Ipanema en julio de 1939. No hay lugar para la literaturización, por lo que la autora, otorgando un valor ilustrativo al espacio, escribe lo que sucedió al pisar tierra mexicana: recibimientos musicales, revisiones médicas, aplausos... También aludió a las sensaciones experimentadas el primer día de su nueva vida en México.

Una vez que ya han entrado en Francia, el tren en el que viaja Paz realiza una parada en Toulouse (Paz, 1972: 18). La protagonista de *Éxodo de los republicanos españoles* aprovecha para comer y dormir. Esto le proporciona a Gabriel Paz la posibilidad de realizar una elipsis en la que omite las distintas ciudades francesas que han ido dejando atrás con el tren. Así, cuando la protagonista abre los ojos, el tren para definitivamente en Wimereux, una comuna francesa situada en la región de Pas-de-Calais, en el distrito de Bologne-sur-Mer. En este lugar es donde Gabriel Paz sitúa el Splendid Hotel, el edificio que se había dispuesto para albergar a los

²³⁹ Ver epígrafe 1.5.1. Primera etapa (1940-1965).

refugiados españoles en aquella zona. No aparece ningún espacio más en la novela hasta que las autoridades francesas les avisan de que deben ser evacuados del hotel ya que la situación política de Francia en septiembre de 1939 exige que los refugiados vuelvan a España. Así, Paz Márquez y su familia, como ha sido dicho anteriormente, se convierten en víctimas de un retorno obligado.

Durante la narración del regreso al país, Gabriel Paz vuelve a utilizar el recurso de la elipsis. En este caso, el capítulo vigesimotercero comienza con la llegada de la familia a la estación de Hondarribia, en el País Vasco (Paz, 1972: 158). De la estación, la voz narrativa pasa a relatar el viaje en tren hasta llegar a Madrid, el destino final de la familia. El primer capítulo de la segunda parte comienza con una referencia temporal, noviembre de 1939 (Paz, 1972: 173). Los personajes transitan por la capital: Calle del Arenal, Plaza de Celenque y la calle Tetuán. Además, durante su estancia en Madrid, Paz Márquez es invitada al cine (Paz, 1972: 194). La película que ve es *Margarita Gautier*²⁴⁰, que fue estrenada en la ciudad en noviembre de 1939 (Cebollada y Santa Eulalia, 2000: 203).

La trama de la novela avanza, pero hasta el capítulo decimoctavo de la segunda parte no aparecen nuevas referencias temporales. El motivo por el cual la autora menciona el año en el que se encuentra Paz Márquez, 1946, es la preparación de su viaje a México. En pocas páginas la autora concentra siete años en Madrid, tiempo en el que se desarrolla la estancia en la cárcel del padre de Paz, las relaciones con sus amistades madrileñas de la protagonista y el modo en que sobrevive económicamente la familia de Paz. La autora alude diferentes cronotopos que coinciden con los distintos viajes en avión de la protagonista: el tiempo, finales de 1946 (Paz, 1972: 241), y los espacios previos a su destino final, que son Lisboa (Paz, 1972: 244), Nueva York (Paz, 1972: 245) y finalmente México, en abril de 1947 (Paz, 1972: 247).

²⁴⁰ Este fue el título con el que se divulgó en España la adaptación cinematográfica de *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas. Dirigida por George Cukor y protagonizada por Greta Garbo y Robert Taylor, la película se había estrenado en Estados Unidos en 1936. En España lo hizo en 1939, al finalizar la Guerra Civil (Cebollada y Santa Eulalia, 2000: 203).

4.2. Personajes

Tal y como se ha señalado anteriormente, estas escrituras del yo muestran una triple vertiente. Por un lado, focalizan la experiencia de la Guerra Civil desde su salida de Barcelona hasta, al menos, su estancia en los refugios franceses, atendiendo a las emociones y a los sentimientos que la misma situación provoca. Por otro, se centran en un proceso catártico de crecimiento personal, de búsqueda de su propia identidad, motivado por «la necesidad existencial de recuperar lo que se ha perdido» (Ugarte, 1999: 25). En este proceso, exhiben, además, su «intimidad pública», donde la distinción entre la esfera pública y privada es transgredida, cumpliendo así otra de las particularidades de testimonio (Beverley, 1987: 15). Por último, forman parte de un marco literario en el que la aparición de sus personajes constituye un trasfondo histórico en el que la protagonista inserta su propia perspectiva sobre la guerra. Los personajes de las obras del corpus son presentados por el narrador y se configuran a sí mismos a través de los diálogos que aparecen en los textos. Por esta razón, se muestran como personajes en continuo cambio y evolución psicológica.

4.2.1. Narradoras

En *De Barcelona a la Bretaña Francesa* la identidad entre autor-narrador-personaje se establece mediante la conexión entre narrador y autor, puesto que la narradora formaliza un contrato con el lector y ejerce de autora. De esta manera, el lector no duda de que el yo se refiera a Luisa Carnés. Este criterio se simplifica aún más en *Éxodo: Diario de una refugiada española* dado que la identificación, como en la mayoría de los diarios, «se produce a través de la forma discursiva del yo y la firma del autor en la portada» (Cedena, 2004: 471). No es tan simple en *Los diablos sueltos* y en *Éxodo de los republicanos españoles*. Partiendo de que ambas son novelas autobiográficas, en la primera, la narradora es Marina, la protagonista. Para poder establecer una vinculación entre autora-narradora-protagonista se debe

recurrir a un contrato²⁴¹ que encamine la lectura. Es el lector quien debe descifrar que el yo en *Los diablos sueltos* remite a la narradora, que esta es Marina, y que es el *alter ego* de la autora, Mada Carreño. Esto también sucede en *La hora del odio*, dado que la protagonista, María Delsaz, no remite ni da pistas al lector sobre su identificación con la autora. Además, la voz narrativa se desdobra en algunas ocasiones en primera y en tercera persona del singular, lo cual dificulta la vinculación entre autora-narradora-protagonista. En el caso de *Éxodo de los republicanos españoles*, Gabriel Paz advierte en su prólogo que es su historia íntima (Paz, 1972: 13). Este dato es de suma importancia dado que el nombre de la protagonista y la narradora es Paz Márquez y no el de la autora. Para que se produzca la identificación de la tríada narrativa debe darse por hecho que el lector ha leído el prólogo y que, por tanto, acepta que el nombre ficticio remite a una persona real, que es el sujeto enunciador del discurso.

Las narradoras de *De Barcelona a la Bretaña Francesa* y *Éxodo: Diario de una refugiada española*, identificadas desde el principio con las autoras, son las protagonistas del relato. Su voz se convierte en el hilo conductor de su propia experiencia, aunque en algunas ocasiones se introduzcan divagaciones que se distancian de la trama central. Aun así, estas siguen unidas en cierta manera con el trasfondo histórico. Un ejemplo de ello son los capítulos de *De Barcelona a la Bretaña Francesa* «Celestino García, frente a trece tanques» (Carnés, 2014: 70), «Montserrat, heroína catalana» (Carnés, 2014: 77), «Un golpe audaz de la Quinta Columna» (Carnés, 2014: 86) y «Una fortificadora de Madrid» (Carnés, 2014: 91). En *Éxodo: Diario de una refugiada española* esto sucede parcialmente en los capítulos «Argelès-sur-Mer» (Mistral, 2009: 82) y «La muerte del poeta»²⁴² (Mistral,

²⁴¹ Lejeune afirma que el sentido que se le dé al texto «dependerá del contrato de lectura que proponga al lector». Este será el que definirá el género y establecerá las relaciones de identidad que rigen el desciframiento de los pronombres personales (1994: 91).

²⁴² Al tratarse de un diario la autora incluye, como es evidente, algunas opiniones personales. En el capítulo «Argelès-sur-Mer», Mistral explica que algunos gendarmes están excavando en la arena, y añade: «Pensé que irían a enterrar algún cadáver. Me quedé estupefacta cuando supe que buscaban oro, ORO» (2009: 83). En el capítulo «La muerte del poeta», Mistral incluye un prelude en el que transmite lo que sintió al saber de la muerte de Antonio Machado: «La noticia me ha conmovido tanto que he estado todo el día en la montaña, sentada bajo unos olivos» (Mistral, 2009: 98). Tras esto, el texto está escrito en tercera persona del singular ya que se trata de un capítulo de homenaje al poeta.

2009: 98). En todos ellos, las autoras han utilizado la tercera persona del singular, por lo que la función de la narradora es informar o denunciar esa situación.

La inmediatez de la escritura en *De Barcelona a la Bretaña Francesa* y *Éxodo: Diario de una refugiada española* facilita la pervivencia de las sensaciones y, a su vez, la manifestación del recuerdo. La rememoración es el intento de recuperar estas percepciones. La protagonista de la primera obra evoca en el primer capítulo la añoranza que le supuso ver el comedor colectivo vacío (Carnés, 2014: 65), la ansiedad que le produjo seguir los partes de guerra (Carnés, 2014: 66), y también siente que, desde el inicio de la guerra, están siendo aplastados por una «ola de invasión» (Carnés, 2014: 67). En el primer capítulo de *Éxodo: Diario de una refugiada española*, Silvia Mistral también percibe esa sensación de vacío, pero, a diferencia de Luisa Carnés, que expone lo que ella misma siente, manifiesta en primera persona del plural lo que les transmite, a sus vecinos y a ella, la imagen del barrio prácticamente desocupado:

Apenas quedan jóvenes en la barriada. Su destino se trasluce en el luto de las mujeres. Rostros de obreros, de estudiantes, de niños que ya no veremos más. Solo queda el recuerdo de lo que fueron: sus sonrisas, sus juegos y sus luchas tempranas, que los condujeron a la muerte (Mistral, 2009: 55).

En el mismo capítulo se observa que Silvia Mistral está convencida del triunfo del bando republicano, por lo que no comprende el temor y la inquietud que siente la gente ante su optimismo (Mistral, 2009: 56). Sin embargo, al final del episodio, la protagonista siente que el tiempo pasa lenta y angustiosamente (Mistral, 2009: 58), y percibe que la realidad no es tal y como ella ha creído hasta ahora.

Luisa Carnés y Silvia Mistral narran su experiencia y le añaden una serie de datos reales que permiten al lector crearse una imagen de las protagonistas como seres marcados por los acontecimientos históricos. Esta tendencia aparece en *De Barcelona a la Bretaña francesa* y en *Éxodo: Diario de una refugiada española* al aludir al asalto de *La Vanguardia* y de *Frente Rojo* por parte de la Quinta Columna

(Carnés, 2014: 109; Mistral, 2009: 64), al mencionar el acto del 1 de febrero en Figueres (Carnés, 2014: 136; Mistral, 2009: 75) y al describir minuciosamente cada población catalana y francesa a la que llegan (Carnés, 2014: 167; Mistral, 2009: 92).

En *Los diablos sueltos* y en *Éxodo de los republicanos españoles* la pervivencia de las sensaciones se ve afectada por el paso del tiempo. El hecho de hacer memoria implica que el recuerdo no sea demasiado fiel a lo que sintieron en aquel momento. Sin embargo, el intento de recuperar un episodio, fechado y localizado en la propia memoria de las autoras, es un estímulo para poder evocar los acontecimientos del pasado. Es evidente que en el proceso, las narradoras son las que deben referir el recuerdo con el razonamiento y la evaluación del acontecimiento que sucedió hace décadas. Es por eso por lo que en los primeros capítulos de *Los diablos sueltos* la narradora describe todo cuanto le rodea, como la casa en la que vive (Carreño, 1975: 9), e introduce evocaciones de su experiencia en la Guerra Civil en Madrid y en Valencia (Carreño, 1975: 8-11) para presentar el espacio y el tiempo en los que se encuentra: Barcelona, 1939. En el cuarto capítulo la narradora recuerda los problemas con su casera (Carreño, 1975: 38), explica sus últimos reportajes y artículos escritos para la agencia de noticias (Carreño, 1975: 41), y concluye aludiendo al paseo por las calles de Barcelona que realiza antes de que se produzca la entrada de las tropas de Franco en la ciudad (Carreño, 1975: 47). Las emociones que transmite la narradora son de angustia ante el desconcierto, de tristeza por verse sola (Carreño, 1975: 47) y de miedo al intuir el caos que asolará muy pronto la ciudad (Carreño, 1975: 48). Tras su huida de Barcelona, la narradora centra su relato en el hilo conductor de toda la novela autobiográfica: su experiencia en la Guerra Civil. No aparece ningún tipo de divagación como en *De Barcelona a la Bretaña francesa* o en *Éxodo: Diario de una refugiada española*, excepto en el capítulo II, en el que un narrador omnisciente describe a Celia, la hermana de Marina (Carreño, 1975: 19). En los capítulos siguientes, la narradora crea una conexión entre ella, Marina, el entorno y todo cuanto la rodea: su amor por Ignacio, su función dentro del grupo, su entereza hasta llegar a Francia y su supervivencia en Ravissolet-sur-Pré. La guerra no es más que el trasfondo del que se vale para situar la acción de su protagonista.

Luisa Carnés utilizó un narrador externo para *La hora del odio*, mayoritariamente en tercera persona, o en palabras de Genette, con una focalización externa (1989: 245-249). El lector, a través del narrador, conoce los sentimientos de María, la protagonista, sabe cómo siente, lo que recuerda y lo que quiere expresar. La acción siempre se sitúa allí donde esté la protagonista, y se presenta a los demás personajes sin ningún conflicto psicológico —excepto a Pilar, una compañera del refugio de María—, aunque su aparición es importante para que la acción avance. Con esta opción la autora centra la trama en un personaje o dos y pierde la visión global de la historia de su experiencia que tenía en *De Barcelona a la Bretaña francesa*. El uso de diálogos, más frecuente en *La hora del odio* que en las memorias, pretende eliminar las largas intervenciones del narrador para poder configurar a los demás personajes y que evolucionen con la historia que se narra. Esto es lo que sucede con Pilar, un personaje que se da a conocer a través de sus diálogos con María.

El sexto capítulo de *La hora del odio* es el único en el que Luisa Carnés utilizó la primera persona del singular. En la digresión que encabeza el episodio, María evoca el recuerdo de su madre, que va describiendo a través de figuras retóricas como la antítesis: «Tus negras trenzas cortan la blancura de la sábana» (Carnés, 2014: 285). Otra de las particularidades de esta digresión es el uso del vocativo «Madre», con el que le ordena que no tema, que no se preocupe por ella. A pesar de ello, María siente que decae, por eso apela a su madre y la recuerda (Carnés, 2014: 286). En *De Barcelona a la Bretaña francesa* la protagonista narra una escena similar al caer enferma por el frío y el cansancio, y piensa en su progenitora, pero no la interpela: «Me acongojaba la sensación de saberme sola. Me acometían pueriles deseos de llamar a mi madre, con los más tiernos nombres» (Carnés, 2014: 189).

El caso de la narradora y protagonista de *Éxodo de los republicanos españoles*, Paz Márquez, es muy distinto a los anteriores. Generalmente, el relato se enfoca desde una perspectiva subjetiva, mediante la cual ella misma refiere los sentimientos que se manifiestan en cada situación. Sin embargo, en algunas ocasiones, Paz pasa a narrar todo aquello que percibe, ve y oye respecto a los demás de manera objetiva.

Un ejemplo de esto puede encontrarse al aludir a un personaje secundario de la novela: «Jordi se volvió a ellas y sonrió siguiendo el curso de sus propios pensamientos, pero no dijo nada. Era como un niño simpático, pero sin educación» (Paz, 1972: 23). En otras, el yo individual de la narradora y protagonista cambia a un nosotros en el que se incluyen las sensaciones del grupo: «Claro está que llevábamos dolor, desilusión y ruina con nosotros» (Paz, 1972: 23). Cabe añadir la intervención de la autora, su “yo de 1972”, con el que, a diferencia del “yo de 1939”, efectúa una reminiscencia sobre un acto del pasado:

Todos tenían la cara larga. Solamente Jordi reía y los demás pensaban que no sabía hacer frente a esa situación. Hoy, a la distancia de tantos años y tantos kilómetros, es más fácil dictaminar quiénes estaban haciendo frente adecuadamente y quiénes se amargaban demasiado. Las sonrisas de Jordi tenían luz (Paz, 1942: 23).

4.2.2. Construcción narrativa de los personajes

Las narradoras de las novelas *Los diablos sueltos*, *Éxodo de los republicanos españoles* y *La hora del odio* —esta última, en algunas ocasiones— se detienen en la caracterización de algunos miembros de su familia, refiriendo rasgos físicos y psíquicos, como por ejemplo la «figura menuda [...], silenciosa, frágil» de la madre de María en *La hora del odio* (Carnés, 2014: 285). Se le atribuye un carácter dulce y tierno, con una voz sosegada. Es un personaje que aparece como un recuerdo amable en los momentos de tristeza o en aquellos instantes en que la protagonista siente que va a desfallecer.

La convivencia entre refugiadas obliga a que se formen grupos o que tengan más confianza con unas que con otras. En el caso de María, la aparición de Pilar, una compañera que se convierte en el personaje más cercano a la protagonista, hace que reflexione constantemente sobre su papel como española y como refugiada. La voz narrativa manifiesta que «la conducta de Pilar despertó en María una mayor inclinación hacia ella. Se le reveló de pronto un mundo que hasta entonces no había sabido percibir tan de cerca: el de la solidaridad» (Carnés, 2014: 267). Este valor es

destacado por Luisa Carnés a lo largo de la novela, puesto que fue algo relevante en la experiencia en Francia. La solidaridad entre refugiadas hacía más tolerable la resistencia dentro del Aérium Marin de Brécéan y durante el exilio en general. La presencia de Pilar y la preocupación de María por ser su amiga provocan que la protagonista explore en su interior y venza su retraimiento en el refugio. El simple hecho de acercarse a hablar a Pilar hace que María elimine cualquier atisbo de timidez. Las respuestas de Pilar y su carácter provocan que María tenga una imagen algo confusa de su compañera, puesto que a veces es una persona dulce; otras es brusca (Carnés, 2014: 268). A pesar de que parezca que ambos personajes tienen cosas en común, Pilar siempre va un paso más adelante que María, lo que hace que esta última se sienta siempre en segundo plano o simplemente calle. Un ejemplo de ello se observa cuando Pilar descubre que María escribe versos, y la aragonesa se ríe de su sensibilidad manifestando que «para una poetisa no es espectáculo muy bonito el de la sangre». Y añade, en tono despectivo: «a vosotros [los poetas] os gustan las flores y los pájaros» (Carnés, 2014: 271). La relación de amistad entre ambos personajes y la desnudez de sus sentimientos —tanto de Pilar como de María—, que, a su vez, «revelan impulsos conflictivos de orgullo y sumisión, odio y amor» (Allott, 2012: 65), son características propias de la literatura rusa, en concreto de Dostoievsky. Cabe recordar la etapa de autoformación de Luisa Carnés, en la que leyó a algunos autores rusos (Almanzora, 1930), por lo que cabe pensar que la escritora integró en sus personajes algunos rasgos pertenecientes a la mencionada literatura.

A pesar de tener la sensación de encontrarse en un edificio militar bajo las órdenes de *Monsieur le directeur*, el señor Reynaud le parecía alguien agradable. Tal y como se le describe, «era un hombrachón de rostro redondo y colorado, y muy hablador», características de un personaje simpático a simple vista y que además afirmaba ser amigo de España y de los republicanos (Carnés, 2015: 255). La narradora prosigue con una descripción del personaje que despeja cualquier duda sobre su apacible aspecto:

Aquel cuerpo embutido en un pantalón azul marino y un jersey de color cereza; aquella cabeza de escasos cabellos blancos, hacía olvidar un tanto las imágenes fugaces y dolorosas de los últimos días, los paisajes extrañamente fríos y hoscos, la curiosidad malévola, la hostilidad o la indiferencia que asomaban a muchos ojos franceses (Carnés, 2014: 255).

En relación con el director del refugio, María experimenta un «impulso largo tiempo dormido» (Carnés, 2014: 255) al apoyar esta su mano en el hombro de la española. Este gesto, que puede considerarse como un impulso erótico (Moro, 2018: 54), fue escrito y tachado después por Luisa Carnés, que lo sustituyó por una «caricia paternal»²⁴³ (Carnés, 2014: 255). Y, precisamente, es el afecto familiar lo que recibe María con el gesto del director. La autora continuó escribiendo un largo párrafo en el que se contraponen la animadversión de María hacia el refugio y el cambio que experimenta ante el detalle del señor Reynaud: «Llegaban a parecerle familiares hasta los letreros que antes habían sido molestos y que recordaban a los refugiados sus obligaciones a la hora de comer» (Carnés, 2014: 255).

La adaptación de María y aquellos impulsos que «antes permanecían dormidos» (Carnés, 2014: 255) se vuelven a repetir en el jardín. La protagonista es agasajada con dos claveles que un joven le ofreció en silencio a través de la verja del refugio. La diferencia entre ambos agasajos, el del director y el del joven, se resuelve en la descripción de los personajes. Si bien el físico del primero es detallado como el de un personaje cómico, el segundo es presentado como un galán enamorado: «Era rubicundo; tenía los ojos medio grises y el cabello rizado y de tonalidades rojizas. Vestía traje de pana marrón, y su mano derecha jugaba con dos claveles encendidos» (Carnés, 2014: 261). El momento en el que María mantiene contacto visual con el hombre al recoger los claveles es descrito de manera idílica: «Entre la red de alambre, las manos de ambos se rozaron. Sonrieron, y el joven se apartó unos pasos» (Carnés, 2014: 261). Los sentimientos que en ese momento tiene María son revelados por la narradora al describir los gestos y la situación vivida. En el instante en que su compañera Pilar le pregunta: «¿Estabais pelando la pava?», los ojos

²⁴³ Ver nota de Antonio Plaza en Carnés, 2014: 255.

oscuros de la protagonista brillaron mostrando cierta emoción (Carnés, 2014: 262). Las respuestas a ambos impulsos, el que siente por el director del refugio y el del joven francés, son, por tanto, muy distintas.

De la misma manera que le sucede a María, Paz compara dos figuras masculinas que conoce en Francia. La primera, un gendarme «gordo y borracho» (Paz, 1972: 43), la acosa²⁴⁴ de noche por las escaleras llamándola «*ma petite*» (Paz, 1972: 43). Lo intenta en una segunda ocasión pidiéndole un beso delante de su madre y de su tía. Sin embargo, la imagen que tiene Paz de este gendarme, con «un horrible aspecto de borracho empedernido y [que] daba asco» (Paz, 1972: 63), no tiene nada que ver con la que ofrece de François Pomer, un francés que conoce desde la verja del hotel: «Un muchacho que me había hablado amablemente un día de aquellos en que no parecíamos gentes como los otros» (Paz, 1972: 85). Si bien en la cita anterior Paz utiliza «otros» (Paz, 1972: 48) para referirse al hecho de sentirse una persona nueva tras haberse duchado, en esta, Paz emplea «otros» para distanciarse de los españoles, sus compañeros del hotel. Es decir, François se acerca a ella porque no parece una refugiada. Con esta excusa, desde el primer día en que se conocen la idea de huida comienza a ser reiterativa en Paz, aunque nunca se hace efectiva.

En el segundo capítulo de *Los diablos sueltos*, Mada Carreño realizó un cambio de narrador: de la primera persona del singular —la voz narrativa de Marina— a una tercera persona del singular con focalización externa. Así se presenta a Celia, la hermana de la protagonista. Si bien el episodio comienza con un diálogo entre Marina, Ignacio y Celia, cuando los dos primeros abandonan el cuarto para irse a trabajar, el narrador centra su mirada en esta última. Tras un punto y aparte que advierte de un cambio en la trama, en este caso, el del narrador, el párrafo comienza con los pensamientos de Celia. Acto seguido se narra cada movimiento que realiza en la habitación de Marina hasta que se pone a tejer. Después de describir algunos

²⁴⁴ La única referencia que se ha encontrado al respecto ha sido la de Marie-Claude Rafaneau-Boj en la que afirma que «en el campo para mujeres de Argelès y en el hospital de Saint-Louis de Perpignan numerosas mujeres alumbraron niños negros. Unánimemente o casi, afirmaron haber sido víctimas de violaciones» (1995: 159).

rasgos físicos, como sus «ricitos» negros o sus «delicadas» orejas (Carreño, 1975: 17), el narrador se adentra en la psique de Celia y muestra lo que piensa: «Por Marina ya no tenía que preocuparse. [...] Dolorosamente presentía que iba a separarse de su hermana, que no volvería a verla por mucho tiempo» (Carreño, 1975: 17). Además, uno de los rasgos psicológicos que Mada Carreño atribuye a Celia es el de una mujer frágil y sacrificada. Por un lado, tal y como se describe en el capítulo, Celia abandonó el colegio a una edad temprana para trabajar junto a su madre. Este sacrificio permitió que sus dos hermanos menores, Marina y León, pudiesen acudir a la escuela (Carreño, 1975: 22). Por otro, la debilidad de Celia aumenta tras casarse con Celso. En su misma noche de bodas sintió la tentación de tirarse por la ventana o, en el mejor de los casos, coger la maleta y desaparecer. Sin embargo, aguantó a su lado durante cinco años (Carreño, 1975: 25).

Esta parte del capítulo sirve también para conocer a otros personajes del entorno de la narradora: su madre (Carreño, 1975: 22), su tía Rita (Carreño, 1975: 23), Celso, el marido de Celia (Carreño, 1975: 24) y su hermano León (Carreño, 1975: 22). En relación con este último, durante la estancia de Marina en Barcelona, esta recuerda frecuentemente momentos de su infancia donde él aparece (Carreño, 1975: 11). No hay ninguna descripción de la figura paterna, pero sí de la madre de Celia y de Marina, a la cual se le atribuye un carácter bondadoso y comprensivo (Carreño, 1975: 21, 23), es quien transmite dichas decisiones y quien defiende a sus hijos. En cuanto a Ignacio, la narradora señala su firmeza, su bondad y su carácter protector desde el principio de la novela (Carreño, 1975: 13, 33). Tal y como muestra Marina en sus recuerdos de los bombardeos —cuando aún no eran pareja—, solo el hecho de saber que Ignacio se encuentra en la habitación contigua hace que se sienta protegida (Carreño, 1975: 13). Además, su temperamento serio y responsable (Carreño, 1975: 36) es el que posibilita que Marina también lo sea en los momentos en los que se encuentra sola. Es un personaje que planifica y orienta a la protagonista, y esta se deja llevar, aprendiendo de las habilidades de su compañero, ya que se queda sola en gran parte del éxodo hacia la frontera francesa.

Otra muestra de la fragilidad de la protagonista se da cuando al llegar a casa se arroja impulsivamente a los brazos de Ignacio. Su yo manifiesta: «Necesito toda mi voluntad para no romper en sollozos. No sé qué me pasa» (Carreño, 1975: 47). La mejoría emocional que siente al volver a ver a su marido y la necesidad de llorar de alivio se confirman cuando Marina le confiesa a Ignacio su deseo de volver a verle (Carreño, 1975: 47). En el mismo fragmento, cuya intensidad aumenta al irse a dormir, Marina realiza un resumen mental de lo que ha sido su día hasta que finalmente el sollozo anterior se materializa: «De repente estalla todo. Rompo a llorar de un modo incontenible, convulso». La protagonista recurre a Ignacio, contra el que se estrecha para sentirse segura una vez más (Carreño, 1975: 48). Marina, que muchas veces ha sentido miedo, sabe que Ignacio también lo tiene. Sin embargo, ella insiste en que no hay que hablar de ese asunto y que deben aprovechar aquellos días y aquellas horas que «les están reservados» (Carreño, 1975: 48); es decir, antepone el amor a todo aquel sentimiento negativo y a tanta aflicción.

La narradora de *Éxodo de los republicanos españoles* caracteriza a sus parientes aludiendo a una unidad familiar en la que la figura materna actuaría como la protectora (Paz, 1972: 26). La ausencia del padre de Paz en Francia justifica la demora de su caracterización. Este personaje muestra un temperamento férreo y paciente en cuanto a su supervivencia en Madrid (Paz, 1972: 79). Otro de los personajes del entorno de la narradora es Jordi. Desde su primera aparición en la novela, la narradora intenta mostrar la evolución del mismo: un chico inmaduro que parece que no es consciente de la situación en la que vive (Paz, 1972: 23, 27). Sin embargo, poco a poco ayuda a sobrellevar el confinamiento en el Splendid Hotel y llega a convertirse en un miembro más de la familia de Paz. De la misma manera, Gabrielle Hielle se convierte en otra protectora de Paz, su referente femenino y su amiga. La aparición de este personaje, al cual la autora dedica gran parte del capítulo undécimo, es la salvación de la protagonista. Paz siente que *mademoiselle* Hielle la trata como si fuese su hija, algo que en su intimidad siempre deseaba, y llega a preguntarse si era ella la hija de sus sueños (Paz, 1972: 148). Una vez ha recordado

lo agradable que le parecía ser tratada como tal, años después, la autora interviene en el discurso para reflexionar acerca de este personaje y de su madre:

¿Y mi madre, no sentiría celos por aquella especie de competencia? [...] Creo que mi madre no sintió celos, sino agradecimiento por el aprecio que la *mademoiselle* me dispensaba. Mi madre —madre excelentísima— sabía valorar ese afecto que recibía su hija (Paz, 1972: 148).

Gabrielle Hielle en su día a día proporcionaba a Paz todo lo que esta necesitase, y sus visitas se repetían con frecuencia. Le regalaba vestidos, ramos de flores, y le iba a buscar libros a la biblioteca de Boulogne (Paz, 1972: 57-58). Poco a poco, Paz recobró su estado de ánimo gracias a ella, alguien que no se abstuvo de hacer todo aquello que estaba a su alcance para mejorar la situación de los refugiados (Paz, 1972: 55). Lo que llega a sentir Paz por la bondad de Gabrielle Hielle hace que la vea como un personaje fantástico, como su propia hada (Paz, 1972: 54).

En el caso de *De Barcelona a la Bretaña francesa* y de *Éxodo: Diario de una refugiada española*, las narradoras no se detienen en describir a los personajes de su entorno familiar. Dado que el objetivo de ambas es ofrecer su relato en un contexto histórico preciso, no incluyeron datos sobre su familia, ni sobre su vida anterior a la fecha en la que comienzan sus narraciones, a menos que sea necesario para la comprensión del capítulo. Este es el caso del recuerdo de la muerte del hermano de Silvia Mistral (Mistral, 2009: 64-65), o las menciones a «Él» (Mistral, 2009: 62)²⁴⁵. En *De Barcelona a la Bretaña francesa*, la huida de la Ciudad Condal lleva a hacer descripciones y valoraciones de personajes que ha conocido durante la guerra. La narración se interrumpe para dar paso a capítulos de extensión considerable, como el dedicado a Celestino García (Carnés, 2014: 7), a una obrera catalana llamada Montserrat (Carnés, 2014: 77) y a Amparo, una fortificadora madrileña (Carnés, 2014: 91).

²⁴⁵ Consultar capítulo 4. La escritura del yo como expresión literaria.

4.2.3. Discurso ideológico

Las protagonistas de *De Barcelona a la Bretaña francesa*, *La hora del odio*, *Éxodo: Diario de una refugiada española*, *Éxodo de los republicanos españoles* y *Los diablos sueltos* remiten a la ideología de sus autoras. En el trascurso del relato, las narradoras incluyen su ideario político a través de sus reflexiones y de los diálogos que mantienen con los demás personajes. La persecución franquista por el territorio geográfico en el que transitan, la tensión del final de la contienda y las consecuencias que ello comporta para un futuro hacen que se introduzcan discursos pertenecientes al ideario comunista o libertario que son, sin duda, las ideologías que coinciden con las de las autoras: Mada Carreño y Luisa Carnés con la comunista, y Silvia Mistral con la anarquista. Únicamente Gabriel Paz, de quien no se conoce ningún tipo de militancia, evita dar una información clara al respecto en *Éxodo de los republicanos españoles* (Paz, 1972: 174). Sin embargo, sí se advierte su antifascismo cuando se narra la amistad de Paz con Mariana, una chica perteneciente a Falange. La aparición de este personaje femenino provoca temor en la protagonista, y hace que «la sienta espía, enemiga, personaje de una inquisición moderna» (Paz, 1972: 175). Aun así, Paz entabla amistad con Mariana, ya que «falangista o no, era, en el fondo una muchacha normal» (Paz, 1972: 182). Asimismo, la narradora menciona que es la misma Mariana quien, «olvidando las ideologías» (Paz, 1972: 183), se acerca a charlar de temas que no tienen nada que ver con la política ni la religión.

El antifascismo y el republicanismo, pues, son comunes en las cuatro autoras. Gabriel Paz, al dejar Francia para volver a España, comprueba el alcance de la represión bajo la que va a tener que vivir: «Los tres colores de nuestra bandera republicana estaban prohibidos. Eran como los nombres de las niñas que se llamaron, al nacer, Libertad. Solo al nacer» (Paz, 1972: 150). Silvia Mistral menciona el antifascismo en *Éxodo: Diario de una refugiada española* como vencedor de una pugna moral: «militarmente todos consideran la guerra perdida, pero saben que el antifascismo ha ganado la batalla moral. La base de resistencia en que tendrá que levantarse el fascismo labrará su propia ruina» (Mistral, 2009: 70). No oculta su animadversión por el Partido Comunista, pues,

en varias ocasiones²⁴⁶, proyecta una imagen negativa tanto de los militantes como de su organización. Un ejemplo de esto último se observa cuando la autora menciona los porcentajes establecidos para el embarque del Ipanema:

33 por ciento para el sector republicano, 38 por ciento para los marxistas, 24 por ciento para el sector confederal y 5 por ciento para los sin partido, se obra en desacuerdo dando preferencia al sector comunista. La forma de selección es, por demás, absurda (Mistral, 2009: 139).

Cuando le preguntan por su ideología intenta enmascarar su inclinación anarquista autocalificándose de republicana:

—¿Son anarquistas?

Nos miramos todas. Verdaderamente hay algunas entre nosotras. Yo misma, tengo unos libros de teoría anarquista, sobre los cuales me he sentado. Me adelanto y respondo:

—No, ¡qué barbaridad!, ¡todas somos republicanas! (Mistral, 2009: 95).

En el caso de Marina, la protagonista de *Los diablos sueltos*, su ideología política vinculada al Partido Comunista está presente en el inicio de la novela y se mantiene así hasta que los dos personajes que la encarnan, Domingo y Alejandra, desaparecen de la trama. Marina e Ignacio son periodistas que escriben en un periódico vinculado al PCE, del cual no se desvela el nombre. Desde su punto de vista, la propaganda del Partido había perdido su razón de ser al abusar de ella (Carreño, 1975: 8). Dicho esto, ante las apariciones de Domingo, Marina siente pavor porque cree que va a ser obligada a volver a Madrid (Carreño, 1975: 11). Alejandra, en cambio, además de ser la jefa de Marina, la advierte y le da pistas sobre cómo avanza la situación en Barcelona. Aun así, Marina no se confía del todo dado que ella y Domingo son conocidos y pueden delatarlos como disidentes del Partido (Carreño, 1975: 10).

Durante su estancia en Francia, Marina mantiene una relación cordial con el párroco, el señor Papamelecín. La introducción de este personaje permite observar cierta

²⁴⁶ Ver epígrafe 5. La narración subjetiva del final de la Guerra Civil española.

indiferencia ante la política por parte de la protagonista, que no duda en esconderse bajo el rol de progresista y librepensadora con tal de evitar el rechazo de sus compañeras. El diálogo que mantienen Marina y el párroco se traduce en una reflexión acerca del extremismo ideológico respecto a una ideología, que es justo lo que menciona al inicio de la novela en relación con el Partido Comunista.

—Sí. No sé por qué Belisario no me habló más de usted. En realidad resulta raro que desde que estoy aquí no nos hayamos visto hasta ahora.

—Pues por mi parte no es difícil encontrarme. Solo tenía que haber ido a la iglesia.

—¿A la iglesia? Oh, no; hubiera constituido un mal ejemplo para mi comunidad.

—¿Quiere usted decir que su grupo reprobaría el que fuera usted a la iglesia? Eso será, naturalmente, a causa de sus ideas...

—Bueno, como tal colectividad no creo que tengan ideas, pero la cuestión es que durante la guerra nos correspondía el papel de progresistas y librepensadores. El concepto se llevó al extremo, como suele hacerse, y la gente se acostumbró a ver en toda manifestación litúrgica un indicio enemigo. Eso no se puede cambiar en un día, así es que si mis compañeras me viesan ahora entrar en un templo, significaría simplemente para ellas que me pasaba al bando contrario. Ahora bien, necesito mantener mi prestigio por una cuestión de disciplina y moral (Carreño, 1975: 270).

De todas las protagonistas, la que más se identifica con la ideología de la autora es sin duda Luisa Carnés. Como ha sido visto, desde sus inicios en la escritura, no ha tenido ningún reparo en mostrar su compromiso social ni el partido político en el cual milita, por lo que no es de extrañar que en sus memorias también aparezca. Es decir, la protagonista de la historia es en gran medida deudora de la ideología de la autora. En ambas obras, *De Barcelona a la Bretaña francesa* y *La hora del odio* mantiene e incluso engrandece su compromiso político. A través de las voces de otros personajes, exalta las hazañas y el heroísmo de sus compatriotas:

Dices que cantaban, murmuré.

—Sí... Cantaban algo sobre España —no recuerdo la letra—. Era emocionante. Se pensaba en las terribles luchas de la retirada de Cataluña, desde la caída de Tarragona: en los combates del Ebro y de Levante... Cada

hombre de aquellos tenía el cuerpo acribillado a balazos: era un héroe de la independencia española... (Carnés, 2014: 197)

En *La hora del odio* el discurso se vuelve aún más enérgico gracias a Pilar, la voz que encarna las ideas políticas de la autora: la lucha y el antifascismo.

¿No ves que se nos prohíbe leer la prensa y comunicarnos con los antifascistas franceses, y hasta detienen a aquellos que se nos acercan? [...] Pronto las bombas alemanas caerán en París, como cayeron en Madrid, si es que antes no surge en Francia el Franco que la entregue a los alemanes. El fascismo quiere hacerse dueño del mundo. Pero los pueblos no quieren el fascismo (Carnés, 2014: 309).

Cada ideología política reafirma la postura antifascista de la protagonista y, por ende, de su autora. Este hecho lleva a comprometerse a favor de un partido político o de otro. Sin embargo, en el caso de Mada Carreño y de Gabriel Paz, la exaltación, la división entre buenos y malos, no es una prioridad. Silvia Mistral, por su parte, se encuentra a caballo entre la efervescencia de la lucha republicana y la conformidad de su exilio.

4.3. El acto de recordar

La memoria es la «facultad y depósito de la información al tiempo» (Díaz Viana, 2013). Es un complejo engranaje de experiencias, voces, olores y sensaciones que, en suma, designa un yo personalizado como representante de las mismas. Este elemento vinculado al momento de escritura es el encargado de construir un discurso en el que se inscriba cada parte de esa trabazón de ideas almacenadas en un tiempo.

Cada una de las autoras decidió en el momento de la escritura los cronotopos con los que se iniciaba su narración autobiográfica. Por ello, lo que importa destacar es la fecha de la rememoración, dado que en el proceso de recordar es habitual que se referencie la situación personal de cada uno justo en el momento en que se toma conciencia del acontecimiento (Luengo, 2004: 23). El acto de recordar es, por tanto, el punto de partida en el que cada una de ellas inició su experiencia. Como ha sido

visto, las cuatro autoras convergen en la referencia temporal. Todas sitúan el inicio de su rememoración en los días previos a la entrada del ejército sublevado en Barcelona en enero de 1939. Sin embargo, es evidente que para llevar a cabo ese acto de recordar Luisa Carnés, Silvia Mistral, Mada Carreño y Gabriel Paz se sirvieron de fuentes orales y escritas para completar su testimonio. Esto se debe en parte al olvido, un proceso intrínseco al acto de hacer memoria que provoca que las autoras escriban sobre su pasado incluyendo recuerdos de otros, poemas o cartas, ente otros documentos auxiliares.

4.3.1. El yo testigo

A pesar de que *De Barcelona a la Bretaña francesa* está generalmente escrita en primera persona del plural, es en la misma escritura donde se observa la mayor implicación individual de Luisa Carnés. Sin su recuerdo, la memoria colectiva no puede construirse, puesto que ambas —la memoria colectiva y la memoria individual— «mantienen una relación de dependencia recíproca» (Erl, 2012: 21). En ese sentido, la percepción de Luisa Carnés es la propia de un grupo específico cuyo recuerdo individual está determinado socialmente. La búsqueda de su yo necesita de la existencia de esa memoria colectiva que le aporta «una variedad de experiencias y sistemas de pensamiento diferentes» (Erl, 2012: 21).

Luisa Carnés cortó abruptamente el relato de sus memorias para incluir dos capítulos en los que homenajeaba a dos mujeres: a Amparo Fernández, una fortificadora madrileña que la autora había conocido en el Centro de Reclutamiento e Instrucción Militar de Barcelona «en misión periodística» (Carnés, 2014: 92), y Montserrat, una trabajadora de una fábrica textil de Barcelona. Luisa Carnés inicia el capítulo titulado «Una fortificadora de Madrid» con el llamamiento realizado por el Ministerio de Defensa Nacional para que las mujeres acudiesen a fortificar Barcelona. Carnés centra su relato en Amparo Fernández, cuya descripción contiene ciertos rasgos en común con ella misma. De esta manera, se justifica la implicación personal de Luisa Carnés al querer incorporar la vida de esta fortificadora a sus

memorias. Tal y como es presentada, Amparo Fernández «era una de tantas chicas del Madrid que nace de la Magdalena abajo» (Carnés, 2014: 93). Cabe destacar la identificación con Luisa Carnés dado que nació en el Barrio madrileño de las Musas, cercano a la mencionada calle de la Magdalena. Por otra parte, Carnés continúa describiendo a su compañera: «Modista en casa de una *madame* de los Cuatro Caminos, con taller en la calle de la Gravina» (Carnés, 2014: 93); como ha sido dicho, Luisa Carnés trabajó en el taller de sombreros de su tía durante su infancia.

En relación con la participación de Amparo Fernández en la Guerra Civil, Luisa Carnés describe su trabajo en la defensa de Madrid y en las distintas ofensivas en Cataluña. En este caso, el capítulo está escrito en tercera persona del singular aunque en ciertos casos se cambia a una narración totalmente omnisciente, como por ejemplo al explicar la muerte del capitán, marido de Amparo:

Por aquellos días la pasión del capitán y Amparo cuajó en otro ser. [...] El capitán había caído en duras batallas, en gloriosos intentos de contener los duros ataques enemigos (Carnés, 2014: 99).

La descripción del sonido de las explosiones de los cañones en Barcelona facilita que Luisa Carnés corte abruptamente la narración en tercera persona y prosiga sus memorias en primera persona del singular:

Cuando los cañones de la artillería enemiga se dejaron oír en ciertos lugares de la Barcelona alta, Amparo volvió a prender su aguja laboriosa [...]. La llamaron. Amparo me dejó con alborozo [...]. La abracé muy fuerte antes de que se marchara aquella noche a dormir al cuartel al que había sido destinada (Carnés, 2014: 100).

La protagonista advierte además de que Amparo se acaricia el vientre como símbolo de embarazo, lo cual aumenta el dramatismo y la función propagandística del capítulo al ensalzar el heroísmo, la entrega de la fortificadora y el ataque al futuro al matar a su hijo nonato. Tras la narración de las circunstancias, Luisa Carnés lo finaliza de esta manera:

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 (Carnés, 2014: 101).

Otra mujer que merece la atención y la admiración de Luisa Carnés es Montserrat, una trabajadora de una fábrica textil de Barcelona. En este capítulo —«Montserrat, heroína catalana»—, las reflexiones y las menciones a esta obrera son mucho más emotivas y pretenden transmitir un mensaje mucho más comprometido con la mujer trabajadora y miliciana. Luisa Carnés conoció a Montserrat durante la guerra, y coincidieron, según recordó la autora en sus memorias, en el mismo refugio (Carnés, 2014: 79). Es por eso por lo que la sentimentalidad está más presente en este capítulo y, como sucede con Luigi Longo, Celestino García y con Amparo Fernández, mencionar y recordar a Montserrat produce en Luisa Carnés emoción, a la vez que suscita sentimientos de admiración hacia ella.

La descripción de la obrera ratifica que la autora la conocía personalmente: «Sus manos comenzaban a agrietarse y a endurecerse por las duras tareas. La falta de alimentación afinaba sus rasgos, pero los ojos de Montserrat aparecían más brillantes y vivos que antes» (Carnés, 2014: 77). El hecho de que la heroína sea capaz de provocar emociones se debe a que la autora la asocia con ciertos valores (González Manso, 2015: 18), y así sucede también con esta obrera. Luisa Carnés le reconoce lealtad y valor a Montserrat al decir de ella que es «el símbolo abnegado de la mujer de España, que todo lo ha ofrecido a la causa de la libertad de su pueblo invadido» (Carnés, 2014: 78). Además, la mitificación de este personaje se incrementa cuando Luisa Carnés muestra su admiración hacia ella al mencionar las consecuencias sufridas tras la pérdida del brazo derecho de la trabajadora:

Era la admiración de todo el personal. Fotógrafos y periodistas llegaron hasta ella y estamparon el hecho glorioso en letras de molde. [...] La manga

derecha vacía pendía desmayada; la manga de honor de Montserrat y Cataluña (Carnés, 2014: 78).

La implicación emocional de Luisa Carnés con su compañera Montserrat llega a su máxima expresión al recordar en primera persona el momento en el que se conocieron durante la guerra. El heroísmo, una vez más, es el eslabón que une el contexto histórico con el registro emotivo. En este caso, el yo de Luisa Carnés surge del recuerdo. El componente afectivo de la experiencia se refleja en la intensidad de las palabras de la autora:

Joven heroína de Barcelona: todos los españoles te llevamos en nuestros corazones. Yo te estreché en mis brazos una tarde, tuve junto a mi pecho tu glorioso hombro mutilado. [...] Y recuerdo tus palabras entonces, Montserrat: “Esto mío no vale la pena. Millares de hombres dan a diario sus vidas por España” (Carnés, 2014: 78).

El recuerdo da fin a los capítulos homenaje que Luisa Carnés dedicó a sus compañeros. La aparición de estos demuestra que utilizó textos ya escritos y otros materiales —partes de guerra, periódicos y artículos propios— para escribir sus memorias. Situando de nuevo al lector en los días previos a la caída de Barcelona, Luisa Carnés continuó con la narración de sus memorias y con su experiencia personal en la Guerra Civil.

De pronto hemos sido arrastrados a una existencia de pesadilla; llevamos dos años y medio atenazados por un enemigo cruel que opone a nuestras ansias de libertad millones de toneladas de metralla. Constantemente nuestras mujeres y nuestros niños caen ensangrentados bajo las bombas italianas y alemanas. Restos humanos son recogidos, en inmundas espuertas, en las calles céntricas de la España republicana [...]. Las colonias infantiles están llenas de niños sin padres, y los refugios albergan a mujeres medio locas por el dolor [...]; acunan historias repetidas de miseria y espanto (Carnés, 2014: 67).

Este fragmento no se diferencia mucho de los reportajes publicados por Luisa Carnés en *Frente Rojo* durante la Guerra Civil. En estos, Luisa Carnés describe la situación de la ciudad, como, por ejemplo, cuando escribe «se oyen próximas las

explosiones de las bombas extranjeras»²⁴⁷, o cuando realizaba entrevistas a varias mujeres obreras. Estas eran refugiadas que provenían de otras poblaciones españolas y se establecían en los locales habilitados por el PCE. Les preguntaba sobre su vida anterior a la guerra y sobre lo que harían después²⁴⁸. Tanto en sus colaboraciones periodísticas como en este texto es posible ver los rasgos más característicos de la escritura de Luisa Carnés: la denuncia de los problemas locales y la propaganda para promover la línea ideológica del PCE.

Luisa Carnés también se hizo eco de las noticias sobre la entrada de las tropas franquistas en Barcelona, y las incluyó en sus memorias desde su propia perspectiva. La escritora transcribió la información que obtuvo, bien a través de los periódicos, bien de forma oral, pero añadió su particular visión de la situación caótica que se vivía en Cataluña. Luisa Carnés es consciente de que las tropas de Franco no les dejarían volver a la normalidad. Por este motivo, desde la objetividad, describe la situación sociopolítica que está atravesando España, y prescinde de esa voz íntima que la ha acompañado hasta el momento. La voz narrativa se transforma en un yo testigo que observa, informa, opina y proporciona aquellos datos que le interesa dar: «ciertos departamentos oficiales continuaban funcionando, o mejor dicho, tratando de funcionar» (Carnés, 2014: 134). También transmite el aturdimiento de los pocos trabajadores que quedaban en las oficinas de estos organismos: «Las dependencias del edificio en que fue instalada la Subsecretaría de Propaganda aparecían constantemente llenas de un personal desorientado y perplejo» (Carnés, 2014: 134). De la misma manera, describe la preocupación y las largas colas de los ciudadanos para expedir su pasaporte y huir hacia la frontera. Finalmente, Luisa Carnés concluye: «Fue una película trágica que tuvimos ante los ojos largo tiempo» (Carnés, 2014: 134). Este yo testigo, que sitúa a Luisa Carnés como si fuese la espectadora de ese filme trágico, hace que esta se distancie de las colas y que no se sienta como parte de la «muchedumbre febril y desorientada» (Carnés, 2014: 135).

²⁴⁷ Carnés, Luisa. «¡En pie los pueblos para ayudar a España!». *Frente Rojo* (27 de noviembre de 1938), p. 8.

²⁴⁸ Por ejemplo, Carnés, Luisa. «Relatos de refugiadas. El pasado no es bastante; quieren luchar más». *Frente Rojo*, 584 (11 de diciembre de 1938).

El hecho de acomodarse y de observar desde el cristal del balcón aquella multitud de fugitivos le daba cierta sensación de seguridad y, a medida que avanza el capítulo, reemprende los pensamientos propagandísticos acerca del Madrid heroico (Carnés, 2014: 135). El yo de Luisa Carnés se manifiesta para recordar la resistencia y acabar con lo que ella describe como «un espectáculo desolador», que es la pérdida de Barcelona. La idea que pretende transmitir en sus memorias es la que incluyó Juan Negrín en su discurso del 1 de febrero de 1939 desde el Castillo de Figueres, la misma que defendía el Partido Comunista tras la caída de Barcelona²⁴⁹:

Madrid con su resistencia de acero, Valencia dorada y caliente, con sus brazos abiertos al mar. Millares y millares de héroes de las libertades hispanas erguidos y firmes, frente a un enemigo incalculablemente más fuerte [...]. Canciones y banderas de julio, ¿dónde estáis? (Carnés, 2014: 135).

En *Éxodo: Diario de una refugiada española* la figura del yo testigo aparece fusionado con lo literario en dos capítulos: «Argelès-sur-Mer» y «Port-Vendres». Según afirmó Silvia Mistral, tras el intento frustrado de ir hasta Perpiñán en un autobús, los senegaleses los pararon justo en Argelès y no les dejaron pasar (Tuñón Pablos, 2011: 154). Desde la ventana del autobús pudo observar lo que ahí sucedía. Con la intención de destacar y denunciar la situación que se vive en el campo, le dedica dos episodios, en los que intensifica el dramatismo y la literaturización del testimonio. Aunque no aparece la fecha en la que son redactados, su parada pudo darse el 8 o el 9 de febrero —la entrada siguiente se fecha el día 10 de febrero—. Sin embargo, este capítulo y el siguiente, titulados «Argelès-sur-Mer» y «Port-Vendres», respectivamente, son atemporales —teniendo en cuenta que el diario comprende desde enero de 1939 hasta julio de 1939— y pueden incluirse en cualquier momento del testimonio tras la llegada de su protagonista a Francia. Además, Silvia Mistral pudo añadir o editar parte del contenido del capítulo una vez llegó a México, ya que Ricardo Mestre pudo contarle su experiencia en el campo a

²⁴⁹ Las frases que difundía el Comité Central del Partido Comunista iban dedicadas al pueblo de Cataluña y a sus campesinos: «Hasta con las piedras, hasta con las herramientas de trabajo se puede luchar y vencer» (Abella, 1992: 71).

través de cartas y llamadas telefónicas (Tuñón Pablos, 2011: 156) o tras su reencuentro, además de utilizar otras fuentes documentales.

Como es sabido, la respuesta de las autoridades francesas al ver la multitud de españoles fue la de construir campos de internamiento a toda prisa. Esa situación «temporal» a la que se vieron sometidos los refugiados se convirtió en poco tiempo en una «reclusión administrativa» (Lécuyer, 2017: 48) para aquellos que perjudicasen el orden y la seguridad nacional.

El primer centro de internamiento creado para los refugiados españoles fue el de Rieucros, en Lozère, el 21 de enero de 1939. Fue un campo disciplinario —como el de Le Vernet d’Ariège— en el que se aplicó a gran escala el decreto más reciente (Lécuyer, 2017: 48), el de noviembre de 1938. Poco tiempo después, pasó a ser un «campo de castigo y represión» (Alted, 2005: 76) para mujeres tanto españolas como de otras nacionalidades. Todas ellas fueron internadas por ser «peligrosas», por considerarlas una amenaza para la seguridad francesa. «Su *peligrosidad* fue la de protestar contra las malas condiciones de internamiento, los malos tratos, las vejaciones, los insultos... y la resistencia a los instintos desenfrenados de algunos guardianes» (Fernández, 1972: 13).

El campo de concentración de Argelès-sur-Mer fue instalado en la playa pocos días después de la caída de Barcelona. Tras este, se construyeron otros dos campos-playa: Saint Cyprien y Le Barcarès. Los arenales, divididos en hectáreas y rodeados de alambradas, albergaron a más de 180.000 refugiados (Témime, 2003: 59) que llegaban en muy malas condiciones. El prefecto de cada Departamento francés —en este caso el de los Pirineos Orientales— se ocupaba de la organización, del mantenimiento y de la manutención de los internos. Sin embargo, por lo que respecta al campo de Argelès, el servicio médico no podía ni atender a los enfermos más leves por falta de medicamentos. En los casos que debían vendar a algún herido, utilizaban los trozos limpios de las vendas ya utilizadas (Rafaneau-Boj, 1995: 131).

En relación con las mujeres, pocas de ellas fueron internadas en campos de concentración, al menos a principios de 1939. En agosto de ese mismo año, el campo de El Haras (Perpiñán) recluyó a trescientas mujeres y niños, como también lo hicieron las autoridades francesas en el campo de Bellac (Haute-Vienne) con ochenta refugiadas (Llorens, 2006: 292).

La imagen de la playa es descrita así por Silvia Mistral: «Ni caseta, ni agua, ni comida, ni enfermeros, ni medicinas. Solo la arena y el mistral. Y los senegaleses» (Mistral, 2009: 82). Lo que se propone al escribir todo lo que sabe sobre la playa es denunciar las malas condiciones que hay en el campo. Al redactar su capítulo, Silvia Mistral utilizó las mayúsculas para enfatizar e indicar el sentimiento de rabia que le provoca saber que sus compañeros están sufriendo en la arena: «NADA. 75.000 o 100.000 hombres duermen bajo el rocío, sin mantas muchos de ellos. Por la mañana algunos amanecen secos, congelados por el frío» (Mistral, 2009: 82). Con un tono de lamento, transmitió todo lo que había escuchado o le habían contado al respecto:

Como bestias, tras los alambres, los españoles, sin mantas, sin comida, sin sol; heridos, moribundos, son lanzados al desierto de arena. Un poco de paja sobre ella, sería un lujo. Las órdenes son feroces. Dan una lata de sardinas, cada veinticuatro horas, para quince personas. Dos o tres niños se mueren cada día (Mistral, 2009: 82).

La obsesión por México comienza a ser un hecho. Silvia Mistral recoge en *Éxodo: Diario de una refugiada española* un caso trágico que sucedió en Argelès que, o bien fue una historia que había llegado a sus oídos, o bien es un hecho ficticio que la autora incorpora en su capítulo para crear una imagen dramática. El protagonista es un teniente que acabó por suicidarse en vista de la poca esperanza que les quedaba en el campo. Además, cabe destacar la referencia bíblica que sirve para ilustrar su testimonio:

—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 hasta él. Marchaba a México, por el mar, como Jesucristo, sobre las olas. Había perdido la razón (Mistral, 2009: 83).

Las experiencias de los refugiados españoles —ya procedan de testimonios orales transcritos o de textos autobiográficos publicados— son generalmente idénticas por lo que se refiere a la hostilidad que sufrieron por parte de las autoridades francesas. Tanto hombres como mujeres relataron años después cómo fueron tratados, de la misma manera que lo hizo Mistral en el anterior fragmento de *Éxodo: Diario de una refugiada española*. Eulalio Ferrer narró en *Entre alambradas: Diario de los campos de concentración* su llegada al campo de Argelès-sur-Mer y la organización de la manutención:

Luis Cillán se niega a entrar y huye. Yo no puedo seguirlo porque me atrapan los gendarmes franceses y quedo dentro de un círculo con cientos más. Se nos conduce al otro lado de las alambradas. Allí nos esperan soldados senegaleses con bayoneta calada y gesto feroz, gritándonos: *allez... allez... allez! Con nuestros macutos al hombro, nos formamos en grupos de ocho a diez. Trato de escaparme, pero fracaso una y otra vez. Nos llaman con silbatos y se forman filas para recibir pan. Largas filas que se dispersan y amontonan, según se reparten porciones de pan que no llegan a todos* (1987: 21).

Algo parecido escribió Silvia Mistral haciéndose eco de las fuentes de las que disponía:

Cuando las alambradas se extienden, circulando el arenal, y los senegaleses colocan estratégicamente sus ametralladoras —contra un ejército sin armas— nosotras pensamos en volver al autocar. Partimos cuando llega el primer camión de pan, que los beneméritos de la Guardia Móvil arrojan sobre la arena, como canes. El hambre hace tirarse sobre él a muchos hombres, pero otros, con un gesto de dignidad, permanecen quietos (Mistral, 2009: 84).

Otro refugiado, Manuel Andújar, escribió en su obra *St. Cyprien, plage...: campo de concentración* que «a renglón seguido, cargaron, a culatazo limpio, los gendarmes»

(Andújar, 1990: 24). También, Narcís Molins i Fàbrega y Josep Bartolí, mediante sus prosas poéticas y sus ilustraciones respectivamente, reflejaron su experiencia como internos en la obra *Campos de concentración*:

El gendarme que durante el día te insultó, que te trató de «cerdo español» y que te golpeó para reanimar la debilidad de tu cuerpo, ha robado sus alas al diablo y vuela silencioso, pero vigilante, entre tú y los espacios infinitos, dispuesto a hacer fuego contra tu mismo pensamiento si intenta soñar y evadirse hacia lo que amas y hacia un mundo en el que vuelvas a ser libre y a sentirte semidiós (Molins i Fàbrega y Bartolí, 1944: 59).

La preocupación por los que estaban en los campos de concentración se hacía mayor al tener noticias de ellos por la prensa. Si bien las cartas que llegaban a los refugios y las informaciones que podían tener gracias a los alcaldes eran buenas, algunos periódicos se hacían eco de la grave situación en la que se encontraban los internos en los campos. En el periódico *l'Humanité*, vinculado al Partido Comunista Francés, se publicaban artículos con titulares de este tipo: «Le scandale des camps de concentration»²⁵⁰. Y en su interior, podía leerse lo siguiente sobre la vida dentro del campo de concentración: «Le camp d'Argelès n'est pas un camp de concentration, mais un veritable penitencier et un foyer d'épidemies en preparation»²⁵¹. Respecto al campo de Saint-Cyprien, en el mismo artículo también se denunciaba que las condiciones sanitarias no eran las idóneas: «par suite des conditions épouvantables, du froid, de la faim et du manque absolue de moyens sanitaires, 25 réfugiés espagnols ont trouvé la mort au cours de ces derniers jours au camp de Saint-Cyprien»²⁵². Tal y como asevera en las memorias, Luisa Carnés tuvo acceso a algún otro periódico francés como *Ce Soir* (Carnés, 2014: 242). En este periódico apareció

²⁵⁰ «Le scandale des camps de concentration». *L'Humanité* (15 février 1939), p. 2.

²⁵¹ *Idem*.

²⁵² Se han consultado al menos dos periódicos comunistas que denunciaban públicamente la situación en los campos de concentración. Los demás periódicos solo daban noticias sobre la gran masa de refugiados que llegaba a Francia. En *Le Journal de Fourmies*, un periódico en cuyo título lleva entre paréntesis «Semanario no político, literario, científico industrial y comercial», pudo leerse la siguiente noticia —que recordó las palabras de Deladier—: «Un camp de concentration a été installé à Mende (Lozère) pour recevoir les réfugiés espagnols et les indésirables, qui y seront soumis à des travaux d'utilité publique», en «Informations diverses», *Le Journal de Fourmies*, Lille (25 de febrero de 1939), p. 5.

una noticia similar a la anterior, cuyo título es «Scènes révoltantes au camp d'Argelès-sur-mer»:

Argelès n'est plus un camp de concentration. C'est bien pire qu'un pénitencier, car, au moins, les détenus mangent, ont un toit sous lequel dormir, tandis qu'à Argelès, tassés les uns sur les autres dans une étroite bande de terrain aubord de la Méditerranée, les réfugiés vivent avec 50 grammes de pain par jour, dans des conditions d'hygiène qui tiennent de la catastrophe, au milieu de leurs excréments, de leur urine, avec la défense absolue d'en sortir²⁵³.

La autora pudo parafrasearla e incorporarla en sus memorias, donde se puede leer lo siguiente:

Iban llegando noticias de los campos de concentración. En ellos los hombres malcomían y padecían enfermedades infecciosas, determinadas por la falta de higiene. Tirados como desechos en inmensas playas, habían de soportar constantemente tempestades de arena y lluvias torrenciales, que calaban hasta la piel sus ropas destrozadas. Los piojos y la sarna los picoteaban sin cesar, y sus uñas se iban carcomiendo de rascar, días y días, la propia miseria. Algunos preferían arrostrar la eventualidad de una pulmonía a soportar la miseria física y, cada mañana, se lanzaban a las aguas heladas del Mediterráneo, en las que muchos habían encontrado la muerte. Que, en semejantes circunstancias suponía (¿por qué no decirlo?) la liberación (Carnés, 2014: 235).

En *Los diablos sueltos* es Marina la que tiene la función de transmitir las noticias del campo de Saint-Cyprien gracias al contenido de una carta que le envió Ignacio:

El campo consistía en una enorme acotación de playa frente al mar. Había alambre de púas y vigilancia armada para que los reclusos no escapasen. El mar, que servía de albañal para más de tres mil hombres, estaba sucio, el rancho era siempre malo y siempre igual, y según explicaban los que llegaron antes, permanecieron varios días sin comer y sin agua siquiera. Tampoco había más abrigo que el que se proporcionaban ellos mismos, excavando hoyos en la parte más seca de la arena [...]. El índice de

²⁵³ Ribecourt, Marc. «Scènes révoltantes au camp d'Argelès-sur-mer». *Ce Soir* (14 février 1939), pp. 1 y 5.

mortandad era grande. La disentería se hizo cosa común, y cada madrugada podía ver un desfile de cuerpos tapados con mantas, que sacaban afuera (Carreño, 1975: 330).

Gabriel Paz también escribió sobre el campo de Argelès en su novela. Como pretexto, utilizó el contenido de una carta que el tío de Paz —la protagonista— le envió desde el campo de Argelès. Sin embargo, el texto que ofreció la autora es una transcripción de algunos testimonios, escritos desde el recuerdo, en 1972. La escritora preguntó a los conocidos que estuvieron internos allí cómo era ese campo y cómo fue su primer día en él. De las respuestas que obtuvo pudo transcribir algunos testimonios en *Éxodo de los republicanos españoles*.

Los supervivientes que encuentro no quieren hablar de él. Dicen que todo lo han borrado. Pero yo insisto. Digo que estoy haciendo una lista diabólica y repito: Polonia, Dachau, Belsen... Y ellos corrigen: —¡No!... que el primero fue el nuestro: ¡Campo de Argelès-sur-Mer!

Y ahí van sus historias.

Campo vacío. Arena reluciente. Nada (Paz, 1972: 69).

En la interrupción de la trama de la novela, Gabriel Paz se hizo eco, en primer lugar, de la mencionada separación de mujeres y hombres. Ellas, con sus hijos, eran llevadas a «caseros deshabitados y ruinosos, a castillos, a aldeas desconocidas». Ellos, en fila y bajo el frío, llegaron a la playa: «eran los primeros hombres del campo de Argelès-sur-Mer. En la playa una gran extensión vacía, húmeda y allí quedó la carga humana» (Paz, 1972: 71). En segundo lugar, escribió sobre las zanjas que cavaron los hombres para guarecerse del frío y de la humedad: «la tierra estaba blanda, el trabajo cundía, la tierra se dejaba trabajar, la zanja parecía una tumba» (Paz, 1972: 72). En otro momento transcribe las palabras de un entrevistado: «Yo me sentí morir... Mis compañeros me colocaron en la camilla y me arrastraron hasta la puerta. Llegaron los franceses, contaron: *Ces sont les morts* [...]» (Paz, 1972: 73). Preguntó también a supervivientes del campo de Saint-Cyprien:

Los que se salvaron no quieren recordar. Es preciso forzar a todos estos hombres, casi meterles los dedos en la boca para que hablen. Muchos, solo al oír el nombre del campo se vuelven mudos de verdad (Paz, 1972: 75).

La autora sabe que «son tantas las historias que encierran todos los campos de concentración que un puñado de páginas no significa nada», y que, en su obra, no puede recopilar tanto sufrimiento ni tanta humillación (Paz, 1972: 77). Sin embargo, en su opinión, Agustí Bartra sí supo exponer «su experiencia poniendo en ello toda la poesía de su alma encogida» en su novela autobiográfica *Cristo de los 200.000 brazos*, publicada en 1943: «Ahí hay desesperación, abandono, hambre, enfermedad, tristeza y... amor» (Paz, 1972: 77). Bartra transmite su experiencia personal y la de los demás compañeros en el campo de Argelès. La imagen de los doscientos mil brazos, que representa la colectividad del grupo, es utilizada por el poeta para expresar la agonía y el miedo que sentían todos los internos. «Sin mujeres, sin niños, sin trabajo, el tiempo se pudría en sus manos» (Bartra, 1958: 124).

En el segundo capítulo, «Port-Vendres», Silvia Mistral continúa describiendo los espacios en los que viven los republicanos y el trato que reciben. Durante el camino hacia la localidad francesa, la protagonista observa por la carretera a varios soldados que intentan llegar al almacén más cercano para refugiarse. Según Silvia Mistral, ese almacén está a unos treinta kilómetros. Al entrar, el ambiente, tal y como ella afirma, es desolador:

Se me cayó el alma a los pies. No la recogí porque el alma de una refugiada debe [de] tener muy escaso valor.

En las cuadras, hacinados sobre la paja sucia, estaban heridos, enfermos, mujeres y niños (Mistral, 2009: 84).

En esta entrada, la protagonista vuelve a utilizar las mayúsculas para expresar la frustración y el malestar que siente. Además, ver a los enfermos de guerra, jóvenes, le hace recordar a su hermano, que, como ha sido mencionado, murió en la guerra. De esta manera, la enfatización tiene un significado personal e íntimo: «Me hizo una gran impresión un herido jovencísimo que lloraba, desconsolado, sobre su pierna

llena de pus. Recordé a mi hermano. PESTE. GRITOS. LLANTO» (Mistral, 2009: 157). Al querer abandonar el almacén, las refugiadas han vuelto a comprobar que su libertad está condicionada por los gendarmes, que, según los describe el yo de Silvia Mistral, no sienten empatía ninguna, «tienen el corazón oscuro, como los uniformes y el alma de hoja de lata» (Mistral, 2009: 84). Finalmente, con la misma sensación que expresó Luisa Carnés en sus memorias, Silvia Mistral sentencia con ironía: «somos prisioneras de una “nación amiga”» (Mistral, 2009: 84). Además de la angustia de sentirse encarcelados, también cabe añadir las dificultades que suponen la falta de medios económicos y las posibles determinaciones que pudiera adoptar el Gobierno francés, entre las que no había que descartar la de que los quisiera entregar a Franco (Caudet, 1997: 402).

4.3.2. El uso de materiales periodísticos y literarios

La ausencia de un yo explícito en el primer capítulo de *De Barcelona a la Bretaña francesa* se debe a que, en el momento de escritura, Luisa Carnés describió la situación que estaba viviendo como si de un reportaje se tratara. Como ha sido dicho, la autora —que había colaborado en distintas revistas, como *Estampa*, y en periódicos como *Frente Rojo*— transitó entre la crónica, el reportaje y las memorias cuando las redactó, por lo que no es extraño encontrar descripciones similares a una crónica de guerra. Ella misma afirma que los partes se seguían con «creciente ansiedad», porque «según se acercan los fascistas, aumentan los bombardeos sobre la población» (Carnés, 2014: 66). Esto, sumado a la propia experiencia, da como resultado un juicio subjetivo del momento. Un ejemplo de ello es el uso de los adjetivos valorativos que usa Luisa Carnés para expresar que las explosiones cada vez son más cerca y más repetitivas: «se miran casi con odio las nubes blancas» (Carnés, 2014: 66). La impresión que crearon en la narradora esas nubes, como resultado de los efectos provocados de un proyectil que destruía vidas y ciudades, no podía ser otra que el odio. Luisa Carnés soñaba con las lluvias de días anteriores, que, además de dispersar ese «odioso» humo blanco, hicieron que los combates

fuesen mínimos y retrasasen las ofensivas nacionales²⁵⁴. La tranquilidad que le aportaba ese mal tiempo se traduce en una frase que tanto ella como sus compañeros repetían: «esta noche no vendrán» (Carnés, 2014: 66).

Al final del primer episodio, Luisa Carnés transcribe las palabras que aparecen en un cartel colgado en las paredes del comedor de Barcelona, a finales de enero de 1939. Corresponden a Luigi Longo «Gallo», quien fue inspector jefe de las brigadas internacionales y uno de los fundadores del Partido Comunista italiano (Pagès, 2003: 15). Una de las muchas técnicas propagandísticas que utilizó el PCE fue la de colgar carteles²⁵⁵. Los temas que aparecían eran similares a los que se mostraban en la propaganda escrita: reclutamiento de hombres, fijación de órdenes y consignas para la retaguardia. Estos eran idóneos para crear una conciencia revolucionaria y además se apoyaban en el modelo soviético. Además, durante la Guerra Civil se cambió la temática hacia una línea tremendista y victimaria (Iglesias Rodríguez, 2002: 110). En el que reproduce Luisa Carnés puede leerse: «Compañeros españoles: nos llevamos al marchar la promesa de que seguiréis luchando, con el heroísmo que lo venís haciendo hasta aquí, por conservar y reconquistar la tierra que cubre a nuestros héroes caídos» (Carnés, 2014: 69).

La mención del cartel, además de tener una función propagandística, da paso al siguiente capítulo, dedicado a Celestino García. Este miliciano fue considerado un héroe nacional por enfrentarse a trece tanques, uno de los cuales fue destrozado por una granada, en tanto que los doce restantes se retiraron. En este caso es Celestino García quien está mitificado y sirve, de nuevo, a Luisa Carnés de vehículo emocional para transitar entre el reportaje y las memorias remitiendo al contexto histórico y político.

²⁵⁴ Cabrera Castillo menciona en dos ocasiones dos partes oficiales de guerra en los que, en un período de lluvias, la contienda alcanzaba su mínima expresión (2002: 438; 563).

²⁵⁵ El uso del cartel como elemento propagandístico tiene sus antecedentes en la Revolución Francesa, la I Guerra Mundial y la Revolución Bolchevique, entre otros. La II República mantuvo la iconografía proletaria —puños en alto y la bandera tricolor— (Iglesias Rodríguez, 2002: 110).

Para la escritura del capítulo recopiló las noticias y los partes de guerra en los que se cuenta la hazaña, puesto que tal y como ella afirma, «el hecho heroico del cabo de infantería Celestino García mereció el honor de ser citado en el parte oficial de guerra de la República» (Carnés, 2014: 71). Además de la crónica de Clemente Cimorra en *Frente Rojo* (citada en Plaza, 2014: 70), la noticia apareció el 16 de enero de 1939 en *La Libertad* bajo el título «El doctor Negrín felicita al heroico cabo García Moreno»²⁵⁶. El periódico *ABC* también divulgó la noticia, titulada «Homenaje a García Moreno en Morata de Tajuña»²⁵⁷, el 22 de enero de 1939. Después de incorporar y parafrasear los materiales de los que disponía sobre la noticia, la autora explicó su propia experiencia personal cuando conoció al miliciano en el comedor que ella frecuentaba (Carnés, 2014: 71). En relación con esta vinculación de Luisa Carnés con la historia del miliciano Celestino García, la periodista transcribe en su testimonio todas las preguntas y comentarios que hicieron sus compañeros al conocer en primera persona al homenajeado. La autora, a medida que escribe minuciosamente los diálogos que se producen en el comedor de Barcelona, añade su valoración personal como resultado de su experiencia como oyente:

Poco ancho que se ponía Celestino al decir que había comido con el doctor Negrín. ¡Hombre sencillo! ¡Campesino admirable! Relataba su entrevista con el jefe de Gobierno con aquella emoción con que nos referían nuestros abuelos haber visto de cerca al rey Alfonso XIII (Carnés, 2014: 73).

Además de su heroicidad ante los trece tanques, en un artículo publicado el 19 de enero de 1939 en la portada de *Frente Rojo*, titulado «Al fascismo —dice el cabo Celestino García, solo se le puede descalabrar presentándole la cara en todas las ocasiones», se reproduce una entrevista realizada al soldado. En esta, Celestino García alude a su almuerzo con el doctor Negrín, tal y como también lo hace la autora en el fragmento citado anteriormente.

²⁵⁶ «El doctor Negrín felicita al heroico cabo García Moreno». *La Libertad* (16 de enero de 1939), p. 1.

²⁵⁷ «Homenaje a García Moreno en Morata de Tajuña». *ABC* (22 de enero de 1939), p. 5.

Luisa Carnés relata la hazaña completa con la emoción que pretende transmitir también al lector. Además de este requisito, según González Manso,

al héroe se le puede vincular con una serie de conceptos como Libertad, Patria, Derechos..., conceptos que expresan diferentes significados (fruto de elementos cognitivos, personales y sociales) (2015: 19).

Luisa Carnés relaciona a Celestino García con España teniendo en cuenta el carácter del primero: «Rudo y sensible, como la tierra de toda mi España, Celestino García [...] lloraba» (Carnés, 2014: 74). Cabe destacar además el uso del determinante posesivo «mi», que denota la presencia de la autora en su propio discurso.

El motivo principal por el que Carnés utiliza la hazaña de Celestino García es exaltar el heroísmo del pueblo español ante la amenaza fascista y, por tanto, recuperar en el marco de la memoria colectiva a una persona relevante para la lucha. Esto otorga prestigio y permite a la autora reflejar la parte de su yo al incluir su valoración personal sobre el héroe en cuestión. Además, también tiene una función propagandística, puesto que, como ya sucede con Luigi Longo, Celestino García estaba vinculado al Partido Comunista —pertenecía al regimiento dirigido por el comandante comunista Líster (Pernau, 1989: 146)— y la gesta es mencionada como un mérito para los militantes del Partido, al que Luisa Carnés pertenecía.

Éxodo: Diario de una refugiada española presenta algunos capítulos en los que, dada su condición de mixtura o de *collage*, hace que se sitúe la obra en una linde genérica. Esto es, se trata de episodios en los que se hallan cartas y noticias transcritas, fragmentos de poemas, algún manifiesto, o referencias bíblicas y literarias. Todo ello se presenta fusionado con el punto de vista individual, colectivo y testimonial.

Como ha sido visto en el caso de Luisa Carnés, Silvia Mistral también se hace eco del gesto heroico de Celestino García transcribiendo la noticia que ha leído en la prensa y añadiendo, además, su propia opinión:

El soldado de Morata de Tajuña que ha destripado a bombazos tres tanques y ha hecho prisioneros a sus ocupantes viene a demostrar que el valor natural y la conciencia de lucha del pueblo español. Es algo que nunca ellos podrán destruir. Este es un pueblo vencido, pero no convencido (Mistral, 2009: 64).

Las últimas palabras recuerdan la réplica de Miguel de Unamuno dirigida a José Millán-Astray en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca el 12 de octubre de 1936. En el mismo párrafo, Silvia Mistral también menciona el asalto a la redacción de *Frente Rojo*, una información que le llega por un periodista cubano conocido suyo.

En el quinto capítulo, titulado «¡Yo he sido el último!», Silvia Mistral inicia su narración con un párrafo sin fechar en el que describe todo lo que hay a su alrededor: la carretera y los cristales empañados por el rocío de la noche (Mistral, 2009: 68). Tras esta información previa, fecha la entrada siguiente el 27 de enero. En esta, Silvia Mistral sigue una estructura híbrida en cuanto al contenido: primero testimonia y describe todo lo que ella considera relevante, y después expresa sus sentimientos y opiniones al respecto. Un ejemplo de ello es cuando la protagonista explica el ir y venir de coches y el envío de mujeres y niños a las colonias. Al mencionar esta división, el *yo* de Silvia Mistral se transforma en un *nosotros* que, de manera empática, como miembro de un colectivo, el de los republicanos, manifiesta: «pocas personas suponen que en nuestra vida se ha abierto un precipicio y que ya queda completamente separado el mañana del ayer. Desde esta fecha solamente quedará el hoy, presente de dolor uniforme» (Mistral, 2009: 68). La palabra «dolor» solo había sido utilizada anteriormente por Silvia Mistral en relación con la muerte de su hermano. En este fragmento, es la primera vez que la autora se lo atribuye a sí misma, y lo hace también para referirse a los demás añadiendo el adjetivo *uniforme*. Es significativo que, al tratarse de un diario, un espacio en el que el *yo* debe predominar, la protagonista revele un sentimiento íntimo e individual, como lo es el dolor, y lo manifieste por igual a todo el grupo. La difusa frontera entre el *yo* y el

nosotros o entre lo individual y lo colectivo forma parte de esta estructura heterogénea en la que diversas partes se unen bajo una fecha.

El estilo utilizado en este párrafo, conciso y desapasionado, dista mucho del empleado en el anterior, y rompe abruptamente con la estética de diario que se propuso la autora, aunque, ciertamente, en una ocasión se permite introducir un lamento propio entre guiones:

En la noche del miércoles al jueves, los invasores dominaban, desde el Tibidabo, toda la capital. Con el material llegado —¡demasiado tarde!— el miércoles, un grupo de jóvenes libertarios descendieron desde Montjuich hasta la Vía Layetana, donde se hicieron fuertes (Mistral, 2009: 69).

Las entradas siguientes, correspondientes con los días 29 y 31 de enero, continúan con la estructura híbrida. La autora describe, a modo de crónica, todos los movimientos del Comité Nacional de la organización anarcosindicalista, que se encuentra justo donde está el grupo —Silvia Mistral no explicita el lugar exacto, solo utiliza el adverbio «aquí»—, y expresa su opinión al respecto. Aunque no se reconozca como militante en la CNT, Silvia Mistral, como ha sido dicho, fue simpatizante de la ideología anarquista²⁵⁸ y colaboró antes de la Guerra Civil en diversas revistas afines. La protagonista se muestra cauta en sus palabras, con las que no defiende a los libertarios, pero tampoco los ataca:

No me parece inteligente su actitud, pero denota una desconfianza muy significativa. Si todos fueran igual a ellos, a estas horas, probablemente, no estarían los responsables republicanos firmando pasaportes y arrastrando sus valores por las carreteras (Mistral, 2009: 70).

Además de la presencia del Comité, hay también un grupo de soldados cuyo objetivo es evitar alguna escapada a la frontera. A pesar de estar ambos grupos en el mismo lugar, el ambiente es tranquilo y no hay tiranteces, según describe la protagonista. Tanto para ella como para los refugiados, que no han perdido su sensibilidad

²⁵⁸ Según afirma ella misma en la entrevista con Enriqueta Tuñón, perteneció al sindicato de la CNT durante la Guerra Civil (1988: 160-161) aunque no mencionó nunca su militancia activa.

(Mistral, 2009: 70), el razonamiento común es darse por vencidos. Sin embargo, considerar que «el antifascismo ha ganado la batalla moral» (Mistral, 2009: 70) otorga paz a Silvia Mistral, al menos mentalmente, y le proporciona la vitalidad necesaria para sobrevivir a la vorágine en la que está inmersa (Mistral, 2009: 70). Como sucedía anteriormente, la autora añade un párrafo con un contenido distinto a los anteriores. En este caso, se trata de la referencia a algunos versos del poema «Preciosa y el aire», del *Romancero gitano*, de García Lorca (2017: 11). El recuerdo de la literatura ahuyenta su miedo y la abstrae por un momento de la realidad. La escritora declama las últimas cuatro estrofas, en las que Preciosa, temerosa, corre por los campos andaluces huyendo del viento furioso. Silvia Mistral se transforma en Preciosa, que, «llena de miedo, huía del viento, a la realidad del campo catalán» (Mistral, 2009: 70). De nuevo, la realidad corta abruptamente el relato de *Éxodo: Diario de una refugiada española*. La protagonista aporta el balance de los muertos y heridos que ha causado el último bombardeo sobre Girona y alrededores. Este suceso provoca que el yo de Silvia Mistral reflexione sobre las acciones del fascismo, deshumanizándolo: «Sobre las caravanas de fugitivos, el fascismo tiende su manto de muerte y destrucción. Ningún sentimiento humano los detiene: su furor nos perseguirá hasta la frontera» (Mistral, 2009: 70).

La llegada a Les Magès aflige el estado de ánimo de Silvia Mistral. El alcalde, su secretario y el alguacil esperan al grupo para llevarlos al refugio preparado para ellos. La descripción que hace la protagonista en *Éxodo: Diario de una refugiada española* transmite desesperanza y, de entrada, muy pocas ganas de adaptarse a la villa:

En derredor todo es bastante mísero: las casas oscuras, como aquellas que soñábamos blanquear por dentro y por fuera. [...] Un señor grueso y colorado como un camarón, que nos presentan como el alcalde del pueblo, nos contempla, en unión del alguacil, un viejo encorvado, de mirada esquiva, y del secretario del Ayuntamiento, otro viejo, tan antipático como el anterior (Mistral, 2009: 89).

Como ha sido mencionado anteriormente, Silvia Mistral utiliza las referencias literarias para ejemplificar su situación. Si anteriormente se convertía en Preciosa, la protagonista del poema de Lorca, al llegar a Les Magès coge un papel del suelo que, según Silvia Mistral, es una página arrancada de *Robin Hood*. En ella lee que se trata del capítulo XXVII, que comienza con «La profecía del hambre» (Mistral, 2009: 89). Sin embargo, esta referencia es un error literario por parte de la autora. La página que se encuentra en el suelo forma parte de la obra *Rob Roy*, de Walter Scott. Si bien los protagonistas de ambas obras literarias son héroes, la novela del autor británico relata la historia de un personaje real y no ficticio. De hecho, el protagonista es considerado por muchos como el Robin Hood escocés. No obstante, cabe destacar lo que pretende comunicar la autora. El capítulo de la novela de Walter Scott se llama «Profecía del hambre» (Scott, 1987: 262), y la acción transcurre en una taberna lúgubre. El protagonista en ese momento se siente abatido al asociar el aspecto de la taberna con las difíciles circunstancias que está atravesando (Scott, 1987: 266). En el caso de Silvia Mistral, antes de entrar en el «Café de París», donde les han preparado la comida, un obelisco que homenajea la memoria de los muertos en la Primera Guerra Mundial (Mistral, 2009: 89) es lo que la abstrae y la abate por completo. Su yo, como el del protagonista de la novela de Scott, manifiesta:

Estoy sola, sin protección, en un pueblo triste. Me he abrazado a mí misma y he llorado largo rato, con el llanto amargo de quien ha perdido la alegría de ver, de andar, de vivir, en una palabra (Mistral, 2009: 89).

Ambos personajes, Silvia Mistral y Rob Roy, aparecen abatidos y situados en lugares semejantes. De nuevo la literatura le sirve a la autora para añadir énfasis a sus sentimientos y para ejemplificar qué le aflige.

Otro de los capítulos de *Éxodo: Diario de una refugiada española* que fue redactado con materiales periodísticos es el titulado «La muerte del poeta». Silvia Mistral comienza su entrada en el diario aludiendo a la falta de comunicación y de noticias, y explica que para poder mantenerse informada busca y recoge cualquier tipo de

papel que encuentra por la calle. De esta manera, el 3 de marzo se entera del fallecimiento de Antonio Machado²⁵⁹, y aprovecha su texto para realizar un homenaje al poeta. En él hace un breve resumen biográfico y añade algunos de sus versos. Es evidente que esta entrada, o bien se redactó entera una vez llegada a México, o bien se reescribió allí añadiendo el material que la complementa.

El suceso aflige el yo de la protagonista: «La noticia me ha conmovido tanto que he estado todo el día en la montaña, sentada bajo unos olivos. Siento la misma tristeza que cuando supe el suicidio de Alfonsina Storni en las aguas del Mar de la Plata»²⁶⁰ (Mistral, 2009: 98). El discurso de Silvia Mistral se mueve ahora entre el estremecimiento y la frustración, e incluso se identifica con el poeta por su condición de exiliado: «La frialdad humana ha asesinado a este poeta, tras lanzarlo con el peso de sus sesenta y cuatro años, a la fatiga material y moral del exilio» (Mistral, 2009: 98).

La identificación de Silvia Mistral con Antonio Machado²⁶¹ se confirma al mencionar el desengaño que sienten en Francia: «Y aquel que elogiara a la libre tierra de Francia, donde es posible sentir y crear con libertad, vio cómo sus pensamientos se hacían desengaño y dolor, cansancio y asco» (Mistral, 2009: 98). Durante los siglos XIX y XX Francia había influido culturalmente a toda Europa y gran parte de los países latinoamericanos con sus movimientos literarios y artísticos. Con su diversidad cultural, el país acogió durante los años 20, tras la Primera Guerra Mundial, a artistas extranjeros que participaban exitosamente en ese intercambio de influencias.

También alude a la transformación drástica que ha sufrido Francia en la última década, un cambio en el que «las musas se han vuelto brujas [...], la comedia se ha hecho

²⁵⁹ Antonio Machado, aquejado de una neumonía, estuvo en estado crítico el 18 de febrero. En los días siguientes entró en coma y al poco tiempo, el 22 de febrero de 1939, falleció en Collioure (Gibson, 2006: 628).

²⁶⁰ Alfonsina Storni se suicidó en 1938.

²⁶¹ Antonio Machado es un símbolo y una de las figuras más importantes del exilio español. En 2015 se editó el libro colectivo *Antonio Machado y el exilio republicano de 1939 en Francia* en homenaje a su memoria, tras cumplirse los 75 años de su muerte en Collioure.

drama» (Mistral, 2009: 99). Ahora, Francia era la «senda de los españoles dignos que preferían los sinsabores del exilio a la vergüenza del fascismo» (Mistral, 2009: 99).

Silvia Mistral finaliza su entrada con unos versos atribuidos a «un poeta» español. Sin embargo, no se ha localizado ninguna referencia al respecto, por lo que estos versos pueden ser de la misma autora o tal vez pudo conocerlos por vía oral o escrita en algún momento de su exilio:

¡Patria de Hugo y de Molière,
qué vergüenza, qué vergüenza...!
Y luego dicen que Francia
Es de Europa la cabeza... (Mistral, 2009: 100).

Los recuerdos sobre la muerte de Antonio Machado siguen aflorando en su yo los días siguientes a la entrada en homenaje al poeta. Una breve visita al cementerio protestante de Les Magês hace que rememore los campos de Aragón —por la muerte de su hermano—, de Castilla, de Cataluña: «llenos de muertos, sin cruces y sin flores» (Mistral, 2009: 101).

4.3.3. Alusiones al acto de escritura

En el entramado autobiográfico de *De Barcelona a la Bretaña francesa*, *Éxodo: Diario de una refugiada española*, *Los diablos sueltos* y *Éxodo de los republicanos españoles* se observan también algunas alusiones a la escritura y fragmentos en los que aparece explícitamente la autora, todo ello conectado con la narración en primera persona en singular. Estas menciones son un mecanismo más para avalar el carácter autorreflexivo que poseen las obras objeto de estudio.

Antes de abandonar Barcelona, Silvia Mistral acude al estudio de Ricardo Mestre y es en ese momento en el que su yo íntimo, sentimental, se manifiesta mientras escribe:

«Escribo estas notas en el estudio de “Él”» (Mistral, 2009: 62). De manera similar, Marina, la protagonista de *Los diablos sueltos*, alude en la narración a una toma de

notas (Carreño, 1975: 96) que permite suponer que se está planeando escribir un texto sobre su experiencia.

En el caso de Luisa Carnés, la autora es consciente de que en el acto de hacer memoria es posible encontrarse con algunas lagunas o inexactitudes. En la intervención de la autora se aprecia el vago recuerdo que conserva sobre algo que le sucede a una compañera: «Creo recordar confusamente no sé qué sobre unos zapatos rotos de una compañera» (Carnés, 2014: 164). El titubeo del recuerdo tiene que ver con lo que Gusdorf señala como «inteligibilidad preconcebida». Es decir, los hechos que se quieren relatar se eligen junto a aquellos detalles que se pretenden resaltar o definitivamente descartar. El autor también habla de que la autobiografía o escritura del yo es una de las tantas versiones que una vida puede tener:

Los olvidos, las lagunas y las deformaciones de la memoria se originan ahí: no son la consecuencia de una necesidad puramente material resultado del azar; por el contrario, provienen de una opción del escritor, que recuerda y quiere hacer prevalecer determinada versión revisada y corregida de su pasado, de su realidad personal (1991: 15)

Este tipo de aclaraciones también aparecen en *Éxodo de los republicanos españoles*. En el capítulo XXV Gabriel Paz vuelve a referirse el sentido global de su novela, y añade que es posible que aquello que recuerde no resulte cronológicamente muy ordenado o existan ciertas lagunas (Paz, 1972: 131).

En otra ocasión, después de que Luisa Carnés dé pistas sobre el espacio en el que se encuentran sus compañeros y ella misma, la autora interviene en la narración: «Pero observo que es la primera vez en mi relato que aludo a los gendarmes franceses» (Carnés, 2014: 176). Esta aclaración se debe a que Luisa Carnés explica líneas antes que allí donde se encontraban llegaron nuevos camiones y que encendieron fogatas previa autorización de los gendarmes. Por tanto, podría ser un añadido de la propia autora tras releer sus memorias y observar que, hasta el momento, no había mencionado a los guardias franceses. Sin embargo, a partir de esta aclaración, Luisa Carnés los tiene bastante en cuenta, puesto que son los que, en palabras de la autora,

«nos martirizaban desde nuestra llegada a Francia» (Carnés, 2014: 176). De manera similar, describe detalladamente a una mujer que miraba al grupo con impertinencia (Carnés, 2014: 217). Ella misma confiesa: «me he extendido un tanto en la descripción de aquella mujer porque se me quedó profundamente grabada —en sentido desagradable—» (Carnés, 2014: 217).

En el desarrollo de *Éxodo de los republicanos españoles*, Paz recuerda la escuela que logró levantar en el hotel y los festivales que se hacían en la misma. La autora interviene en el relato para afirmar que aún conserva las fotografías. Estas le producen «un dolor especial» (Paz, 1972: 67), pues recordar a sus alumnos y a sus compañeros y no saber qué fue de ellos le genera cierta melancolía que hace que reflexione, además, sobre en quién se ha convertido tiempo después de su experiencia en Francia:

¿Qué ha sido de todos aquellos compañeros, sobre todo de los niños pequeños, pelones en el momento de la foto; de las niñas, endomingadas para salir conmigo en la cartulina; de los mocitos?... ¿Qué ha sido de mí? ¿Soy la misma persona? ¡No!...¡No!...¡No! El tiempo ha hecho una labor larga y complicada. A veces en mis sueños de dormida, encuentro una muchacha llena de planes, de ilusiones, de ambiciones imposibles y me pregunto ¿quién es esa mujer extraña?... Al despertar, reconozco que soy yo.

Sin embargo, no estoy descontenta con lo que he logrado. Pues confieso que soy feliz, con esa felicidad sin complicaciones (Paz, 1972: 67).

Gabriel Paz vuelve a intervenir en el relato al transcribir un artículo del escritor hispanoamericano Eduardo Avilés Ramírez acerca de las cifras de muertos, prisioneros y heridos durante la Guerra Civil. Tras finalizar, la autora manifiesta: «¡Me es imposible relatar esto sin lágrimas! ¡Estoy llorando! ¡No soy más que una mujer española!» (Paz, 1972: 139).

La llegada de una carta del tío de Paz inicia el capítulo XIV. Esto le sirve para incluir su particular denuncia del trato recibido por los españoles en los campos de concentración franceses. Lo interesante de este episodio es la intervención de la

autora, que actualiza en cierta manera el contenido de su obra. Si bien el texto de todo el capítulo se nutre de las experiencias de otros, ella incorpora una rememoración desde México, en la década de los 70: «Ayer mismo he leído en las paredes de la “Alliance Française” de Mérida, Yucatán: “*Chacun a deux patries: la France et la sienne*»²⁶², y he pensado en aquellos campos de desolación a orillas del Mediterráneo» (Paz, 1972: 79). Este lema patriótico francés hace que Gabriel Paz discrepe del concepto de «doble patria» si Francia es una de ellas. Las refugiadas y los españoles que vivieron internos en los campos de concentración franceses deseaban poder salir del país, por lo que era evidente que no lo sentían como una de sus patrias.

4.4. Recursos narratológicos

El análisis de las voces narrativas, de los recursos discursivos y de las técnicas narratológicas que utilizan Luisa Carnés, Mada Carreño, Silvia Mistral y Gabriel Paz en sus obras autobiográficas permite observar cómo vehiculizan una potencial lectura íntima en sus narraciones. Como ha sido visto anteriormente, las técnicas narratológicas frecuentes son la descripción y el uso de la primera persona del singular y del plural, salvo en *La hora del odio*, donde solo se emplea la tercera persona del singular. Con estos recursos hacen plausible la subjetividad y el carácter autobiográfico. Sin embargo, las autoras se valen de otros procedimientos narrativos con los que se construye el discurso de su historia: insertan un diálogo interior o interiorizado consigo mismas, se realizan preguntas retóricas e incluyen distintas personas gramaticales para describir las vivencias del grupo en el que se encuentran. Todos estos recursos dan énfasis a las experiencias y aumentan la capacidad reflexiva del discurso.

4.4.1. El diálogo

El testimonio narrado se vehiculiza por medio del lenguaje para ser revivido en la imaginación del lector. En *De Barcelona a la Bretaña francesa, Éxodo: Diario de una*

²⁶² Thomas Jefferson, embajador de los Estados Unidos en París, fue quien pronunció la frase «*Tout homme à deux patries: la sienne et puis la France*» en 1784 (Prouteau, 1975).

refugiada española, *Éxodo de los republicanos españoles* y *Los diablos sueltos* las protagonistas y narradoras se refieren a sí mismas con el pronombre yo, e interactúan con el lector describiéndole y argumentándole sus experiencias según las recuerdan ellas mismas. En *La hora del odio*, dado que la narradora conoce los sentimientos y los pensamientos del personaje principal, Luisa Carnés otorga a la narración en tercera persona del singular una «modalidad subjetiva» (McKee, 2018: 39) con la que penetra en la vida interior de María, a pesar de que mantenga la distancia usando el pronombre «ella».

En *De Barcelona a la Bretaña francesa*, *La hora del odio*, *Éxodo: Diario de una refugiada española*, *Los diablos sueltos* y en *Éxodo de los republicanos españoles* aparecen constantemente diálogos reforzados por la combinación con el diálogo interior que mantienen consigo mismas y la narración subjetiva. Estos últimos se introducen en lugares que facilitan la reflexión, por ejemplo, en La Bisbal, durante el camino hacia la frontera (Carreño, 1975: 93), al llegar a Francia (Paz, 1972: 25), en el refugio de Le Pouliguen (Carnés, 2014: 232, 290) o en Burdeos esperando el embarque del Ipanema (Mistral, 2009: 145). Asimismo dan a conocer el comportamiento de los personajes que los integran, y sus conversaciones intentan reproducir aquello que las autoras recuerdan. En *De Barcelona a la Bretaña francesa* Luisa Carnés, además, confiere una mayor veracidad realista/costumbrista al texto al introducir coloquialismos como «na'» o «pa'» (Carnés, 2014: 72, 73) y vulgarismos como «neciciá» (Carnés, 2014: 74), «sepolturas» (Carnés, 2014: 75). Esto también sucede con los actantes franceses de *La hora del odio*, cuyas intervenciones son apuntes costumbristas comunes a cualquier hablante galo que pretende hablar en castellano. Sin embargo, también denotan ciertos rasgos propios, como sucede con el señor Reynaud (el director) y con *madame* Lefevre (el ama de llaves), que dicen «señogas», «señoguitas» (Carnés, 2014: 255) o «*madame Puga* [Pura]» (Carnés, 2014: 294).

Según McKee, todo aquello que se dice fuera del «diálogo exterior» con la voz en primera o en segunda persona es un «diálogo narrado». Cuando este «adopta las

características de un flujo de conciencia²⁶³, estas páginas se leen como si fueran un monólogo interior [...]], ya que «el autor escribe con la voz de un personaje» (McKee, 2018: 41). En las cinco obras que se analizan, como ha sido visto, ese «personaje» se identifica con la protagonista, con la narradora y con la autora. En el desarrollo de la historia, la narradora se vuelve hacia su interior y dialoga consigo misma con interrogaciones retóricas sin respuesta. En ese caso, como afirma McKee, el lector las acompaña para escuchar las conversaciones que tienen consigo mismas (2018: 36). Esta técnica narrativa, sin embargo, es poco frecuente en *Éxodo de los republicanos españoles* dado que el ritmo de la novela se fundamenta en una narración en primera persona del singular y en el reiterado uso de «diálogos exteriores», siguiendo la terminología de McKee.

El desconcierto de las protagonistas es un rasgo que las predispone a hacerse preguntas y a buscar respuestas. El diálogo que realizan consigo mismas las hace reflexionar, indagar y rememorar todo aquello que han vivido. La narradora de *De Barcelona a la Bretaña francesa* se pregunta y se responde para encontrar una razón que explique su situación: «¿Qué hemos hecho? Negarnos a ser pisoteados en nuestras libertades, en nuestras aspiraciones democráticas» (Carnés, 2014: 67). También ocurre ante la entrada de los sublevados a Barcelona: «Y la zozobra se resuelve en un grito angustioso, que ahoga la consciencia: “¿Pero es posible que entren? ¿Es posible que entren?” Están ahí próximos. Se los adivina, reptando, pesados y bárbaros» (Carnés, 2014: 104).

En *La hora del odio*, el narrador en tercera persona introduce preguntas mediante un diálogo interior con el que comunica los pensamientos de María:

En los primeros días de la guerra, en las primeras horas de terror, cuando el asombro dejó paso a la reflexión, unas preguntas, acaso demasiado simples, recorrían constantemente el cerebro: «¿Por qué se pone la ciencia al servicio

²⁶³ Este proceso se produce cuando «la voz sin personaje se desplaza en la dirección opuesta y se vuelve íntima, imitativa, subjetiva». Este «adopta la modalidad de flujo de conciencia para invadir los territorios de lo que no se dice y lo que no se puede decir y refleja la vida interior del personaje» (McKee, 2018: 100).

del mal?»; «¿Es natural que el progreso, que tanto sacrificio supone, se aplique al exterminio del hombre?». No era la razón, era el miedo el que inducía a las concepciones más caprichosas (Carnés, 2014: 251).

En *Éxodo: Diario de una refugiada española*, en *Éxodo de los republicanos españoles* y en *Los diablos sueltos* también aparecen estas preguntas fruto del desconcierto, y en ocasiones se incluye una respuesta con un trasfondo esperanzador: «¿Por qué había de marchar? [...] Algunos marchan con la creencia de que es un traslado momentáneo y que, tras organizada la defensa, podrán retornar a los hogares abandonados» (Mistral, 2009: 59). Silvia Mistral introduce también una retahíla de preguntas y de respuestas marcadas por una «polifonía de voces»²⁶⁴: «Sobre los tejados ya no revolotean los pájaros. ¿Dónde están los pájaros? ¿En qué región habitarán, ahora, las golondrinas, los gorriones y los jilgueros? Todo está, ahora, desgarrado por la guerra. Voy a partir. ¿Cómo y a dónde? No lo sé» (Mistral, 2009: 62). Paz, la protagonista de *Éxodo de los republicanos españoles*, también utiliza este recurso cuando se pregunta a sí misma sobre el paradero de su padre:

Y “nosotras” éramos mi madre y yo, y mi tía y mis primas, casi una familia, porque estábamos amputados. Mi tío había quedado en la frontera y mi padre... ¿Dónde estaba mi padre? Me lo imaginaba lejos. Que había dejado Madrid y llegado a Valencia y de allí, en un barco, se habría ido... ¿A dónde? (Paz, 1972: 25).

En otra ocasión, ante la posible llegada de la Segunda Guerra Mundial a Francia, el desconcierto de Paz se manifiesta a través de la agitación que siente: «Si estallaba la guerra ¿qué sería de nosotros, pobres refugiados españoles? ¿México? Sí, mi padre nos había escrito que nos podíamos ir, que no nos asustara la lejanía» (Paz, 1972: 133).

En el caso de *Los diablos sueltos*, el hecho de no saber nada sobre Ignacio hace que Marina se haga preguntas y se aventure a buscar respuestas: «¿Por qué no venía

²⁶⁴ La autora muestra otro procedimiento narratológico al presentar su conciencia «dividida en dos voces independientes» (Zavala y Bubnova, 1996: 169).

entonces nada sobre el Ejército del Ebro? Podía ser casualidad, desde luego. De cualquier modo tendría que averiguar cuáles eran los campos de internamiento en toda esa zona y dirigirme a cada uno de ellos» (Carreño, 1975: 286). Cuando logra contactar con él, utiliza la misma fórmula pregunta-respuesta, y se intuye, además, el regocijo y el desasosiego que siente al recibir el telegrama: «¿Cuánto puede valer un pedacito de papel azulado? ¿Cómo se lo podría valorar? Ignacio Eguizábal vivo; eso significa» (Carreño, 1975: 321).

Además de mantener diálogos consigo mismas, las narradoras incluyen preguntas retóricas como medio de prospección de su propio yo. Estas interrogaciones sin respuesta invitan a la reflexión. Las preguntas «¿A dónde vamos ahora?» (Mistral, 2009: 87), «¿qué hemos hecho?» (Carnés, 2014: 67) se vuelven redundantes. La intención de introducir este tipo de cuestiones de forma reiterativa es reconstruir la sensación de ansiedad que tenían en ese momento y mostrar los sentimientos de rabia que les producía la realidad que estaban viviendo:

¿Qué hemos hecho para merecer este martirio? ¿Qué hemos hecho? [...] Una ola de invasión nos aplasta, tritura nuestros huesos y nuestros alientos [...]. Una avalancha de muerte empuja a los españoles hacia las más altas cumbres de heroísmo y al fondo de la más dramática y desoladora miseria (Carnés, 2014: 67).

Luisa Carnés utiliza una reiteración de preguntas retóricas o erotemas que potencian la fuerza de su discurso y ofrecen al lector, mediante estas, sus propias reflexiones:

¿Quién podría expresar en todo su dramatismo espantoso el horror de sentirse indefenso y sin protección alguna, en campo abierto, bajo un aparato enemigo? ¿Quién podría explicar justamente cuánto se piensa, cuánto se siente en esos instantes eternos en que vuelva el avión sobre nuestras cabezas, y los hombros se contraen hasta el dolor, y la imaginación dibuja locamente palabras incoherentes, y al propio tiempo, perfectamente lógicas? [...] ¿Y el pavor que atiranta la piel y afloja los músculos, y hace brotar las canas por encima de la frente?... (Carnés, 2014: 123).

La España franquista en la que debe vivir Paz le permite conocer todo tipo de personas, entre ellas, las de ideología fascista. Mariana es la razón por la que Paz reflexiona mediante una pregunta retórica acerca de una las consecuencias que la Guerra Civil traía consigo, la división de la sociedad: «¿Qué había hecho de los españoles la Guerra Civil que, siendo amigos, hermanos, su simple mención nos transformaba en peligrosos enemigos, respirábamos odio, nos convertíamos en Caínes?» (Paz, 1972: 183).

La voz narrativa de *Los diablos sueltos* también hace un uso reiterado de los erotemas cuando se trata de saber de Ignacio. A diferencia de las citadas anteriormente respecto a esta misma situación, Marina incluye en esta serie de interrogaciones su reflexión sobre lo que le ha contado su compañero. Esta manifestación muestra la indignación de la protagonista ante la barbarie de la guerra y la crueldad del ser humano con sus semejantes:

¿Por qué habrá tanto sufrimiento en el mundo cuando todo puede ser tan sencillo, tan claro? ¿Por qué existen las ejecuciones, las cárceles? ¿Cómo somos capaces de vivir sabiendo que hay prisiones donde seres humanos gastan los años de su vida? [...] Entonces nos sustraemos, nos recortamos. Cerramos los ojos y los oídos, buscamos cien modos de matar el tiempo. No queremos enterarnos de nada (Carreño, 1975: 312).

En el caso de Silvia Mistral, en *Éxodo: Diario de una refugiada española*, el motivo de hacerse preguntas retóricas es el encuentro con su compañero. Una vez que la protagonista ha salido de Les Magês y acude a Burdeos para embarcar en el Ipanema, le sobreviene la ansiedad en el tren, y comienza a preguntarse, «¿Estará ya Él en Burdeos? ¿Qué aspecto tendrá tras cuatro meses en el campo de concentración? ¿Qué le diré?» (Mistral, 2009: 137)

4.4.2. Pronombres narrativos: del yo al nosotros

Cada una de las modalidades discursivas utilizadas en las obras objeto de estudio —diario, memorias, novela autobiográfica— coinciden en que están conformadas por la

enunciación de una emisora, representada en el discurso por la primera persona del singular, con la que se apela a la individualidad. Este *yo* relata los acontecimientos en los que ha participado o ha presenciado en calidad de testigo. Dicho esto, se observan divergencias que sitúan las obras en las lindes de su propio género. *Éxodo: Diario de una refugiada española* se muestra al lector como un diario; un género caracterizado por su intimidad e individualidad. Sin embargo, Silvia Mistral presenta un diario expuesto a los demás en el que el *yo* en muchas ocasiones deja espacio al *nosotros*, pronombre que le permite ser parte de una comunidad. Además de omitir el nombre de su compañero, también oculta información personal. Este borrado u omisión de datos personales le sirve a Silvia Mistral para dar a su relato una dimensión colectiva. Lo mismo sucede en las memorias *De Barcelona a la Bretaña francesa*, en las que Luisa Carnés descarta mencionar cualquier dato personal y utiliza en mayor medida la primera persona del plural. El pronombre *nosotros* permite contar la historia propia como parte de un grupo que, a su vez, actúa como unidad y testigo. Es utilizado como un signo en el acto de memoria social, da sentido a la comunidad del exilio y a la actitud de denuncia que comparten tanto Luisa Carnés como Silvia Mistral y Gabriel Paz (Beverley, 1987: 9).

Esta última utiliza también el pronombre *nosotros*, en primer lugar, para determinar su unidad familiar, conformada por su madre, su hermano, su tía y sus primas (Paz, 1972: 16). También lo utiliza para designar al grupo de refugiados, una vez se han establecido en el hotel de Wimereux y ha entablado amistad con los chicos de su edad (Paz, 1972: 31).

En el desarrollo de estos testimonios resulta llamativa la importancia que va adquiriendo el desplazamiento del *yo* hacia su equivalente plural. Si bien las historias de *De Barcelona a la Bretaña francesa* y *Éxodo: Diario de una refugiada española* comienzan apelando al *yo* —«Salí de casa» (Mistral, 2009: 55), «Cuando se llega hoy al comedor colectivo, echa una de menos a muchos compañeros» (Carnés, 2014: 65)—, a lo largo de la narración el pronombre *nosotros* va haciéndose más frecuente. En *Éxodo: Diario de una refugiada española* el concepto de colectividad aparece cuando el grupo

se acerca a la frontera francesa. Si bien en los primeros capítulos la narradora comienza las entradas del diario con formas individuales como «He llegado a las seis de la mañana» (Mistral, 2009: 67), «El amanecer me despierta sobre mi improvisado lecho» (Mistral, 2009: 68), en los siguientes se introducen formas verbales en plural, como «desde que llegamos» (Mistral, 2009: 71), «partimos nuevamente» (Mistral, 2009: 79). En *De Barcelona a la Bretaña francesa*, además de observarse la introducción de formas verbales en plural, como en *Éxodo: Diario de una refugiada española*, Luisa Carnés incluye capítulos en los que menciona y homenajea a sus compañeros, quedando ella en un segundo plano, para representar así parte de esa dimensión colectiva ya mencionada. En *Éxodo de los republicanos españoles* ese sentimiento aparece desde el inicio de la novela en tres niveles distintos: familia, amigos y exiliados (Paz, 1972: 141). Esta consolidación identitaria mediante los pronombres permite recuperar la «comunidad imaginada» a la que se refiere Benedict Anderson. Mediante este recurso, sugiere que los miembros que pertenecen a una comunidad mantienen en su mente la imagen de unidad, aunque no lleguen jamás a conocerse (2005: 23).

Esto no sucede en *Los diablos sueltos*, puesto que el *nosotros* al que alude frecuentemente Marina se refiere a una unidad familiar constituida por ella y por su marido, Ignacio —y en los primeros capítulos también incluye a su hermana Celia. Durante el camino hacia la frontera, la voz narrativa utiliza la primera persona del plural para referirse al grupo de compañeros de Marina solo si este cuenta con la presencia de Ignacio. En caso de que no aparezca este personaje, la narradora retoma el individualismo y se centra en la experiencia de la protagonista. Cuando se refiere a sus vivencias en el refugio de Francia, la voz narrativa menciona un *nosotras* para aludir al grupo de exiliadas, e incluso Marina las llama «mi cuadrilla» (Carreño, 1975: 182) o «mi comunidad» (Carreño, 1975: 196). Sin embargo, una vez se han acomodado en el espacio destinado a su convivencia, Marina tiene la oportunidad de irse a un pequeño convento con dos compañeras. Es entonces cuando se produce una escisión total del grupo. Este hecho se acentúa aún más cuando Marina reconoce que esas dos mujeres conviven con ella por casualidad, porque presintieron alguna novedad y se unieron a ella con la intención de saber qué estaba pasando (Carreño, 1975: 198).

5. LA NARRACIÓN SUBJETIVA DEL FINAL DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Durante el proceso de escritura las autoras pretendían conseguir un relato conmovedor. Para poder lograr su objetivo, además de contar fielmente los acontecimientos vividos, de manera frecuente alteraron literariamente estos hechos. El límite entre ambas opciones situó a Luisa Carnés, Mada Carreño, Silvia Mistral y Gabriel Paz ante dos situaciones opuestas, por un lado, «el pacto de verdad» y, por otro, la «ficción artística» (Sánchez Zapatero, 2010: 11) inherente a la narración de los acontecimientos²⁶⁵. Cabe añadir a este proceso el autodidactismo y la tendencia autobiográfica, dos de los rasgos que presentes en la composición de estas cinco obras.

Luisa Carnés, con el objetivo de escribir un relato lineal y cronológico, realizó un breve resumen de la situación trágica que estaban sufriendo en el país desde que se inició la guerra:

De pronto hemos sido arrastrados a una existencia de pesadilla; llevamos dos años y medio atenazados por un enemigo cruel que opone a nuestras ansias de libertad millones de toneladas de metralla. Constantemente nuestras mujeres y nuestros niños caen ensangrentados bajo las bombas italianas y alemanas. Restos humanos son recogidos, en inmundas espuestas, en las calles céntricas de la España republicana. [...]. Las colonias infantiles están llenas de niños sin padres, y los refugios albergan a mujeres medio locas por el dolor [...]; acunan historias repetidas de miseria y espanto (Carnés, 2014: 67).

Gabriel Paz, en cambio, inicia su relato en el viaje en tren una vez ha cruzado la frontera francesa. De la misma manera, Luisa Carnés en *La hora del odio* comienza su narración cuando su protagonista ya se encuentra en el refugio francés.

Por su parte, Silvia Mistral muestra en las primeras líneas de *Éxodo: Diario de una refugiada española* una ciudad calmada que en esos días resistiría según ella a la ofensiva y defendería Barcelona con el mismo empeño que lo hicieron los soldados

²⁶⁵ Este «pacto de verdad» implica que el texto que se va a leer es un «correlato de la realidad» y que, por tanto, es susceptible de ser sometido a pruebas de verificación (Sánchez Zapatero, 2010: 11).

republicanos en Madrid en noviembre de 1936, a pesar de los diarios e intensos ataques de las fuerzas aéreas italianas. Ese tesón es lo que se pretendió transmitir a la población civil catalana a través de los periódicos, y se consiguió, tal y como se describe en las primeras líneas de *Éxodo: Diario de una refugiada española*. El barrio en el que vive la protagonista parece no ser consciente de la inminente llegada de las tropas invasoras, y, como confirma ella misma, la calle por la que transita «ofrece un aspecto normal y exteriormente no existen en ella indicios de desmoralización, ni siquiera de pesimismo». Incluso se ríen con una «brusca socarronería catalana» (Mistral, 2009: 55) de la consigna «resistencia y unidad» que Negrín hizo popular entre la población. Es más, Silvia Mistral observa detenidamente el ánimo positivo de los transeúntes de su barrio, que continúan con sus rutinas: «Las mujeres se sientan al sol tejiendo los *sweeter* que comenzaron en el otoño para los hijos soldados. Los niños prosiguen yendo a la escuela y los árboles tienen el mismo color castaño de todos los inviernos» (Mistral, 2009: 55). El rol de espectador que adoptó Silvia Mistral le permitió no inmiscuirse demasiado en lo que estaba sucediendo y poder describir lo que estaba pasando a su alrededor, dos técnicas estilísticas que contribuyen a hacer un ejercicio introspectivo: observar su alrededor, contemplarse a ella misma y escribir.

La tranquilidad del 24 de enero de 1939 que se describe en el capítulo se traduce en un clima de heroísmo que podría titularse “Barcelona va a ganar la guerra”; de ahí la quietud y la serenidad de la población catalana. Sin embargo, esas son palabras irreales pues el día anterior el Gobierno había declarado el estado de guerra en todo el territorio de la República y preparaba una evacuación inminente hacia Girona y hacia Figueres.

A medida que Silvia Mistral describe el núcleo urbano barcelonés hartamente bombardeado a finales de enero, la percepción del caos y del desorden comienza a provocar una cierta lucidez en su yo interior. Los sentimientos se mezclan inevitablemente con su ideología anarquista al recordar el enardecimiento y

movilización de las masas ante aquel Madrid de 1936²⁶⁶. Este optimismo podría derivarse también de la experiencia vivida por la autora en el Frente de Este, sobre el que escribió reportajes de guerra para *La Vanguardia*. En la crónica «Film de guerra. Huesca a la vista», la autora recuerda que la defensa del Frente del Este impide a los nacionales entrar en Cataluña²⁶⁷. Sin embargo, la protagonista de *Éxodo: Diario de una refugiada española* comienza a ser consciente de que no es ese el sentimiento que debería tener. Esta transcribe una conversación mantenida con un soldado-campesino al que tilda de «furtivo» por no defender la República en su lucha. La reflexión y la percepción del desorden que hay a su alrededor provocan una discusión en su yo íntimo que concluye así: «por eso, mi confianza y optimismo no concuerdan con el temor y la inquietud de las gentes, que abandonan la ciudad presas de pánico» (Mistral, 2009: 55).

Tras describir los distintos puntos de vista con los que se encuentra, su desconcierto se hace un hueco en su interior, hasta que finalmente es consciente de que las tropas se acercan, siente terror y reflexiona sobre las consecuencias fatales de la entrada de los nacionales:

Apenas quedan jóvenes en la barriada. Su destino se trasluce en el luto de las mujeres. Rostros de obreros, de estudiantes, de niños que ya no veremos más. Solo queda el recuerdo de lo que fueron: sus sonrisas, sus juegos y sus luchas tempranas, que los condujeron a la muerte (Mistral, 2009: 55).

El cambio de parecer de Silvia Mistral provoca que sienta la ralentización del tiempo: «Sonaron, lentas, preñadas de angustias, las tres de la tarde en un reloj cercano» (Mistral, 2009: 58). Al ser consciente de la situación, la protagonista ve todo aquello que antes había pasado por alto dada su mirada triunfalista. Observa que en las calles se está luchando por la defensa y la victoria de Cataluña con llamamientos, consignas y proclamas. Al llegar a su trabajo, una casa distribuidora

²⁶⁶ Tras el traslado del Gobierno a Valencia, un ambiente libertario se apoderó de las calles de Madrid bajo los gritos de ¡Viva Madrid sin gobierno!, ¡viva la Revolución social! (Beevor, 2015: 258 y Montoliú, 1998: 194).

²⁶⁷ Mistral, Silvia (1937). «Film de la guerra. Huesca a la vista». *La Vanguardia* (11 de diciembre), p. 6.

de películas, debe romper documentos y fotografías de archivo que podrían comprometer a los trabajadores. Como también le sucedió a Marina, protagonista de *Los diablos sueltos*, cualquier calle barcelonesa que pisase estaba inundada de papeles y documentos rotos (Carreño, 1975: 55). Las medidas tomadas en la oficina se hacen, tal y como referencia Silvia Mistral, «bajo los carteles anunciadores de *Marinos del Báltico*» (Mistral, 2009: 58). La proyección de esta película, cuya mención es intencionada, fue prohibida desde que acabó su rodaje en 1937 hasta enero de 1939, cuando se estrenó. El film fue dirigido por Alexander Feinznmer, y en él se cuenta cómo la Armada soviética —formada por rusos y por tropas extranjeras que la apoyaban— tiene que hacer frente al enemigo durante la Guerra Civil rusa (Crusells, 2001: 88).

Mada Carreño presenta una Barcelona calmada, como también sucede en *Éxodo: Diario de una refugiada española*, a través de las palabras de su protagonista: «quedan aún ciertos restos de normalidad» (Carreño, 1975: 9), aunque la experiencia adquirida por Marina en Valencia y en Madrid hacen que prevea lo que sucederá en un futuro inmediato: «Dentro de pocos días esto se va a convertir en un mundo de locos. Ya empiezan a observarse los primeros síntomas» (Carreño, 1975: 17). Este sosiego que Marina siente en su interior se debe a la estabilidad económica que aún se mantiene en su casa compartida: ella trabaja en una agencia de noticias; Ignacio, su pareja, en un periódico, y Celia, su hermana, en la sección de Prensa Extranjera del Ministerio. Tal y como ya se muestra al principio de la novela, han encontrado hospedaje y tienen alimentos para subsistir. Sin embargo, toda esta tranquilidad se disipa al ver a Domingo, su superior del Partido, en Barcelona. Marina cree que los va a delatar por su insumisión, y que deberán volver a Madrid. Ella misma sabe que el motivo por el que ha visitado Barcelona es por causas políticas, y es en ese momento cuando se introduce una reflexión sobre su cambio de parecer: «En realidad todo está a punto de derrumbarse, no podemos sostenernos ya por mucho tiempo». La calma infundada por la estabilidad queda anulada por la realidad de la que es consciente. Ante esta reflexión, su yo manifiesta: «Lástima. Qué profunda, intensa lástima» (Carreño, 1975: 11).

A diferencia del punto de vista de Luisa Carnés, que se acerca mucho más a la realidad de la situación en Barcelona, Silvia Mistral y Mada Carreño ofrecen dos perspectivas muy personales del conflicto. En la primera, se muestra a través de la escritura del primer capítulo un cambio de opinión que va desde la incredulidad hasta el convencimiento más absoluto de la protagonista. Además, Silvia Mistral aporta distintas perspectivas a través de otros personajes (Mistral, 2009: 56, 58) que completan el significado de comunidad en *Éxodo: Diario de una refugiada española*. En la segunda, a través de Marina, también se da un cambio de perspectiva. Sin embargo, esta se presenta como una visión individualizada de la tranquilidad en la que ella misma vive y, a su vez, del caos que le transmite el ambiente de la ciudad de Barcelona. El inicio de la narración en *De Barcelona a la Bretaña francesa* se centra en un grupo; en *Los diablos sueltos*, en la protagonista, mientras que en *Éxodo: Diario de una refugiada española* se comparan distintas opiniones para mostrar, finalmente, la evolución del pensamiento de la protagonista.

El relato de los últimos días en Barcelona condensa distintas dualidades antitéticas, como, por ejemplo, luz y oscuridad, ruido y silencio, soledad y compañía o alivio y aflicción (Carnés, 2014: 105, 285; Mistral, 2009: 60; Carreño, 1975: 35). Estos grupos de palabras son introducidos por las mismas autoras con una doble finalidad: referencian la tragedia de los bombardeos ante la llegada del ejército de Franco a la Ciudad Condal y representan la realidad que están viviendo ellas mismas, potenciando el carácter sensorial en sus descripciones. La oscuridad, en palabras de Samina Amin, «becoming the Other, assuming the identity of the unwanted» (2012: 67). Tanto en Luisa Carnés como en Silvia Mistral, como se verá a continuación, el miedo y la frustración son sentimientos que ellas describen en la noche o encerradas en el camión de evacuación oscuro. Se muestra en esa situación la figura del ejército franquista cerniéndose sobre ellas, aquello que nunca habrían deseado tener cerca.

En el segundo capítulo de *Éxodo: Diario de una refugiada española*, la noche del 24 al 25 de enero representa el reconocimiento total del desmoronamiento que está

sufriendo Barcelona, y así lo manifiesta Silvia Mistral: «La calma del barrio obrero engañó mi credulidad. Mi optimismo se engendraba en un absoluto desconocimiento de la realidad» (Mistral, 2009: 59). Tras observar de todo lo que la rodea, sus descripciones son muy distintas a las mencionadas inicialmente. Por un lado, Silvia Mistral se hace eco del nerviosismo de los habitantes, «los comercios e industrias no trabajan y toda Barcelona se halla en la calle agitada en preguntas: “¿Dónde están ya?”» (Mistral, 2009: 59). Y, por otro, la destrucción de los documentos en grandes hogueras en las azoteas es una imagen que la estremece: «piras trágicas que sobrecogen el ánimo y por la vía pública vuelan papeles rotos. Miro algunas portadas al azar y hay obras de Marx, Bujarin, Rousseau, Blasco Ibáñez» (Mistral, 2009: 59). La mención a la destrucción de estas obras, cuyos autores son ideólogos comunistas y filósofos en cuyo pensamiento se sustenta el republicanismo español, es el reflejo de la pérdida, del fin y de la derrota tras tres años de lucha. La protagonista continúa: «Recibos, cartas, pasquines, informes, todo se lanza a la calle, como símbolo blanco de una organización que se descompone» (Mistral, 2009: 59).

Otro de los momentos cruciales que se describe en el caos de la ciudad es la ausencia de noticias. La protagonista de *Éxodo: Diario de una refugiada española* sale a la calle en busca de información sobre la situación de Barcelona. La ciudad estaba sumida en una completa decadencia: «Es inútil telefonar a ministerios y redacciones: no se encuentra a nadie —explica Silvia Mistral—, si acaso alguna mecanógrafa, sin consciencia antifascista, a la que nada importa el drama que se desarrolla» (Mistral, 2009: 59). Esta situación también se presenta en *Los diablos sueltos*, dado que Marina trabaja en una agencia de noticias. Su jefa, Alejandra, le manifiesta: «no hay nada que hacer. Estamos sin periódicos» (Carreño, 1975: 53).

Por otra parte, Silvia Mistral se siente defraudada al comprobar que los catalanes están dándole todo por perdido y están preparando su salida de la ciudad:

Grupos de soldados barbudos, sucios y ojerosos, con las mejillas hundidas ruedan sin control alguno por las aceras. Esto es lo que más defrauda mis

ilusiones; ellos son la expresión viviente de una terrible realidad: el Ejército en descomposición (Mistral, 2009: 59).

El reconocimiento de la realidad de Silvia Mistral también se relaciona con la huida de esta de Barcelona. Ella misma describe el continuo ir y venir de camiones, e incluso transmite la idea de que, para algunos, se trata de un «traslado momentáneo» y que, tras organizar la defensa, podrán retornar (Mistral, 2009: 59), aunque finalmente resuelve que «todo está perdido» (Mistral, 2009: 60). La caída de Barcelona suscitó en Silvia Mistral una terrible hostilidad hacia los comunistas, poniendo de manifiesto el desencuentro entre estos y los anarquistas, cuyo ideario defiende la escritora. Por esta razón, ante el pesimismo y el quebranto de la ciudad, aprovechó el espacio narrativo para lanzar una clara crítica al PCE:

Empiezan a manifestarse los instintos personales. Aquellos que tienen seguro un medio de transporte adoptan una actitud de suficiencia, de orgullo y de valentía. [...] Si se interroga a los comunistas, responden: “Yo recibo órdenes de mi Partido”. Y lo dicen con un tono acusatorio como si fuera un crimen no llevar el carnet estalinista (Mistral, 2009: 60).

La autora volvió a cargar en contra del Partido Comunista, como en otras ocasiones, proyectando una imagen muy negativa de sus militantes. Dado que con cada bombardeo le sobreviene el miedo de ser una herida o accidentada más, la protagonista decide cobijarse en la sede del Partido, el Casal Carlos Marx. Sin embargo, es expulsada por un militante de guardia que la increpa, la insulta y la empuja fuera del local, dejándola desprotegida ante el peligro de los aviones de defensa antiaérea. Tras lo sucedido, Silvia Mistral siente cierta congoja: «quise llorar, y no pude. Tenía los ojos tan secos como el corazón» (Mistral, 2009: 64).

A sabiendas de que la defensa de Barcelona no es posible debido al desgaste y a la pérdida de soldados, todo lo que la protagonista ve y escucha en ese momento acaba por devastar su yo, que manifiesta:

La verdad es esta: Barcelona sucumbe silenciosamente. Matrona de ubres secas, se recuesta, rendida, en la poltrona de sus sufrimientos, para esperar a

los enemigos en su libertad, de su lengua y de su bandera. La cuerda se ha roto (Mistral, 2009: 60).

Tras hacer un resumen de la pérdida de Barcelona, Silvia Mistral habla de sí misma, otorgándole al discurso la función de diario, algo que, hasta ese momento de la narración, no había realizado, puesto que la protagonista se limitaba a observar y a describir todo lo que la rodeaba para situar el momento en que toma conciencia de la realidad. Silvia Mistral, pues, escribe sobre la situación en la que se ha visto envuelta desde que salió de su oficina hasta llegar a casa y sobre lo que siente en cada momento del camino:

Yo he estado cuatro horas rompiendo archivos y correspondencia. [...] A las ocho de la noche me he encontrado sin medios de transporte para regresar a mi casa. [...] Como los zapatos me hacían daño, me descalcé a los tres kilómetros y el resto los anduve clavando los pies sobre el frío asfalto. [...] En derredor todo era silencio y abandono. [...] A poco, sonaron las sirenas de alarma y sentí cruzar los aviones sobre mi cabeza (Mistral, 2009: 61).

El final del segundo capítulo de *Éxodo: Diario de una refugiada española* le sirve a la protagonista de desahogo emocional. Y es que es esa noche, la del 24 al 25, cuando, por consenso familiar, se decide que la protagonista abandone Barcelona: «Esta es mi última noche en el hogar paterno. Son las dos de la mañana y todavía ando vagando por la casa como si me despidiera de todas las cosas que la forman» (Mistral, 2009: 61). La oscuridad de la madrugada impulsa a que la protagonista caiga en el desánimo y en la nostalgia, y se haga una pregunta como colofón a su etapa en Barcelona: «¿Volveré algún día?» (Mistral, 2009: 61).

La noche del 26 de enero, según recuerda Luisa Carnés, fue «interminable» (Carnés, 2014: 103). Si bien la autora la compara con las noches anteriores, en las que los bombardeos y las sirenas envolvían la ciudad, el silencio provoca en ella la premonición del peligro, de que algo malo va a suceder. Por esta razón, Luisa Carnés se imagina al enemigo «agazapado en la oscuridad», acechando desde las montañas (Carnés, 2014: 103). Este presentimiento le produce una opresión en el pecho, ya que saber que están rodeados y que el enemigo puede realizar un ataque

definitivo en cualquier momento es, para Luisa Carnés, una sensación angustiosa. En relación con este aspecto, la apreciación del silencio que realiza es un recurso de gran expresión íntima, puesto que a través de la capital silente se manifiesta su miedo y su preocupación. La ausencia de ruido a la que alude Luisa Carnés refleja una ciudad «que parece muerta más que dormida» (Carnés, 2014: 103). Asimismo, el pánico que siente ante el silencio es tan mayúsculo que desea con fervor volver a oír el ruido estridente de las bombas y los motores de los aviones enemigos. Eso significaría saber dónde están los nacionales, y le causaría una cierta tranquilidad, pues tal y como afirma, «todo es preferible a este silencio aplastante que se aferra a las sienas y al corazón y ensordece» (Carnés, 2014: 104). Cabe destacar en esta cita el uso del oxímoron utilizado por Luisa Carnés (*silencio ensordecedor*), que aumenta la carga expresiva y la intensidad que vivió en su última noche en Barcelona. La quietud del pueblo y la ausencia de noticias ocasionan en la escritora un estado de nerviosismo y de ansiedad en el que la pregunta «¿es posible que entren?» (Carnés, 2014: 104) se repite una y otra vez. Así como anteriormente la autora afirmaba que se imaginaba a los nacionales acechando desde las montañas, pocas líneas después se los figura «reptando, pesados y bárbaros, enfilando sus ametralladoras» (Carnés, 2014: 104), por lo que se percibe que su terror aumenta a medida que transcurre la noche.

Tras subir al camión, Luisa Carnés observa que no hay luna y que la ciudad está completamente a oscuras. La mención de la luz a través de la luna —o más bien su ausencia— como indicativo del momento temporal y espacial en el que se encuentra es un contraste retórico principalmente conducido por el miedo que nota en su interior Luisa Carnés. En reiteradas ocasiones, la autora ha sentido terror al intuir la silueta de los nacionales en la oscuridad. Esta contraposición de *luz-oscuridad*, que finalmente desemboca en una noche totalmente oscura, denota la angustia de Luisa Carnés y la idea de engaño al perder la nitidez de las figuras. Una vez dentro del camión, la escritora vuelve a aludir a la oscuridad como si fuese un espacio, y se refiere a la vaguedad de las figuras que no puede ver. No puede identificar a ningún compañero entre el grupo apiñado en el interior del vehículo y, por tanto, llega a

sentirse sola aunque esté rodeada de personas que se encuentran en su misma circunstancia.

La oscuridad agudiza su sentido del oído y, de la misma manera que escribe sobre lo que ve, también recuerda y transcribe lo que escucha. A pesar de ser voces de figuras no identificables, el sonido de las mismas provoca que no las olvide. Asimismo, el sentido de Luisa Carnés no solo se limita a oír sino que también le permite “ver” qué sucede a su alrededor. Tan solo al oír siseos puede advertir que estos se han producido como al «tapar la boca a los impacientes, que piden la pronta salida del camión» (Carnés, 2014: 104). Otra situación caso, introducida por el verbo *adivinar*, cuyo significado aquí es «vislumbrar» o «descubrir por conjeturas algo oculto» —lo cual denota que Luisa Carnés continúa el recuerdo desde la oscuridad—, remite a la necesidad de saber de qué género es el nuevo ocupante del vehículo: «Se adivinó por sus gemidos a una mujer» (Carnés, 2014: 105). El desconsuelo de esta también es descrito por la autora: «Se adivina que se muerde los labios, hasta hacerlos sangrar. Está tan cerca de mí que siento rechinar sus dientes» (Carnés, 2014: 105).

Tras describir lo que sucede a su alrededor, la autora menciona cómo está y cómo se siente ella dentro del camión: «Yo estoy acurrucada junto a una muchacha conocida, mis piernas están dobladas sobre las suyas y los tacones de sus zapatos se clavan en mis tobillos» (Carnés, 2014: 105). En este fragmento, el sentido del oído se fusiona con el del tacto. Por una parte, dado que está en la oscuridad, se intuye que la escritora conoce a su compañera por su voz. Por otra, el sentido del tacto toma importancia a través del dolor que siente Luisa Carnés a causa de unos tacones que se le han clavado en los tobillos. Al describir los lamentos y las quejas de los demás, Luisa Carnés también lo hace respecto a ella misma. La autora insiste en ese dolor físico que le produce el tacón de su compañera clavado y que sufre en silencio. Sin embargo, afirma: «Pero apenas lo siento. Procuero constreñirme cuanto es posible y protejo mi cabeza detrás de un fichero metálico» (Carnés, 2014: 107). Según la

periodista, protestar y quejarse por la incomodidad eran «palabras inútiles» (Carnés, 2014: 111).

El yo retórico, según el ángulo definido por Lubomir Dolezel²⁶⁸, se abre paso al final del capítulo «Último amanecer en Barcelona», en el que además se recupera la mencionada dualidad *luz-oscuridad*. La autora escribe: «Mis ojos están fijos en el espacio, que está lleno de estrellas, pero, *afortunadamente*, sin luna» (Carnés, 2014: 107). El uso del adverbio denota que la ausencia de la luminosidad del astro, ahora que están siendo evacuados, significa protección. De lo contrario, si hubiese luna tendrían luz y, como consecuencia, se descubriría la posición del camión. Así, lo oscuro, que antes era la encarnación de la angustia, el miedo y la soledad, en el momento de la huida se convierte en seguridad y amparo. Para Marina, protagonista de *Los diablos sueltos*, la luna tiene una connotación doble: por un lado, el astro muestra sus temores e incertidumbres, pero, por otro, la hace sentir querida, es el símbolo de la reciprocidad del amor que sienten Ignacio y ella, tal y como manifiesta: «Ahora navega tranquila sobre nosotros, bañándolo todo con su suave luz cuando está aquí abajo: nuestros cuerpos, las hogueras» (Carreño, 1975: 77).

«Vamos evacuados. Es cierto», evidencia Luisa Carnés. Esta manifestación, ocasionada por el duro amanecer que ha vivido y por su salida de Barcelona, provoca que tenga «la boca reseca y el corazón agitado» (Carnés, 2014: 107). De nuevo, el yo retórico aparece para realizar una retrospectiva, para tomar conciencia de todo lo experimentado y despedirse de la ciudad:

Barcelona... Hemos vivido en tu seno durante más de un año; hemos trabajado y padecido zozobras y necesidades y te hemos sentido como cosa familiar. [...] El dolor de la guerra nos había confundido con la sangre y el esfuerzo de los catalanes, y enseñado a amar tus valles, tus montañas y tus mares libres... Y ahora te nos muestras extraña y enemiga envuelta en tu hosca oscuridad, acusada por las siluetas negras que protegen tus avenidas, y

²⁶⁸ Lubomir Dolezel considera que el narrador en primera persona posee tres facetas: un yo observador que presenta un relato casi objetivo, un yo retórico que une observación e interpretación y un yo íntimo que observa, interpreta y actúa siempre desde la exteriorización de sus sentimientos (en Ciplijauskaitė, 1994: 19).

desde cuyas alturas nos acechan las pistolas negras del crimen...
Barcelona, enemiga y sombría... (Carnés, 2014: 107).

En este fragmento, Luisa Carnés vuelve a servirse de la oscuridad como figura retórica, otorgándole la carga representativa de la violencia y del terror. Además, Barcelona está siendo invadida por el bando nacional —las «siluetas negras» (Carnés, 2014: 107)—, por lo que la ciudad se ha convertido en su rival y ha acabado siendo oscura.

El yo de Marina es el que revela que los protagonistas no están viviendo en la estabilidad que ella misma pretendía hacer ver en los capítulos previos: «En verdad no sé cómo podemos subsistir con estas sopas de cebolla y agua, más las eternas lentejas» (Carreño, 1975: 31). Con este apelativo Mada Carreño se refiere irónicamente a las legumbres agusanadas recibidas en el racionamiento. Estas, a su vez, fueron conocidas y ridiculizadas como «las píldoras del doctor Negrín» debido a las escasas raciones que llegaban para la alimentación de la población civil desde la ofensiva de Aragón en 1938 (Mañá, García y otros, 1997: 177).

A medida que la protagonista describe cada paso que da, se van revelando la ausencia de ciertas comodidades y el malestar generalizado de quienes residen en la Ciudad Condal. Marina confiesa que quieren vivir en un piso pero las circunstancias no son las idóneas:

Lo que sucede es que no hay posibilidad de encontrar un apartamento. Toda la población que vivía en el perímetro del puerto ha tenido que emigrar hacia otro extremo a causa de los bombardeos (Carreño, 1975: 32).

Esta es la primera referencia a los ataques aéreos de Barcelona que escribió Mada Carreño. Hasta este momento solo se habían mencionado los bombardeos en Madrid y en Valencia como símbolo del caos y del declive de ambas ciudades. La voz narrativa, desde el tiempo presente de la novela —finales de enero de 1939—, detalla el bombardeo que sufren Marina e Ignacio en Barcelona: «De repente el

ulular de la sirena de alarma rasgó todo, el cielo se pobló de haces luminosos y empezó el golpeteo inmediato de los cañones antiaéreos» (Carreño, 1975: 33).

El drástico cambio de discurso, desde la «normalidad» (Carreño, 1975: 9) hasta «la movilidad y la incertidumbre» (Carreño, 1975: 34) que ocasionan los bombardeos, provoca que Marina se encuentre en un «estado constante de exaltación y miedo» (Carreño, 1975: 34). El pesimismo también es una tendencia que, a medida que se describen la ciudad y los sucesos bélicos, va en aumento en el yo de Marina. Sin embargo, aunque el yo de la protagonista se muestre generalmente preso del desánimo, la compañía de Ignacio hace que la periodista reponga fuerzas y energías para enfrentarse a los obstáculos que se prevén. La descripción que hace Marina de los restos que quedan en el centro de la ciudad a causa de los bombardeos y los adjetivos que utiliza para ello son indicaciones del pesimismo que ha anulado la esperanza de la protagonista:

Unas calles fantasmales, desiertas. No hay edificio sano. [...] Todo está ennegrecido, cubierto de polvo. [...] Y este increíble silencio. Solo suenan nuestras pisadas, el crujido del yeso que aplastamos con las suelas (Carreño, 1975: 35).

El silencio, también mencionado por Luisa Carnés y por Silvia Mistral, provoca en Marina un estado «sobrecogedor» (Carreño, 1975: 36); una sensación similar a la que describieron las protagonistas de *Éxodo: Diario de una refugiada española* y de *De Barcelona a la Bretaña francesa*. Si bien para Luisa Carnés el silencio es algo negativo que le transmite terror y dramatismo (Carnés, 2014: 103), a Marina, le sorprende y la coge desprevenida. Para Silvia Mistral, en cambio, el silencio supone la confirmación de que la ciudad va a acabar en manos del enemigo. Otra de las divergencias relacionadas con el silencio y que, por tanto, cambia el modo de percibir esa ausencia de sonido, es la compañía o la soledad en la que se encuentran las protagonistas. Luisa Carnés está sola, en la oscuridad, en medio de un grupo de personas que no logra identificar, por lo que para ella tiene una connotación negativa y le produce abatimiento. Silvia Mistral, por su parte, también se encuentra sola, y la ausencia de sonidos la incita a reflexionar sobre sí misma y sobre su futuro

inmediato. Finalmente, Marina, que está acompañada de Ignacio, se sorprende al notar el silencio que asola la ciudad, y ello la lleva a observar todo su alrededor.

La aparición de Paco Ayerbe, antiguo compañero de Ignacio en el Comisariado, encamina la acción hacia la huida de Barcelona. En realidad, la pareja de periodistas aún no sabía qué iba a hacer, así como tampoco les había dado tiempo de pensar en una posible salida ante el empeoramiento de la situación en la ciudad, aunque esta fuese evidente. Sin embargo, es el aviso de Ayerbe —«pero, chico, la cosa está ya está muy mal. Esto se acaba» (Carreño, 1975: 43)— lo que hace reaccionar a la pareja y seguir el plan que sugiere el compañero para salir cuanto antes. El pronóstico que había hecho Marina días atrás se hacía real. Barcelona ya se estaba convirtiendo en un «mundo de locos» (Carreño 1975: 17).

Las descripciones que hace Marina de las calles que cruza aumentan el pesimismo de su yo interior. Según la voz narrativa, el único que puede mitigar la zozobra que siente es su pareja: «Con paso rápido recorro las calles que me separan de casa. Están sumidas en la sombra, desapacibles. Me oprime de golpe una tristeza pesada y deseo llegar cuanto antes, encontrarme con Ignacio» (Carreño, 1975: 47). Todo cambia cuando después de alimentar la esperanza de encontrar a su compañero en casa, comprueba que no hay nadie en la estancia: «Me siento por completo abatida» (Carreño, 1975: 47), manifiesta.

En relación con la huida de Barcelona, Marina e Ignacio han recibido el mismo mandato: no hacer nada hasta obtener órdenes concretas. Sin embargo, Marina le explica a Celia que no entiende esa «manía de falsear los hechos» (Carreño, 1975: 51) ya que Alejandra, su jefa en la agencia de noticias, le había encargado un artículo «con mucho optimismo» (Carreño, 1975: 50). Mada Carreño aprovechó ese espacio narrativo para manifestar su opinión acerca de las directrices del PCE (cabe recordar que en 1939, Mada Carreño y Eduardo de Ontañón habían sido acusados de disidentes²⁶⁹). Marina reflexiona: «Las palabras tienen fuerza mágica, pero todo es

²⁶⁹ Ver epígrafe 1.4. Guerra Civil.

relativo. Si no se apoyan en un mínimo de verdad acaban por perder su virtud. Cada vez se tergiversan más las cosas» (Carreño, 1975: 51). El ánimo infundido por el Partido Comunista, también presente en las memorias de Luisa Carnés, cuyo objetivo era contra el derrotismo, también es aludido por Mada Carreño. Pero, al contrario que Luisa Carnés, que acata las consignas y escribe desde el «falso optimismo» que menciona Mada Carreño, Marina no está de acuerdo con esta imposición. A la protagonista le parece que «en vez de manejarse hechos se manejan ficciones, con lo que el resultado tiene que ser a su vez una monstruosa ficción» (Carreño, 1975: 51). Marina insiste en que «no sabemos lo que significa realmente libertad, ni pueblo, ni democracia, ni independencia» (Carreño, 1975: 51).

El artículo que debe escribir Marina «con mucho optimismo» lleva por título «Defensa de Barcelona», aunque ya prevé que «no le parecerá suficiente [*sic*] vibrante a Alejandra» (Carreño, 1975: 52). La defensa de Madrid parecía haber influido fuertemente en algunos grupos de la población, por lo que muchos de ellos, con el mismo ímpetu, emprendían la marcha por las calles de la Ciudad Condal bajo lemas como este: «Nos defenderemos mientras tengamos un palmo de terreno. El camino de la frontera es el camino de la esclavitud» (Carreño, 1975: 53)²⁷⁰. La resistencia de Madrid en noviembre de 1936 se tenía como ejemplo fundamental para transmitir ánimo y coraje en la defensa de Barcelona. Esta insistencia aparece en *Éxodo: Diario de una refugiada española* y también en *De Barcelona a la Bretaña francesa*. Con la frase «No se apure... A Madrid también llegaron, y ya ve usted...» (Carnés, 2014: 84), Luisa Carnés pretende transmitir calma a su patrona en medio de los bombardeos. Pero, la situación de Barcelona distaba mucho de ser la de Madrid en noviembre de 1936. Según el historiador francés y corresponsal en la Guerra Civil Georges Soria, al saber de antemano que el estado real del frente estaba en plena retirada, no había posibilidad alguna de dar un giro de los acontecimientos. A pesar de que «la guerra había cambiado de escala» (Soria, 1978: 284); es decir, que los combatientes se habían multiplicado —en Madrid eran aproximadamente diez mil combatientes, en Cataluña llegaron a ser cien mil—, y el material de guerra

²⁷⁰ Ver epígrafe 4.1.2. Rutas hacia el exilio.

se había cuadruplicado, después de más de dos años de combate el cansancio abatía la moral en la retaguardia. Además, la capital catalana, atacada por los ininterrumpidos bombardeos, «no se parecía en nada al Madrid de noviembre de 1936, defendido con uñas y dientes» (Soria, 1978: 284), y el ánimo de los civiles caía en picado: «la angustia se extendía progresivamente: *Catalunya està sola!*» (Soria, 1978: 285). De hecho, según el corresponsal, los llamamientos que hacían los periódicos y la radio para que la población participase en la guerra y en las fortificaciones de la zona exterior masivamente obtuvieron una respuesta muy débil.

Las imágenes que aporta Marina en su búsqueda de material para su artículo van en consonancia con la realidad de 1939 a la que aludió Georges Soria:

Las oficinas están vacías. [...] En el edificio de las Juventudes me encuentro con que hay dos soldados apostados a la puerta. Les pregunto si puedo entrar y me miran con mal humor (Carreño, 1975: 52).

Siguiendo su camino por las calles barcelonesas, se encuentra con un movimiento que le resulta «inusitado»: «varios organizadores reúnen pelotones de voluntarios para fortificar, repartiendo entre ellos picos y palas (Carreño, 1975: 53)». A pesar de que hubiese gente dispuesta a aplacar al derrotismo, la periodista se muestra desesperanzada: «salen grupos de doce, capitaneados generalmente por una mujer y llevando carteles alusivos que, a esta hora, suenan de un modo desmedido y trágico» (Carreño, 1975: 53).

De nuevo, Marina se encuentra sola y abatida. No tiene noticias de Ignacio desde que se fue al Comisariado para preparar su marcha, y su yo interior no puede evitar manifestar cómo se siente: «Es insoportable esta inmovilidad forzosa. Ha sido una locura separarnos en estos momentos en que todo se desintegra, en que los acontecimientos se suceden minuto a minuto» (Carreño, 1975: 54). Para aplacar el sentimiento de soledad y de abandono, recurre a la lectura del libro que Ignacio tenía empezado, y lo abre justo por la marca que dejó él mismo. Como es habitual, la protagonista necesita sentir cerca a su compañero para sentirse fuerte. Sin embargo,

esta vez consigue su propósito, por lo que intenta conciliar el sueño: «Me ovillo tratando de dormirme, con su libro apretado contra mí. Dios mío, que venga pronto. Haz que venga pronto» (Carreño, 1975: 54). El uso de la reiteración intensifica el sentimiento de abandono que tiene Marina.

La descripción del clima es el reflejo del estado de ánimo de Marina: «Hace varios días que el sol no se deja ver, pero el de hoy ha amanecido, si es posible, aún más cerrado y gris» (Carreño, 1975: 54). Con este inicio, la protagonista, que va caminando por la calle, explica el caos que domina en toda la ciudad. En primer lugar, cualquier sitio por donde pasa está inundado de papeles rotos, una imagen ya mencionada que aparece en *Éxodo: Diario de una refugiada española* (2009: 59). Marina repara en el silencio que, de nuevo, le sorprende, se le hace extraño, como si de una «ciudad muerta» se tratase (Carreño, 1975: 55). Toda esta descripción produce un cambio en su ánimo; caminar por las calles en esa situación provoca que su ruta se le haga «lenta, interminable» (Carreño, 1975: 55). Sin embargo, su conciencia la hace reaccionar, y la protagonista continúa con su propósito: «tengo que luchar contra la corriente general, contra este pánico silencioso que impele hacia la salida» (Carreño, 1975: 55). Su yo se crece ante la adversidad y ante la soledad inevitable cuando Ignacio no está en la ciudad. Aunque se sienta sola y su día sea oscuro, es consciente de que no puede recurrir a su pareja. Por esa razón, su yo se hace fuerte y se revitaliza cuando una parte de ella pierde la esperanza.

En la agencia de noticias donde trabaja el tiempo también se le pasa lento. Nadie tiene nada que hacer, por lo que desde la terraza observa el estado en el que se encuentra la ciudad. El yo de Marina, que empieza a ser consciente de que la entrada de los nacionales traerá consigo consecuencias irreparables en su manera de vivir y de pensar, reflexiona: «Dentro de poco todo esto estará sumergido en un mundo distinto, ajeno a nosotros. Y la cosa puede suceder en pocas horas» (Carreño, 1975: 56). El recuerdo de Ignacio persiste en cada paso que da, e incluso llega a desarrollar cierta intuición cuando se trata de su compañero. El presentimiento de la protagonista se origina en las señales que va observando. Estas le hacen comprender

instantáneamente que Ignacio no volverá hasta la noche. Sin embargo, la protagonista acude al edificio de la Representación del Ejército para obtener noticias sobre él, aunque al parecer allí nadie le conoce. Esta ausencia de información aumenta el desánimo de Marina, como se observa en la descripción que hace nuevamente del clima: «Todo aparece sumido en una penumbra helada, plomiza. Atravieso las calles y las plazas desiertas, barridas por este viento colérico, inciertas y descoloridas como en los sueños» (Carreño, 1975: 57). Si bien antes el cielo gris simbolizaba la tristeza al ver el caos, ahora, al no tener ningún tipo de noticia de Ignacio, Marina se compara con el viento colérico, se encuentra irritada y sin saber qué hacer.

La ausencia de Ignacio en medio del desorden hace que Marina tome las riendas sobre el plan que debe seguir. Celia, su hermana, ha decidido huir de Barcelona, pero ella no quiere hacerlo sin Ignacio. Ante esta disyuntiva, Marina asume el mando y le da a su hermana una solución: esperar con ella a que salgan los camiones de evacuación y, si marchan antes de tiempo, se queda; si parten a las diez de la noche, se va con ella. Marina ve cómo «la tensión que había en la cara de Celia desaparece» (Carreño, 1975: 58), lo cual indica que la protagonista ha asumido su nuevo papel.

Otro de los momentos en los que Marina toma el control de su vida se produce a las puertas del Ministerio. Además de describir el aspecto de las inmediaciones del edificio como los restos «de [un] gran naufragio» (Carreño, 1975: 58), los camiones no llegan y el cansancio les comienza a invadir (Carreño, 1975: 59). El hambre también es un motivo de incomodidad, por lo que Marina decide ir a su pensión a buscar algo para comer. Celia, cuyo rol ahora es el de un personaje miedoso e inseguro —como anteriormente lo era Marina—, la mira con terror y la coge del brazo gritando «¡No te vayas!» (Carreño, 1975: 59). Sin embargo, Marina logra convencer a su hermana y se marcha. Esta acción supone para la protagonista un alivio puesto que la atmósfera que se respiraba en el Ministerio era asfixiante. El yo de Marina, que aparece en ese momento de agobio, manifiesta: «Siento la necesidad urgente de respirar aire puro, de sustraerme a esta turbia angustia colectiva. Quiero

sentirme sola y libre aunque sea por un momento» (Carreño, 1975: 59). La aceptación de su nuevo rol cambia drásticamente su yo. No encontrar a Ignacio y no tener a nadie a su cargo hacían que Marina se sintiese abatida y abandonada. Ahora, a pesar de que su compañero no esté, debe hacerse cargo de Celia. La protagonista apenas siente la soledad; al contrario, el tumulto la agobia y necesita estar sola. Las alusiones a Ignacio también cambian. Ahora son más esperanzadoras que antes:

Ignacio. Ignacio. Dondequiera que se encuentre ahora ha de estar pensando en mí. Tiene razón Celia: ya no debe haber hallado manera de volver. Pero tengo mis proyectos. Una vez que salgamos de Barcelona averiguaré dónde está el Comisariado y llegaré hasta allí (Carreño, 1975: 60).

Una vez más, al asumir que su compañero no va a volver, Marina toma el control de su supervivencia. Se siente segura, y seguirá un plan que ella misma ha esbozado. Sin embargo, olvida todos sus propósitos cuando Ignacio finalmente aparece. La protagonista retoma su rol, se deja guiar por él y vuelve a ser una persona insegura. El regreso de Ignacio al final del capítulo tiene una función renovadora y aleccionadora que influye en el yo de Marina. Ambos están a punto de abandonar Barcelona, e Ignacio pretende que la protagonista aprenda a estar sola y a tomar decisiones por sí misma. Algo que ella ya había resuelto previamente.

Vamos a tratar de seguir juntos el mayor tiempo posible. Pero seguramente llegará un momento en que los acontecimientos nos separarán. [...] Es necesario por tanto que sepamos obrar cada uno por nuestra cuenta, como si estuviéramos solos. Es muy importante no perder la cabeza. [...] Lo primero es guardarse cada uno del propio peligro, sin dejarse aturdir por la idea de lo que pueda estar sucediéndole al otro. ¿Comprendes? Tendrás que cuidarte tú sola, pensar exclusivamente en ti (Carreño, 1975: 62).

Marina asiente en silencio y asume las indicaciones de Ignacio. Sin embargo, su yo interior muestra cómo se siente realmente al recibirlas, ya que cumplirlas significaría que se ha quedado sola: «Dios, tengo que no llorar, que no llorar» (Carreño, 1975: 62).

5.1. Rememoración de la experiencia vivida antes de 1939

Durante el momento de la escritura de la novela, Mada Carreño incorporó a su relato rememoraciones que, si bien formaban parte de su pasado, no se enmarcan en los cronotopos principales (Barcelona, Francia y México, 1939). Sin embargo, estas regresiones son también una vía por la cual puede realizar reflexiones y por la que su yo se manifiesta. En el caso de Luisa Carnés y de Silvia Mistral, las rememoraciones que realizan al paso en sus obras son mínimas debido a la inmediatez y a la descripción lineal del relato de su experiencia. Esta última característica también forma parte de la narrativa de Gabriel Paz. Es decir, la reconstrucción de la experiencia vivida se inscribe en un proceso de reflexión limitada por el espacio y por el tiempo en los que enmarcan su obra.

5.1.1. Defensa de Madrid

En noviembre de 1936, el bando republicano aumentó los esfuerzos para detener el avance de las tropas franquistas. Madrid se convirtió en un símbolo de resistencia para el resto de ciudades republicanas pues, además de ser la más bombardeada, fue en la que la confrontación duró más tiempo, 983 días (Montoliú, 1998: 11). Madrid se defendió, como describió Alberti en su poema escrito el 29 de octubre de 1936, «con uñas, con pies, con codos, / con empujones, con dientes, / panza arriba» (1990: 244). A partir de ese momento, tal y como afirma Beevor, la batalla de Madrid «señaló un cambio en la guerra [...] y, desde luego, el fracaso final del golpe de estado que se convirtió, definitivamente, en una guerra civil» (2015: 276).

Desde ese momento, se tomó conciencia de lo que había significado esa resistencia. La propaganda oficial tuvo como objetivo principal generar una moral combativa que trascendió a otros frentes de la zona republicana, e incluso se mantuvo hasta los últimos días de la Guerra Civil en Barcelona. Luisa Carnés está convencida de que «Barcelona tiene un pueblo viril que sabrá defenderla» (Carnés, 2014: 84). Rememora, además de la resistencia de Madrid, la confrontación en Barcelona entre los anarquistas (CNT-FAI, POUM- FIJL) y el Gobierno de la República, la

Generalitat de Cataluña y el PSUC. La derrota de los libertarios frente a los grupos políticos comunistas es también parte de la conciencia combatiente que Carnés quiere transmitir en sus memorias: «No solo es alentador el recuerdo de Madrid [...], lo son asimismo los magníficos hechos del 19 de julio de 1936 y la respuesta al *putch* de mayo» (Carnés, 2014: 84). Ya en su exilio mexicano, Luisa Carnés escribió un artículo titulado «7 de noviembre en Madrid» en el que recordó dicha defensa. También apeló a la celebración de «esa fecha deslumbrante que sigue inspirando al pueblo español»²⁷¹ para animar a combatir contra el régimen franquista.

Como el grito de «No pasarán», que lanzara Dolores en defensa de la tierra española el 7 de noviembre en Madrid, y que brotaba de todos los corazones unidos en defensa de la libertad de España, hoy sale de todos los pechos «¡Fuera de España los yanquis!». A este grito e inspirados en el magnífico ejemplo de unidad antifranquista que logró la victoria en Madrid, se lanza hoy todo el pueblo, unido en la lucha por la paz y por la independencia de España²⁷².

La voz narrativa de Silvia Mistral en *Éxodo: Diario de una refugiada española*, además de rememorar la defensa de Madrid, añade su propia opinión acerca de la situación que se está viviendo en la Ciudad Condal: «Algunas personas creen —y yo también— que se establecerán líneas de resistencia y que Barcelona pasará a la historia de la guerra como una digna repetición del Madrid heroico» (Mistral, 2009: 55).

No obstante, el desgaste tras la Batalla del Ebro, en 1938, hizo que el Frente Popular dejase de ser una organización sólida, como sí lo había sido en Madrid. Dada la retirada de las Brigadas Internacionales en octubre de 1938 y la situación estratégica de los adversarios, que habían rodeado el Mediterráneo y controlaban gran parte de la zona de Cataluña —excepto la frontera con Francia—, la resistencia fue, indudablemente, una quimera. Luisa Carnés, al comprobar que efectivamente las fortificaciones y barricadas no son efectivas y que, por tanto, la defensa de

²⁷¹ Carnés, Luisa. «7 de noviembre en Madrid», *Mujeres españolas. Boletín de la Unión de Mujeres Antifascistas Españolas en México*, 4, Año 1 (1 de noviembre de 1951), p. 16.

²⁷² *Idem*.

Barcelona no va a ser posible, se siente desesperanzada. Su yo, utilizando un cromatismo asociado a la muerte, manifiesta: «¿Qué pasa hoy en Barcelona? El sol es también diferente, pone un tinte lívido sobre las personas y sobre las cosas» (Carnés, 2014: 85).

5.1.2. Madrid, 1936-Valencia, 1937

Mada Carreño comenzó su novela con varias rememoraciones sobre el pasado de Marina en Madrid y en Valencia. En la primera, su ciudad natal, vivió el inicio de la guerra en 1936 como un acto pasional: «Al principio todo aparece como un alumbramiento glorioso. Hay un aceleramiento de las facultades, todas las energías. Se vive en plena fiebre amorosa» (Carreño, 1975: 11). Así lo recuerda: «nunca olvidaré a esos grupos de muchachos vigorosamente alegres, entorpecidos con el fusil que acaban de darles, cargándolo con manos inhábiles» (Carreño, 1975: 11). Entre estos hombres se encontraba su hermano León. Al evocar su muerte, el yo de Marina se muestra melancólico:

Sentía yo temor de verle allí, un temor por su alma y una confusión vergonzosa ante la prueba que habrían de sufrir sus convicciones [...]. Pero él no dudó un momento. Salió con ellos y cuando volvió, enfermo y deshecho, fue solo para morir en esa explosión desdichada (Carreño, 1975: 11).

Esta no es la única que vez que a la protagonista le sobrevienen los recuerdos de su hermano. Habiendo emprendido el camino hacia la frontera, el simple hecho de oír una melodía alegre, de baile, hace que la protagonista recuerde cuando se metía a escondidas en la habitación de León para escuchar su música. Esto la sume «en un estado enfermizo» que la oprime «con su dulzura olvidada» (Carreño, 1975: 117). En otra ocasión, Marina narra su reclusión en un hospital de Camprodón. El confinamiento en el edificio llega a ser para ella una experiencia traumática. Las comparaciones que realiza cuando describe lo que observa son negativas. Por una parte, está el ambiente del interior, la «suciedad cálida, vital, como de estiércol», y, por otra, el patio exterior, «frío, la extensión celeste, eterna y absoluta» que le trae a

la memoria, de nuevo, a su hermano León y su infancia en Madrid. Este, además, aparece de nuevo en la memoria de Marina al encontrar un libro de Garcilaso de la Vega. Marina conoció los versos del autor renacentista cuando su hermano mayor le prestó su libro con textos escolares para que lo leyese y lo entendiera. En ese mismo recuerdo explica que su hermano escribía también versos, y que antes de morir los quemó todos, dejándola «desolada» (Carreño, 1975: 230). Este es sin duda el recuerdo más íntimo y emotivo de Marina sobre su hermano, a propósito del cual logra reproducir al menos un verso:

Solo he podido retener algunos de sus versos aislados, los que por suscitar cierta impresión o simplemente a causa de su sonoridad, se me imprimieron en la memoria. En uno de ellos creo ver enteramente la imagen de mi hermano:

batido como un árbol por los brazos del aire,

y que como puedes ver, Garcilaso, muestra un modo de sentir parejo al tuyo cuando hablas de los hombres

ciegos, errados en el aire oscuro²⁷³ (Carreño, 1975: 230).

La cita que incluye Mada Carreño en su analepsis es intencionada. La Elegía I de Garcilaso fue dedicada al Duque de Alba, don Fernando de Toledo, con la voluntad de consolarlo por la muerte de su hermano, don Bernaldino de Toledo. En la narración, la cita de la obra clásica permite a Mada Carreño incluir el verso del autor con cuya elegía quizás se sintió identificada.

Los recuerdos sobre Valencia coinciden con la denominación que se divulgó en Madrid y en Barcelona durante la guerra: era «la capital de la buena vida, del Levante feliz» (Calzado, 2009: 60). Un ejemplo de ello se encuentra también en *La llama*, el tercer tomo de la trilogía autobiográfica *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea: «Madrid estaba en guerra, pero Valencia estaba en el mundo» (Barea, 1958:

²⁷³ Este verso puede compararse con el de la Elegía I de Garcilaso de la Vega: «mira la vanidad de los mortales / ciegos, errados en el aire 'scuro» (vv. 263-264).

223). La misma imagen también fue reflejada por Esteban Salazar Chapela en *En Aquella Valencia* (Montiel Rayo, 2001: 45). La ciudad le parecía a Marina «otro mundo, pues «todavía era posible entrar en los cafés y pedir desayuno con tostadas», y la arena en la playa «estaba virgen, con sus montículos y menudas estrías dibujadas por el viento»» (Carreño, 1975: 13). Esta última imagen es también un recuerdo que quebranta su yo tras tener noticias sobre esa playa. En ese lugar, que le producía una sensación de libertad y sosiego, «era donde fusilaban a la gente al principio de la guerra» (Carreño, 1975: 13). Tras este recuerdo, Marina continúa con la rememoración del declive de Valencia: «y aquella noche fue cuando me sorprendió, ya dormida, el bombardeo. [...] Salí asustada al pasillo, pero no encontré a nadie» (Carreño, 1975: 13). En este momento, la aparición de Ignacio imprime un giro sentimental en la protagonista. Marina, que entonces solo lo conocía por ser el director de su periódico —algo que hacía que ella lo sintiese lejos—, piensa en acudir a su habitación. Sin embargo, la protagonista reflexiona sobre su decisión: «sentí el impulso de llamar a su puerta y guarecerme junto a él. Pero un oscuro instinto me retuvo a la vez, impidiéndome tocar esa puerta» (Carreño, 1975: 13). Es evidente que Marina ya había visto en Ignacio una seguridad de la que ella carecía, de ahí que sintiese el impulso de ir a buscar su amparo. La protagonista asume su soledad y relata:

me acurruqué sin hacer ruido junto a la pared y allí estuve temblando de frío y de nervios durante buena parte de la noche, dominada por el temor irracional de volver sola a mi cuarto (Carreño, 1975: 13).

En ese trágico contexto, Marina encuentra en Ignacio un pilar fundamental para sobrevivir a cualquier revés de la guerra.

Una de las consecuencias de la guerra es inevitablemente el recuerdo de la violencia y de la tristeza que supone el conflicto mismo. La observación por parte de Marina de una cicatriz de Ignacio causada por una granada hace que la protagonista recuerde una vivencia en el Madrid de 1936. La joven explica que en cierta ocasión, en alguna visita al frente, o al oír el ruido del proyectil, todos se dejaron caer al suelo

menos ella. La reconstrucción de esta experiencia vivida es un camino necesario para su proceso de reflexión, en el que la protagonista escribe: «me volví totalmente de espaldas abriéndome de brazos contra la pared. Aquel debería haber sido mi fin» (Carreño, 1975: 36). Es consciente de que su acto podría haber causado su muerte. Seguidamente relata otro recuerdo, en esta ocasión mucho más terrible que el anterior puesto que las descargas aéreas la sorprendieron en un merendero, a campo abierto:

Llegaron los aviones y cruzaron por encima aun antes de que sonasen las sirenas. Corrimos a guarecernos bajo el tablado que sirve para bailar, en el hueco que queda entre las estacas. Caían las bombas allí mismo, con su silbido estridente progresivo, como si cada una de ellas fuera a acertarnos en mitad del cerebro. Nunca he sentido mayor pavor. El suelo entero se sacudía. Me cubrí la cabeza con las manos y todo el tiempo que duró aquello permanecí así, sin moverme, murmurando la misma letanía: no quiero, no quiero, no quiero, no quiero... (Carreño, 1975: 37).

La digresión aparece como resultado de su libre asociación de ideas —la mano de Ignacio, su estancia en el frente—, a través de la cual rescata la peor experiencia del pasado. Ignacio, que escucha atento, interrumpe el recuerdo de Marina para avisarla de que está anocheciendo y de que es peligroso caminar por las calles de Barcelona. En esta ocasión, el periodista *rescata* a Marina de ese doloroso recuerdo propiciado por la observación de su herida.

Con estos recursos narrativos Mada Carreño convierte a su protagonista en un ser pasional que tiende a la reflexión. Las demás autoras otorgan a las suyas el papel de un sujeto activo que explica lo que han vivido y cuyo yo irrumpe, paralelamente, en el discurso para manifestarse una y otra vez. Esta particularidad explica que en la novela de Mada Carreño haya un gran porcentaje de manifestaciones del yo, mientras que en las obras de Luisa Carnés y Silvia Mistral este sea menor. En el caso de *Éxodo de los republicanos españoles*, de Gabriel Paz, también aparece en muchas ocasiones el yo de la autora, pero sin realizar constantes rememoraciones de su vida anterior a 1939, lo cual la diferencia de *Los diablos sueltos*.

5.2. La salida de Barcelona

El «golpeteo de las ametralladoras» despierta a Marina. Este sobresalto le hace pensar que «en los montes que amparan el sur de la ciudad se estaba consumando la última resistencia» (Carreño, 1975: 64). Esta imagen también aparece en las memorias de Luisa Carnés, aunque esta añadió más suposiciones sobre la estrategia enemiga:

Agazapado en la oscuridad, el enemigo acecha detrás de las montañas que defienden la ciudad [...]. No se le advierte, pero está allí, muy cerca. Parece como si estudiara en silencio la forma de dar el salto definitivo (Carnés, 2014: 103).

El ruido de los fusiles y los bombardeos sorprenden a Silvia Mistral en pleno Paseo de Gracia. El ambiente bélico le provoca miedo y le hace recordar y reflexionar sobre la muerte de su hermano. Después de que este luchase voluntariamente durante un año y medio en el Frente de Aragón, la protagonista se pregunta si había valido la pena y si fue necesario que falleciera. Esto es, la figura del mártir que utilizó Luisa Carnés se repite en *Éxodo: Diario de una refugiada española*. En primer lugar, al recordar las palabras escritas por su hermano, muerto en el frente de Aragón: «Mi sacrificio y el de tantos y tantos compañeros, no será en vano» (Mistral, 2009: 65). En segundo lugar, su punto de vista es que ella misma y todos los demás republicanos son mártires que deben irse: «Nosotros: los muertos, los que nos vamos en carros de dolor, y aquellos que se quedan para morir o continuar la lucha, poseemos la razón» (Mistral, 2009: 65). A partir del recuerdo de la muerte de su hermano, también recuerda a sus padres y su marcha de la casa familiar: «Ahora parto yo también. La primera hija marcha a tierras extrañas, el último hijo yace en tierra amiga, sepultado por un obús extranjero» (Mistral, 2009: 65).

Es evidente que la salida de Barcelona fue «una de las jornadas más decisivas y tremendas de nuestra segunda guerra de independencia» (Carnés, 2014: 109), un hecho que provoca en Luisa Carnés, además de dolor, un profundo miedo. Sus compañeros continúan el viaje en el camión con sus quejas —que fueron transcritas

por Luisa Carnés—, a través de las cuales se percibe el nerviosismo y el miedo a los mercenarios marroquíes, comúnmente llamados «moros» (Carnés, 2014: 108). Estos, que también formaban parte del ejército nacional, se encontraban por las calles cercanas a Plaza Cataluña, desde las cuales se escuchaban sus disparos y, con ello, aumentaba el terror y el nerviosismo. A pesar de ver el peligro, el camión de evacuación se detiene para recoger a más personas, lo cual provoca que Luisa Carnés se muestre amedrentada:

Se temía que el amanecer comenzara con un ataque enemigo. Se temía, al propio tiempo, que con las primeras horas del día los elementos de la Quinta Columna dejaran su madriguera e intensificaran su actividad, iniciada el día anterior con los saqueos [...] y el asalto a *La Vanguardia* y *Frente Rojo* (Carnés, 2014: 109).

Una vez más, tras ser consciente de lo que significa la salida del sol, el yo de Luisa Carnés surge para reflejar el miedo que siente ante esas primeras horas de luz: «Los pálidos resplandores que agrietaban, en algunas direcciones, el firmamento ponían temblores de espanto en los corazones y en los labios de todos» (Carnés, 2014: 109). El ansia por salir de Barcelona que se observa en la protagonista se mezcla con el terror al recordar que recoger a otras personas lo único que hacía era demorar la salida. Según narra Luisa Carnés, a medida que el camión pasa por las calles, se oyen voces pidiendo auxilio y un sitio en el vehículo. Sin embargo, esas historias «eran un caso más, no interesaba[n] lo más mínimo a los evacuados del camión» (Carnés, 2014: 110), para los que lo importante era salir de allí. Al observar el inicio de un nuevo día, piensa que cada vez estaban más expuestos al peligro y, con ello, aumenta su angustia.

«Preludio» es el título del cuarto capítulo de *Éxodo: Diario de una refugiada española*, lo cual resulta muy significativo para el contenido de los episodios siguientes, puesto que es una breve introducción sobre el éxodo hacia la frontera con Francia. En este, fechado el 26 de enero, la protagonista explica de manera muy breve cómo ha sido su viaje en camión hacia Girona. De la misma manera que lo hace Luisa Carnés, buscar caras conocidas es una de las primeras acciones que hace

Silvia Mistral cuando entra la luz en su camión. En cierta manera, esta búsqueda evita el aislamiento social y permite compartir la poca información que se tiene. También es un modo de que mejore su ánimo para continuar el camino hacia la frontera. Silvia Mistral busca sin éxito algún rostro amigo en su camión lo cual provoca que sus ánimos se vean mermados en su salida de Barcelona (Mistral, 2009: 66). La brevedad del capítulo se debe a que Silvia Mistral debió considerar irrelevante dedicar muchas páginas a lo que ocurrió en el vehículo, ya que lo único que describe un leve mareo que tuvo y a los integrantes del mismo, miembros de propaganda exterior en una organización obrera: un francés, dos rusos expulsados de su país en 1921, un italiano y un lituano (Mistral 2009: 66).

Es en el momento de la salida cuando Marina recapacita sobre el periodo que ha estado en Barcelona. Por una parte, no ha tenido tiempo de visitar ningún pueblo, así como tampoco la majestuosa Sagrada Familia, por lo que la protagonista se detiene ante el edificio por un instante. Por otra parte, al pisar la carretera le sobreviene un pensamiento melancólico: «Todo nos los hemos dejado atrás. Nuestra vida hasta ayer, la gente y las calles familiares, cuanto teníamos» (Carreño, 1975: 66). Esta sensación también aparece en *De Barcelona a la Bretaña francesa*: «Se recuerdan tiempos, que la guerra ha hundido en un pasado, que se antoja ya casi lejano: la familia, el trabajo tranquilo, la lectura reposada, los paseos sencillos. Todo perdido» (Carnés, 2014: 67). Ambas protagonistas experimentan una sensación de lejanía y de añoranza, como les sucedió a todos los desterrados, al asimilar que debían abandonar España y que por tanto no volverían ni a Barcelona ni a su Madrid natal.

El cese del ruido de las ametralladoras que despertó a Marina por la mañana hace que la protagonista sea víctima de una falsa realidad en la que no existe guerra ninguna, aunque sea plenamente consciente del caos en el que está sumida:

No se oye rumor alguno de lucha a nuestra espalda. Si no fuese por la urgencia que todos sentimos de mantener nuestro paso y de ganar la mayor distancia posible, se diría que no estamos viviendo ningún momento crítico y que hemos salido sencillamente de excursión (Carreño, 1975: 67).

La falsa realidad y el paisaje que la rodea hacen que su yo se manifieste y entre en una contradicción emocional. Ella misma lo define como una «rara exaltación» (Carreño, 1975: 67) puesto que, teniendo al enemigo a las puertas de Barcelona, con el tiempo preciso para salir de la ciudad, Marina se siente bien, como si se hubiese quitado un peso de encima al tomar la decisión de marchar:

No sé lo que podrá suceder un minuto más tarde, pero en este momento soy feliz. Feliz de haber dejado la atmósfera agobiante de la ciudad, de sentirme libre, de oír los pasos de Ignacio junto a los míos (Carreño, 1975: 67).

El hecho de caminar y sentir el aire fresco hacen que a Marina le sobrevenga una reflexión atemporal, válida para cualquier circunstancia histórica:

A pesar de nuestras desviaciones, de todos los destrozos y violencias, los sucesos humanos no son más que accidentes de superficie. Nada llega a corroer seriamente este contrapeso que es la tierra (Carreño, 1975: 68).

Este pensamiento provoca que la protagonista recapacite sobre si realmente la guerra es una catástrofe irreparable o simplemente un hito en la repetición cíclica de la historia:

Dicen que pueden sobrevenir guerras tan terribles que lleguen a destruirlo todo, hasta el paisaje terrestre, hasta el poso humano en el alma del hombre. Entonces sería ciertamente el final. Si fuese así me gustaría morir ahora mismo, mientras veo moverse las ramas de estos eucaliptos, ahora que estoy en paz (Carreño, 1975: 68).

Estos fragmentos confirman que Mada Carreño quiso reflejar en su obra la barbarie de las guerras y no solo la de la Guerra Civil en particular. Además, esta idea revela la exclusión del sentimiento de comunidad a la que ya se ha hecho referencia, y evidencia el individualismo desde el que escribe su novela. Estas observaciones muestran, además, que el discurso literario de Mada Carreño persigue contextualizar su caso particular e individualizar su experiencia, por lo que se sitúa en los límites de la representatividad del exilio.

Durante el camino hacia Girona, Ignacio, que es quien organiza el plan para evitar contratiempos, decide que Marina se vaya con unos desconocidos en un coche. La protagonista, que de primeras mira con sobresalto a su pareja, no está de acuerdo con su decisión, y, aunque no se lo hace saber, en su yo interior no puede evitar sentir frustración y molestia. Irse en ese coche supone separarse de Ignacio, a pesar de que está segura de que se verán al llegar:

No quiero irme con los del coche, quiero seguir andando con él. Pero no parece advertir mi gesto siquiera. Está muy ocupado escudriñando el interior del coche y a sus ocupantes. [...] Para nada piden mi opinión los que se van ni los que se quedan. Estoy indignada (Carreño, 1975: 68).

En el caso de *De Barcelona a la Bretaña francesa*, Luisa Carnés, que el 26 de enero ya ha dejado atrás la Ciudad Condal (Carnés, 2014: 112), describe los pueblos costeros que van cruzando con el camión de evacuación y observa detenidamente a una mujer que riega unas macetas. No puede evitar expresar mediante preguntas su preocupación: «¿Están ignorantes de las circunstancias trágicas que se avecinan? No saben que las ametralladoras fascistas apuntan a Barcelona desde las cumbres de sus montañas» (Carnés, 2014: 112). Es evidente la rabia que siente al observar a los ciudadanos ajenos de todo lo que ella acababa de presenciar mientras se evacuaba el centro de la ciudad. En contraposición con la ignorancia de algunos civiles en las afueras, Luisa Carnés enaltece la figura de los «generosos luchadores del pueblo» que montan guardia a la entrada de Barcelona (Carnés, 2014: 113). Además, transcribe los gritos de aquellos soldados que aún veían oportunidad de ganar la guerra:

«—¡Atrás! ¡Hay que defender Barcelona! [...] ¡Barcelona se puede defender!» (Carnés, 2014: 113). A continuación y lanza dos preguntas con las que alude a los culpables de tal situación: «¿Quién cegó las voluntades? ¿Quién maniató a uno de los pueblos más bravos de España?» (Carnés, 2014: 113). La protagonista es consciente de que su voluntad quedó anulada al subirse al camión de evacuación y asumir que Barcelona estaba perdida, sin quedarse a luchar como instaba el Partido.

Ante esta postura, Luisa Carnés crea cierta distancia con aquellos que sí permanecieron en la Ciudad Condal y se movilizaron en contra de las tropas de Franco. Ella, que había contribuido durante tres años con su labor propagandística a alentar la lucha en favor de la República, finalmente se marcha. La contradicción a la que alude aquí Luisa Carnés supone una reflexión desde distintos puntos de vista de la sociedad española respecto al final de la guerra, una comparación entre los que se quedan y los que se van. La escritora no utiliza la primera persona del singular, ni su yo aparece en este fragmento, solo se limita a describir la situación que vive mediante diálogos. Es evidente que Luisa Carnés es consciente de que no volver atrás significa la pérdida total de la guerra y de su patria.

La salida de Barcelona, tanto para Luisa Carnés como para Marina, significa también alcanzar la libertad. Una vez las protagonistas están fuera de la ciudad, el hecho de no oír los bombardeos y los ruidos de artillería les provoca un cierto sosiego. Ambas transmiten cierta serenidad con la descripción que realizan del paisaje dado el cambio de escenario que experimentan: de una Barcelona oscura y perdida pasan a disfrutar de un día claro por la carretera costera. Luisa Carnés y Marina justifican esa sensación al contraponer la experiencia vivida recientemente. La primera manifiesta: «después de unas horas angustiosas y eternas, el espectáculo maravilloso del mar catalán y de su viento violento reconfortaba» (Carnés, 2014: 114). Marina, por su parte, expresa: «Aunque sé que la tragedia nos rodea, que estamos cercados por mil amenazas, no puedo evitar la sensación placentera de ir andando en pleno espacio abierto» (Carreño, 1975: 67).

La claridad del día hace que Luisa Carnés pueda observar ciertos rasgos físicos de sus compañeros que antes no podía adivinar. La luz también le permite oponer el «cuadro mísero del camión de evacuación» (Carnés, 2014: 114) a la quietud que le provoca el mar. Y es que en el interior del vehículo podía ver cómo «las caras pálidas de los evacuados se afilaban y los ojos parecían más hundidos», y cómo se «arrebujaban en sus mantas y abrigos y, vencidos por la fatiga, apoyaban la cabeza en el hombro del más próximo» (Carnés, 2014: 114). La polaridad entre luz y

oscuridad aparece de nuevo como un cambio escénico y como un encuentro con la realidad. Antes solo podía oír los quejidos y «adivinar» ciertos gestos en la oscuridad; ahora la claridad descubre los rostros que se van demacrando paulatinamente como resultado de la trágica situación que están padeciendo. La luz le aporta imágenes veraces de lo que solo ha podido vislumbrar anteriormente, por lo que el conocimiento de la realidad le confirma «los tintes más dramáticos» de su evacuación (Carnés, 2014: 114).

La luz le permite reconocer algunos rostros dentro del camión. Los recuerdos de las vivencias que ha compartido con aquellas figuras renacen en ella, por lo que puede realizar una comparación del antes y el después de la persona que reconoce. Esto sucede con una anciana catalana compañera suya, cuyo recuerdo le causa un sentimiento de compasión por las labores que esta realizó durante la guerra. Luisa Carnés se detiene en referir el cambio físico y anímico que ha experimentado la mujer, y también rememora su labor en la guerra con estas palabras:

Su cara era estrecha y larga, y unos lentes viejos montaban sobre su afilada nariz. Su pelo, blanco y escaso, dejaba advertir la piel capilar, sonrosada y recubierta de una leve capa amarillenta. Durante cincuenta y tantos años de su vida había sido obrera textil.

[...]

Ahora iba acurrucada en un mantoncillo viejo, insuficiente para arropar el frío de sus años, y los anchos huesos de sus manos secas blanqueaban bajo la piel amoratada y áspera. [...] Llevaba los ojos clavados en la falda y, de vez en cuando, una lágrima tibia se extendía sobre los redondos cristales de sus lentes (Carnés, 2014: 116-117).

Estas dos descripciones físicas (que pertenecen a la misma persona) le permiten a Luisa Carnés comparar el antes y el después, y otorgarle cierto protagonismo a la mujer. Como resultado final, consigue ofrecer una mayor expresividad con el llanto de su compañera. De la misma manera que sucedía con los personajes ya aludidos anteriormente, los recuerdos de estas personas le sirven para referenciar la vida de las mujeres obreras que participaron en la Guerra Civil y también para ilustrar en su

obra las penalidades que había experimentado con su compañera (Carnés, 2014: 115).

La percepción del tiempo tiene una connotación subjetiva. Cada protagonista siente su paso de una forma distinta, lo que las hace divergir en las sensaciones que describen. Para Luisa Carnés, haber circulado durante horas y estar encerrada en un camión sin saber hacia dónde va hace que se sienta agobiada. El paso del tiempo y el confinamiento en el camión la llevan a reflexionar y a ser consciente de la pérdida total de todo lo que la unía a España. La aflicción que siente, compartida por todos los ocupantes del camión, se resuelve con «gruesas lágrimas inevitables» que surgen de la frustración por no poder hacer nada más por su tierra. A este desasosiego se une el deseo de gritar «tan lejos... no» (Carnés, 2014: 119), lo que evidencia su melancolía sin haber salido aún del país y, con ello, aumenta el temor de cruzar la frontera y no saber qué pasará después con sus compañeros.

Todo lo contrario sucede en *Los diablos sueltos*. Si bien el cansancio y el hambre, resultado del paso del tiempo, comienzan a ser acuciantes, Marina encuentra amparo en una casa donde debía esperar a Ignacio. La compañía y los víveres que le ofrece la dueña hacen que Marina sienta que todo es un plácido sueño: «Nunca, en toda mi vida, recuerdo haber tomado nada más exquisito» (Carreño, 1975: 71). Otro de los momentos en los que Marina se siente tan bien y hasta se paraliza el tiempo para ella es cuando regresa Ignacio y pueden estar los dos solos (Carreño, 1975: 83). Es en esos momentos cuando el mencionado individualismo y la exclusión de la colectividad cobran mayor importancia. Marina e Ignacio tienen su propio espacio ajeno a la guerra y se comportan como si no les incumbiera nada más, solo ellos dos. En ese lugar aparte que se han creado conversan sobre los integrantes de su grupo y sobre lo que han visto durante el día. También realizan planes de futuro juntos:

—En cambio no me importaría envejecer como la ancianita de esta mañana [...]. ¿Me querrás, di, cuando sea una viejecita así?

—¡Te adoraré! Tendrás las mejillas rosadas y pesarás tanto como un pajarito. Entonces daremos esquinazo a nuestros hijos, que serán unos regañones, para irnos los dos a pasear en lancha (Carreño, 1975: 83).

A medida que las noches se suceden y los paseos nocturnos se hacen rutinarios, Marina tiene la percepción de que no van a separarse, y así se lo hace saber a Ignacio. La voz narrativa de Marina constata que entre los dos existe un acuerdo tácito por el que no suelen expresar sus sentimientos en estas noches de ternura. La protagonista continúa su argumentación: «Cuando a alguno de los dos nos desborda la ternura sabemos hasta qué punto está fuera de sí» (Carreño, 1975: 92). Estos momentos afectivos cerca de su compañero que Marina relata hacen que su yo revele sus sentimientos más íntimos y confiese que se siente fuertemente unida a Ignacio. Esta vinculación no es buena para ambos, e Ignacio ya se lo hizo saber a Marina antes de salir de Barcelona. Marina lo recuerda y es mucho más estricta que él en ese sentido:

Me resulta imposible hablar y aprieto su mano fuertemente. [...] De pronto nos encontramos el uno en los brazos del otro y el mundo entero desaparece. Nos sentimos ensordecidos, como golpeados por un viento terrible. Tenemos que hacer algo para atemperar esta fuerza, porque puede acabar por destruirnos. Seríamos capaces de todo, con tal de poder seguir juntos (Carreño, 1975: 92).

Es en el séptimo capítulo cuando Mada Carreño descubre los planes del grupo: «La idea es llegar a Girona lo antes posible para seguir después hasta La Bisbal» (Carreño, 1975: 77). Hasta este instante, lo único que había mencionado en relación con la geografía catalana eran los kilómetros que habían realizado desde su salida de Barcelona (Carreño, 1975: 70), por lo que la mención de este nuevo espacio consigue que la acción, a partir de este momento, sea más dinámica.

5.3. Girona y Figueres

En algunas ocasiones, Silvia Mistral dividió un capítulo en varios epígrafes encabezados con la fecha del día en el que probablemente escribió su contenido.

Esto se debe a que la autora unió bajo el mismo capítulo aquellos días en los que la experiencia de cada fragmento tenía algún tipo de relación. En este caso, en los fragmentos relativos a los días 27, 29 y 31 de enero, Silvia Mistral narra su experiencia en Girona. En esos tres días, la protagonista es testigo de varias conversaciones de soldados que llegan al lugar en el que ella y sus compañeros están durmiendo al raso. Los aviones que bombardean Girona provocan que el yo de Silvia Mistral reflexione deshumanizando las acciones llevadas a cabo por el fascismo: «Sobre las caravanas de fugitivos, el fascismo tiende su manto de muerte y destrucción. Ningún sentimiento humano los detiene: su furor nos perseguirá hasta la frontera» (Mistral, 2009: 70).

La protagonista cierra el capítulo con la marcha de su grupo a Figueres. El nuevo desplazamiento produce un sentimiento de hastío y de tristeza que Silvia Mistral no puede evitar, por lo que manifiesta: «Y nuevamente a andar. Nuestra vida parece un eterno viaje, en el invierno y en la noche. Estos son paisajes donde nada ríe» (Mistral, 2009: 70). El cansancio y la distancia recorrida hacen que la protagonista compare su traslado con un interminable peregrinaje, similar al éxodo de Moisés hacia la Tierra Prometida. Ante los acontecimientos vividos y el abandono de su país, la Biblia cumple una función catártica. Le sirve a Silvia Mistral —como a los demás autores exiliados que utilizaron los mitos bíblicos en su producción literaria²⁷⁴— para dar sentido a la realidad que está viviendo. Al escribir acerca de su visita al río Muga, vuelve a aludir a una imagen del *Nuevo Testamento*. En esta ocasión, descubrir el río, que nace en los Pirineos franceses y desemboca en el Golfo de Rosas, es como «nacer para la vida», como si se «bañara en las aguas de un nuevo Jordán» (Mistral, 2009: 71). Cabe recordar que según los evangelios de San Marcos y de San Mateo, Jesucristo fue bautizado en el Jordán por Juan el Bautista (Marcos 1,9; Mateo 3,13). En las orillas del río, Silvia Mistral cree haber renacido al

²⁷⁴ Mónica Jato destaca el uso de los mitos bíblicos en la producción literaria de los exiliados. En el caso que nos ocupa, la autora centra el estudio del mito del éxodo a la Tierra Prometida en el poeta León Felipe (2004: 72). Segundo Serrano Poncela también alude a la mitología cristiana en su novela *Habitación para hombre solo*. En el texto pueden encontrarse referencias al *Génesis* y al *Apocalipsis*, citas y recreaciones de pasajes bíblicos como la historia de Job (Montiel Rayo, 1997: 35).

abandonar sus prejuicios y dejar de ser una «criatura de los azares», tal y como ella misma se define citando a Pedro Salinas²⁷⁵.

El 30 de enero, Silvia Mistral explica el bombardeo de los aviones sobre Girona y sus alrededores y anota que el balance ha sido de veinte muertos y cincuenta heridos (Mistral, 2009: 70). Al llegar a Llagostera (Girona), Marina, la protagonista de *Los diablos sueltos*, se encuentra la imagen de una ciudad vacía, «sin vida» (Carreño, 1975: 80) que encaja perfectamente con la descripción de Silvia Mistral.

Es evidente que los protagonistas de *Los diablos sueltos* se encuentran en un pueblo que ha sido abandonado ante las circunstancias. En La Bisbal, Marina observa que las casas también están deshabitadas. Esta imagen hace que recuerde su experiencia en la sierra madrileña, donde pasó los primeros meses de la guerra. El pueblo en el que residió entonces se encontraba despoblado «a causa de la proximidad del frente y del cañoneo continuo. Pero la casa donde estaba instalado nuestro Comité y periódico no era una de esas» (Carreño, 1975: 86). La experiencia en la sierra le sirve a Marina para ofrecerse como mecanógrafa a los capitanes Guilli y Vereá, compañeros de Ayerbe e Ignacio en el ejército. Sin embargo, Marina se siente atacada por el primero, que descarta su ayuda para la salida del boletín: «Guilli dijo que ya no estábamos en los primeros días de la lucha y que no era posible tener a una mujer en el Comisariado» (Carreño, 1975: 96). En ese momento, se fragmenta el grupo. Unos están a favor de que Marina participe en la publicación y otros no. La intención de Marina es la que tenían muchas mujeres que colaboraron en las tareas de retaguardia durante la Guerra Civil: ocupar los puestos desempeñados por los hombres para que estos luchasen en el frente y no se detuviera la producción (Tribó i Traveria, 2003: 527). Finalmente, Ayerbe da el visto bueno y Marina colabora en el boletín. Marina, rebosante de felicidad y de satisfacción, se pone a trabajar de inmediato: «Deseosa de mostrar mi eficiencia me puse al momento de ordenar el trabajo». Además, la protagonista, siendo consciente de que la situación bélica había

²⁷⁵ Esta referencia remite al poemario *Razón de amor: poesía (1936)*, obra que vio la luz en España en 1936, año en el que el poeta se trasladó a Estados Unidos.

cambiado en estos tres años, muestra un yo tenaz que no está dispuesto a doblarse por ninguna circunstancia:

Me entregaron el material del boletín consistente en noticias, artículos breves y orientaciones políticas. Seguía manteniéndose el tono vibrante y categórico adoptado desde el comienzo de la contienda, sin dejar traslucir para nada la situación ni la inminencia de derrumbe (Carreño, 1975: 96).

La voz narrativa de Marina explica en qué consiste su trabajo como mecanógrafa. Mientras Ignacio y Ayerbe se encargan de entrevistar a los comandantes y de intercambiar impresiones, ella transcribe todo el material que le dan y conforma el boletín. Además, Ignacio y Ayerbe son los responsables de hacer llegar las hojas a los soldados que están en la línea de fuego. Marina, por su parte, sabe que su labor, y cualquier hoja impresa, «tiene un valor inmenso» para los que están en el frente: «No tiene desperdicio. Después de leído y releído sirve para el aseo, para tapar el agujero de una bota o, metido entre la camisa y el pecho, para defenderse mejor del frío» (Carreño, 1975: 98). Sin embargo, los soldados le hacen saber que también quieren leer algo de literatura (Carreño, 1975: 98). La mayoría de los boletines del frente perseguía divulgar las últimas noticias sobre las batallas que se estaban llevando a cabo, reglamentaciones militares o artículos tomados de otros periódicos de tirada nacional. Se ofrecían también cancioncillas e himnos populares, así como poemas y ensayos literarios. Marina, atendiendo a la sugerencia del soldado, publica un poema de Miguel Hernández que recuerda de memoria, aunque ha olvidado algunos de sus versos:

Con los ojos cerrados repetí las estrofas. Rememoré entonces a Miguel Hernández en la única ocasión que le vi, un día que acababa de regresar del frente. Era como ellos, un soldado con las botas blanquecinas de polvo, un muchacho atezado, de ojos tristes, claros y directos. “No se molestará si reemplazo su renglón olvidado por otro”, pensé (Carreño, 1975: 99).

Los cinco días que pasa Marina en el Comisariado —localizado en La Bisbal— (Carreño, 1975: 96) sitúan al grupo en la primera semana de febrero. Las tareas que le asignan hacen que no pueda tomar «nota alguna» (Carreño, 1975: 96) sobre lo que

ha vivido recientemente. Esos cinco días le sirven para estar mucho más tiempo con Ignacio, aunque la llevan a sentir miedo ante una posible separación. Ambas vivencias conmueven el yo de Marina:

Dios mío, han sido cinco días enteros, tan fugitivos y tan repletos de cosas. Creo que aunque viva ochenta años no podré nunca oír el nombre de la Bisbal [...] sin sentir que algo me oprime (Carreño, 1975: 100).

Marina hace caso a Ignacio: «la ostentación sentimental reemplaza de algún modo el vacío» (Carreño, 1975: 100). Desde que empezó el éxodo hacia la frontera esa ha sido la norma no escrita de Marina. El amor que tiene por Ignacio es algo que «adquiere una vastedad insospechada» (Carreño, 1975: 100).

Las instrucciones de Ayerbe y de Ignacio provocan en Marina cierta inseguridad, lo que la lleva a preguntarse: «¿Quién sabe lo que puede pasar en unos días o solo en unas horas?» (Carreño, 1975: 91). Los pensamientos pesimistas no cesan e incluso aumentan al leer noticias sobre las represalias que el ejército franquista estaba aplicando en las poblaciones que ya habían ocupado (Carreño, 1975: 91).

Además de las mencionadas noches con Ignacio, Marina relata una mañana en la que ambos se duchan juntos, cantan y, de nuevo, parecen ajenos a todo el caos que los rodea. Todo acaba cuando Ayerbe los sorprende y pregunta: «¿Qué les pasa a estos dos? ¿Por qué estáis tan contentos?» (Carreño, 1975: 94). Ante la presión del compañero de Ignacio y la interrupción de ese momento de felicidad, el yo de Marina se muestra triste, y confiesa: «Y de pronto me derrumbo. Miro a Ayerbe angustiosamente, con los ojos cegados en lágrimas» (Carreño 1975: 94).

La desazón que siente Marina al separarse de nuevo de Ignacio se repite en el capítulo décimo. Esta vez la protagonista no sabe qué va a suceder ni qué va ser de ella por un tiempo prolongado: «nuestro último día fue bueno porque no sospechábamos que íbamos a separarnos aún» (Carreño, 1975: 103). La decisión que se toma definitivamente es que ella debe ir a Figueres sin Ignacio. En este punto de

la novela, el yo de Marina vuelve a mostrarse melancólico: «recuerdo vivamente cada una de nuestras palabras, cada expresión de su mirada y de su boca, sus manos cercanas. Todo ha sucedido ayer y ya quedó atrás, vertiginosamente» (Carreño, 1975: 105).

El punto de vista de Luisa Carnés al relatar su llegada a Figueres es muy distinto al de Silvia Mistral. Con estas palabras, «el Gobierno está en su puesto», finaliza un capítulo que lleva el mismo nombre y que la autora interpreta como «la lucha no ha terminado» (Carnés, 2014: 137). Es en este momento de las memorias en el que se advierte un cambio en el yo de Luisa Carnés. Se siente fuerte, y tiene ganas de volver a escribir artículos. La periodista inicia un capítulo titulado «El comedor de las brigadas internacionales» que recuerda al primero de las memorias, denominado «En un comedor colectivo de Barcelona». Sin embargo, en el capítulo que encabeza la obra predomina un yo pesimista ante la pérdida de Barcelona que no tiene nada que ver con el yo que aparece en este episodio.

Este cambio se da tras el mencionado discurso de Negrín, y después de producirse la reaparición tanto en Figueres como en Girona del órgano del Partido Comunista, *Frente Rojo* (Rosal, 1977: 878), lo que permite que Luisa Carnés regrese a su actividad periodística. La improvisada redacción en la que participa producía incesantemente artículos y consignas para colgar en los murales de la población (Carnés, 2014: 138).

La periodista observa la reacción «de un pueblo que no se resignaba a morir» (Carnés, 2014: 138), y transcribe las consignas que inundaban las calles: «No hay que mirar a la frontera. Cataluña puede ser defendida, y lo será. Aún se puede salvar Cataluña» (Carnés, 2014: 139). La motivación de Luisa Carnés se observa asimismo en un corte abrupto de su relato con el que prosigue ensalzando a los soldados, tal y como se muestra a continuación:

Antes de ahora he hecho constar mi propósito de circunscribirme al relato estricto de la evacuación de Cataluña [...]. Pero no puedo dejar de alzar mi voz en elogio de aquel abnegado ejército [...], de aquellos hombres de los episodios

asombrosos del paso del Ebro y de la Sierra Pandola, que, destrozados, llenos de fatiga [...] se rehicieron una vez más (Carnés, 2014: 139).

La situación en Figueres, a pesar del aumento de los bombardeos, es «normal», según Luisa Carnés (2014: 140). Tanto ella como sus compañeros trabajan como pueden, y acuden a un comedor en el que los alimentos no escasean. Dado que en tales circunstancias era imprescindible mantener la moral alta, los militantes del Partido Comunista, entre ellos Luisa Carnés, siguen con las consignas sobre la resistencia y la lucha. En este contexto, el yo de Luisa Carnés manifiesta, de manera optimista, que «se sentía casi a gusto, y confortada al encontrarse entre aquellos hombres» que asistían a su grupo y a ella «con la mayor cordialidad» (Carnés, 2014: 141). Lejos está la añoranza que sentía al ver las sillas vacías de aquel comedor de Barcelona en el capítulo primero (Carnés, 2014: 65).

Sin embargo, tal y como mencionó Amaro del Rosal en 1937, secretario adjunto de la UGT:

Los esfuerzos resultaban inútiles, no había manera de superar aquella situación ni de impregnar de moral a esa multitud desmoralizada entre la que se contaban por millares las mujeres, los niños, los ancianos, los heridos y mutilados de guerra. Ante el avance del enemigo se producía el éxodo de un pueblo (1977: 878).

Como respuesta a esta realidad, y siguiendo con las directrices de su partido, Luisa Carnés afirma en sus memorias que textos similares al anteriormente citado no eran más que «bulos» que «pretendían debilitar la moral recobrada de la gente» (Carnés, 2014: 142). A pesar de que sea consciente y de que manifieste a lo largo del episodio que el enemigo sigue avanzando, es evidente que su compromiso político predomina también en este capítulo, como es habitual en la obra de Luisa Carnés. Este rasgo característico se opone a la sentimentalidad que se observaba en el episodio anterior. La escritora elimina cualquier manifestación íntima tras transcribir el discurso de Negrín y sacar sus propias reflexiones. Además, insiste en transmitir un ambiente entusiasta y de lucha que, como ha sido visto en el texto de Amaro del Rosal, no tenía relación ninguna con la realidad.

La exaltación que se muestra en el relato, fruto de las últimas declaraciones de Negrín, es breve. Los nacionales se encontraban a pocos kilómetros de Girona, y, a consecuencia de esto, los bombardeos se intensifican. Al recordar que Figueres se encuentra medio destrozada, vuelve a manifestarse el yo pesimista de Luisa Carnés. El cambio drástico del yo de la autora, que va del entusiasmo a la decepción y a la frustración, se debe al compromiso político que esta profesaba y a su obligación de seguir las directrices propagandísticas de su partido, que encaminadas a vencer el derrotismo. Es decir, Luisa Carnés se sobrepone a su estado anímico por razones ideológicas. Sin embargo, en el capítulo siguiente, cambia radicalmente el discurso y vuelve a sentirse afligida cuando narra que los nacionales están a las puertas de Figueres. La autora describe el estado de caos y enloquecimiento de los habitantes de la población, mientras que su grupo —y ella misma— deben buscar un refugio para resguardarse de las explosiones. En esta descripción vuelve a aparecer el motivo de la oscuridad, recurrente en Luisa Carnés, al referirse al espacio en el que se encuentra. Debido a que no ve absolutamente nada, la autora da cuenta de todo lo que ella siente y advierte con los cuatro sentidos que le quedan:

Recuerdo un refugio construido en el campo, a las afueras de la población. En él se encontraban centenares de personas, completamente a oscuras y respirando una atmósfera fétida y caliente. En la oscuridad, la gente charlaba y blasfemaba (Carnés, 2014: 144).

Al salir del refugio, Luisa Carnés advierte que la luz de la luna delata lo que ha quedado de Figueres. Su yo manifiesta que «el resplandor de aquella noche, [les] llenaba la mente de negros presagios» (Carnés, 2014: 144). De nuevo, con esta figura retórica, Luisa Carnés enfatiza el dramatismo del espacio en el que se encuentra para transmitir su aflicción.

Las últimas horas en Figueres relatadas por Luisa Carnés son un continuo de bombardeos y de personas agolpadas para comer. La autora compara las comidas que realizaron al llegar a Figueres —«nos sentábamos a una mesa de limpio mantel y

bebíamos en un vaso transparente» (Carnés, 2014: 147)— con las que hicieron al marcharse: «pacientemente se esperaba que terminasen los que comían para arrebatarnos el plato desportillado y la cuchara de hojalata, se lavaba de cualquier forma en un cubo de agua, no muy limpia» (Carnés, 2014: 146). Finalmente, concluye: «No estábamos en aquellos momentos para sentimientos de repugnancia» (Carnés, 2014: 146); es decir, lo único que era de vital importancia era comer y, por ello, la autora insiste en señalarlo, al tiempo que refiere la añoranza de ese lugar que suele destinarse a la reunión familiar:

Al presente solo deseábamos una cosa: comer. Comer dondequiera y en cualquier forma. Perdido como tantas cosas que antes considerábamos necesarias, estaba el comedor familiar, con su mesa y sus sillas enceradas, su pulcro piso y la lámpara de vidrios azulados (Carnés, 2014: 147).

La hambruna es mencionada con la intención de sobrecoger al lector mediante imágenes, símiles e hipérbolos. Con estos recursos estilísticos se intensifica el relato de su experiencia traumática: «llevaba yo muchas horas sin probar bocado, y la debilidad me hacía temblar más que el viento frío que se desprendía de las breñas ásperas del Pirineo» (Carnés, 2014: 147). En otro caso,

hundidos los pies en resbaladizo lodo, encogidos los miembros por la humedad adherida a la poca ropa que nos cubría, permanecemos largo tiempo en pie, en espera de la ración que nos cupiera en suerte cuando el vecino consumiera la suya (Carnés, 2014: 147).

El uso y la relevancia del epíteto en «resbaladizo lodo», en el que hunde sus pies mientras siente el frío en su cuerpo, acentúa la subjetividad en las descripciones que realiza la autora. Además, se enfatiza, una vez más, el propósito de la utilización de los recursos estilísticos: que el lector se estremezca y logre empatizar con las republicanas.

Luisa Carnés interrumpe su relato para advertir que va a expresar su opinión sobre las tropas franquistas: «recuerdo esto ahora reflexionando [sobre] cómo el enemigo utilizaba cuantos medios tenía a su alcance para golpear la resistencia del pueblo

español» (Carnés, 2014: 152). La reflexión de la autora no es más que una síntesis de los dos capítulos anteriores, donde se confirma su frustración por no poder contribuir a cambiar la situación bélica: «los bombardeos más espantosos [...] sobre Girona y Figueres destrozaron, junto con centenares de cuerpos de mujeres y niños, los firmes brotes de reconstrucción del Estado republicano» (Carnés, 2014: 152).

Tras esta reflexión, Luisa Carnés recupera la narración y realiza una pequeña crónica sobre la *nueva* situación de Figueres:

La vida activa fue reduciéndose al castillo. La población aparecía casi destrozada por las bombas de aviación [...]. Se andaba entre escombros y miembros humanos y se respiraba una atmósfera cargada de polvo sucio (Carnés, 2014: 152).

En las dos últimas imágenes descritas por Luisa Carnés se observan rasgos de subjetividad. Esta descripción de la realidad sugiere una construcción expresionista, donde predomina la exteriorización de lo que la escritora sintió al ver la ciudad destrozada, una descripción con la que Luisa Carnés pretende conmover no solo a través de la palabra sino también visual.

El 3 de febrero, el Castillo de Figueres y sus alrededores fueron bombardeados cruelmente por los escuadrones de la Legión Cóndor (Botella, 2002: 27). La periodista describió la noche del ataque sin mostrar ningún rasgo de sentimentalidad. Tras haberse acostado y que el «silencio pesado», como lo define ella misma, les envolviese durante horas, «unas terribles explosiones» despertaron a Luisa Carnés y al grupo (Carnés, 2014: 155):

Muchas de las bombas caían sobre los pabellones y patios, y en la carretera que subía desde el centro de Figueres. Al mismo tiempo, las baterías antiaéreas disparaban, haciendo retemblar los muros del fuerte. Explosiones metálicas y violentas se sucedían sin interrupción (Carnés, 2014: 155).

Como sucede en capítulos anteriores, en el momento en el que Luisa Carnés alude a algún hecho significativo o referencia un suceso que en su momento tuvo

repercusión cambia su modo de escritura y omite cualquier rasgo de intimidad en el relato. Este distanciamiento es la base fundamental de las crónicas periodísticas, cuyo propósito es reconstruir la realidad independientemente de lo que sienta el escritor. Por esta razón, en las memorias de Luisa Carnés aparece una mezcla de estilos al relatar acontecimientos que ella misma considera de gran valor informativo.

Tras la narración de los hechos, cuyo objetivo es testimoniar que ella también estuvo allí, el yo de Luisa Carnés aflora de nuevo para expresar la aflicción que siente al haber sido víctima de los bombardeos y al haber emprendido con prisa la ruta hacia la frontera francesa: «El corazón se acongojaba y la angustia nos oprimía atrozmente. Alguna de nosotras, no pudiendo resistir tanto dolor, dejaba escapar algunas lágrimas» (Carnés, 2014: 156).

El afán por informar a la población, tal y como se ha visto con los fragmentos de Luisa Carnés en la improvisada redacción en Figueres, también aparece en Silvia Mistral y sus compañeros de evacuación. Lo hacen, según relata la protagonista, con un boletín radiofónico en el que «cada uno recoge las noticias, según los idiomas que domina» (Mistral, 2009: 71), para paliar así la ausencia de periódicos. Silvia Mistral alude en *Éxodo: Diario de una refugiada española* a la actividad periodística de los redactores del periódico comunista, y aprovecha para lanzarles una pequeña pulla: «En las esquinas hay unas hojas de *Frente Rojo*, que, verdaderamente, nadie lee» (Mistral, 2009: 71).

Marina decide acompañar a Hugo, un cocinero compañero de Ayerbe e Ignacio que debía acudir a Figueres por necesidades de aprovisionamiento. La situación que se encuentran es prácticamente la misma que la que relatan tanto Luisa Carnés como Silvia Mistral: «Figueres está sumida en el caos. Humea por todas partes. Un clima de catástrofe la invade por entero» (Carreño, 1975: 106). Marina, como sucede en su salida de Barcelona, toma el control de sus acciones. Lo primero que hace al llegar a Figueres es ir a buscar a su hermana Celia (Carreño, 1975: 107), mientras las

bombas caen sobre la ciudad. Finalmente, le comunican que su hermana ya salió hacia la frontera por la carretera de Le Perthus. Al escuchar la noticia, su yo, que tras separarse de Ignacio vuelve a ser pesimista, no puede evitar sentirse desolado (Carreño, 1975: 108).

Figueres es el lugar en el que Marina debe decidir si continuar con su supervivencia en soledad o bien abandonar el objetivo principal de ir a Perpiñán. Es en ese momento cuando su yo reflexiona: «si me dejo vencer [...] por el desánimo, si me extravió en este mundo revuelto sería como dejarme caer, como ofrecerme a la destrucción» (Carreño, 1975: 108). El motivo de la desolación de Marina es el abandono. Hugo, quien se suponía que la iba a esperar, la deja sola en la ciudad, lo cual provoca que la protagonista se sienta aturdida y sin saber qué hacer ni pensar (Carreño, 1975: 108). Al verse sola, le sobreviene el miedo, el agobio, y necesita escapar: «No podré explicar nunca la razón del miedo que me asalta de pronto. Solo sé que siento una necesidad urgente, inapelable, de abandonar aquel sitio y correr hacia las afueras del pueblo» (Carreño, 1975: 109). El hecho de verse sola hace que Marina se sienta desprotegida, lo cual la lleva a vaticinar que algo malo le va a ocurrir: «sé que la cosa horrible sucederá a pesar de todo. Dentro de unos momentos» (Carreño, 1975: 109). A medida que la protagonista avanza por la ciudad, la voz narrativa va describiendo todo lo que ve con frases cortas que denotan cierta ansiedad:

Hay incendios por todas partes, [...] no hay agua para combatirlos. Muchos trechos están obstruidos. En la plaza han caído varias bombas. Todo es allí ruina y confusión. [...] Han colocado sobre el suelo, a poca distancia una camilla manchada por todas partes de sangre (Carreño, 1975: 110).

Para Marina todo se está viniendo abajo, y la fortaleza que había surgido en ella cambia: «Todo el ánimo y la resolución que me sostenían hasta ahora parecen haberse desvanecido. Sé que debo marcharme de aquí cuanto antes y sin embargo hay algo que me liga extrañamente a esta ciudad revuelta y en ruinas» (Carreño, 1975: 110). Y es que sus compañeros, Sánchez y Pinoza, Domingo, su superior en el

Partido, y Alejandra, su jefa en la agencia de noticias catalana, aún estaban en Figueres. Sin embargo, es esta última la que le insiste en que no es necesario que se quede puesto que no la necesitan (Carreño, 1975: 111). Esta situación es muy distinta a la que relata Luisa Carnés en *De Barcelona a la Bretaña Francesa*, ya que la protagonista se queda en Figueres para poder trabajar y publicar las últimas noticias sobre la guerra.

El capítulo undécimo comienza con los planes de Marina para buscar la carretera y emprender el camino hacia Camprodón ella sola. Siente que localizar la salida es «alcanzar la libertad» (Carreño, 1975: 114). Esta sensación se repite a lo largo de su particular camino hacia la frontera, en el que el abandono y la separación son dos sensaciones permanentes en su interior. Aun así, alejarse de la ciudad mitiga la congoja y el agobio que la persiguen en cada paso que da, y su yo no puede evitar manifestar: «qué alivio inmenso salir hacia el campo cuando las poblaciones son, como ahora, un cuerpo en proceso de desintegración» (Carreño 1975: 124). La soledad en la que se encuentra provoca que Marina piense que no tiene nada que perder, así como tampoco tiene miedo de ser asaltada. Además, aspirar el aire limpio y tener un espacio amplio por el que caminar hacen que se sienta cómoda, hasta el punto de comparar su marcha con la figura de Charles Chaplin: «Alguna vez acababa él sus películas así, echándose a andar por una carretera hacia el mundo abierto, hacia todas las posibilidades» (Carreño, 1975: 114). No obstante, la libertad que le otorga hallar la carretera y el ambiente natural en el que se encuentra chocan con la realidad que atraviesa el país. Esta situación sigue atormentando y preocupando a Marina: «está todo tan revuelto. Hay más peligro que el habitual, más violencia, más muerte» (Carreño, 1975: 115). Además, ambos escenarios, la guerra por un lado y la salida por la carretera, por otro, provocan que entre en un cúmulo de contradicciones que su yo confronta:

Tras las caras negras y los ásperos capotes y las imprecaciones sigue siendo *él*, el hombre. Con sus contradicciones y su egoísmo, su ansia de amor y su enorme desamparo. [...] De cualquier modo, acabemos destruyéndonos o no, sigue extendiéndose sobre mí el cielo enorme, con sus luces tranquilas.

Ajeno al fragor de nuestro mundo diminuto, igual de limpio que el primer día. [...] Después de esto nada de lo que es transitorio resulta tan temible (Carreño, 1975: 115).

El yo de Marina se muestra valiente y sosegado cuando reflexiona sobre la violencia de la contienda. Sin embargo, estos pensamientos no coinciden con el miedo que realmente expresa su cara. Los ocupantes de un coche al que se sube no le dirigen la palabra y hacen como si ella no estuviera, lo que ella interpreta como que han adivinado su temor. En relación con este aspecto, el yo de Marina manifiesta que «entre todo este cúmulo de amenazas la gente es lo único que le da miedo» (Carreño, 1975: 124). Es decir, siente pavor ante una guerra en la que los civiles se atacan unos a otros y dejan los cuerpos en las cunetas a punto de morir. Los rostros de las víctimas la persiguen como si fuesen la personificación de la muerte:

Me acosan todas las caras que he visto desde que esto empezó a derrumbarse. [...] Las cabezas abatidas de los que dormitan apoyados en las ruinas, esperando la muerte. Caras negras, caras lívidas caras borrosas que miran arriba, a los lados, al suelo pero nunca de frente. Fisonomías reducidas a una mueca, sin ojos y sin labios (Carreño, 1975: 125).

No obstante, es su yo osado, heroico, el que predomina durante todo el capítulo. Este arrojo provoca que su yo manifieste que ella «mientras iba por la carretera no sentía nada. Ni cansancio, ni debilidad, ni el rigor de [la] separación de Ignacio» (Carreño, 1975: 116). Se observa entonces que Marina ha asimilado la segregación temporal y que, haciendo caso a las palabras de su compañero —«Puede suceder que tengamos que pagar por este amor nuestro. [...] Ante todo no debemos hablar de ello ni dejarlo traslucir demasiado» (Carreño, 1975: 104)—, la protagonista ha excluido parcialmente la añoranza y la aflicción que le provoca estar sin él. Aun así, su objetivo principal es llegar a Camprodón, cruzar la frontera y volver a estar juntos.

5.4. Valoración de la guerra y su final

Luisa Carnés reflexiona en sus memorias acerca de su marcha cuando escucha que se habla de la «falta de combatividad del pueblo catalán» (Carnés, 2014: 102) ante la

llegada inminente de los nacionales. En *La hora del odio* una retrospectiva de la protagonista, María Delsaz, muestra su valoración del conflicto bélico mediante preguntas retóricas: «¿Es natural que el progreso, que tanto sacrificio supone, se aplique al exterminio del hombre? [...] ¿Dónde está la paz? ¿Cuándo acabará en la tierra la lucha del hombre contra el hombre?» (Carnés, 2014: 251). La reflexión sobre la guerra lleva intrínseca la preocupación por la muerte y por la pérdida de sentimientos tan íntimos como el amor, que, en el caso de la protagonista de *La hora del odio*, es sustituido por el rencor y la rabia: «El día es corto y la muerte bordea cada minuto. El pan es amargo y escaso; la sonrisa, fugaz sobre el labio. Hasta el amor pierde su perenne apariencia de cosa eterna cuando la vida puede apagarse» (Carnés, 2014: 251). Los pensamientos de la protagonista acaban definitivamente de la forma más pesimista, anulando cualquier esperanza de vivir: «La muerte, al cabo, deja de tener valor; la vida tampoco lo tiene, ni la familia, ni la obra de arte más admirada, y hasta la voz materna pierde eco en el corazón del hijo» (Carnés, 2014: 252). Para Marina, la muerte es una idea que día a día mina su moral hasta el punto de trastornarla. Según su yo, si Ignacio desapareciera, «todo sería oscuridad y frío» y solo «podría seguir con tal de que él alentase en algún sitio, aunque no lo viese nunca, aunque él estuviera en un lugar y yo en otro» (Carreño, 1975: 312), pero no si él muriese.

La toma de conciencia de Silvia Mistral la noche del 24 de enero de 1939 provoca que realice una valoración del final de esta guerra. Desde su punto de vista, los «eternos agitadores de retaguardia», como ella los llama, sienten un goce especial en asaltar una ciudad que ya está perdida. Es decir, se están regocijando en sus ataques, lo que Silvia Mistral considera un gesto insolidario (Mistral, 2009: 61). La tragedia que ha vivido durante la guerra y en su final no termina en la frontera. Tal y como ella lo vive, las desgracias continúan agigantándose en forma de «separación familiar, encierro y mal trato» (Mistral, 2009: 143). Para Silvia Mistral, la contienda, que afectó a toda España se sintetiza en «matanzas por doquier. Persecuciones. Hambre. Burlas del pueblo, lamentos de los comerciantes y quejas de la aristocracia» (Mistral, 2009: 143).

Marina, la protagonista de *Los diablos sueltos*, piensa lo mismo que Silvia Mistral, que existe un sentimiento de deleite en el ser humano al destruir todo aquello que le rodea, incluso a sí mismo. Según acaba la guerra, Marina intuye que se acercan las represalias, las venganzas y las revelaciones de secretos. Por esa razón, concluye que la nobleza acaba siendo destruida por ese afán de aniquilación, «de la humillación suprema del hombre por el hombre» (Carreño, 1975: 91):

Sobreviene entonces el período temible, el turbio embate de la impunidad y del pavor humano. [...] Si no me trae usted misma el paquete de víveres para su marido no le será entregado. Si no abjura públicamente de sus creencias no podrá trabajar (Carreño 1975: 91).

La guerra es valorada por Gabriel Paz como «el primer capítulo de la gran guerra contra el fascismo». España era el escenario del comienzo «del gran crimen que el nazismo cometería contra la humanidad», un episodio negativo en la historia de su país que, según ella, continuó más allá de 1939, dado que la España falangista «es la hermanita menor de la Italia fascista y la Alemania nazi» (Paz, 1972: 170). La misma perspectiva muestra Luisa Carnés en *De Barcelona a la Bretaña francesa* al manifestar que el ejército de la República defendía España pero también la frontera francesa para evitar una nueva guerra «más espantosa aún» que la que habían vivido los españoles (Carnés, 2014: 198). Este capítulo de la historia de España ha permitido al ser humano conocer sus aptitudes positivas y negativas. Así lo hace constar Marina cuando se pregunta a sí misma «¿Son todas las guerras como esta nuestra?» (Carreño, 1975: 11). Marina realiza una síntesis de las dos ideologías que, según ella, han sido protagonistas en esta guerra. Por una parte, los anarquistas, a los que define como «los inadaptados de la sociedad, desde los rebeldes y perseguidos hasta los idealistas y apóstoles». Por otra, los comunistas, «tan eficientes y organizados siempre [...], indisciplinados y gente sin consistencia» (Carreño, 1975: 119). Marina incluye también una valoración de las personas influyentes, con cargos importantes, para las que la guerra no era algo negativo desde el punto de vista

colectivo, por lo que «podrán recordar después nuestra contienda con un sentimiento de nostalgia» (Carreño, 1975: 176).

En sus valoraciones todas las protagonistas reiteran la perspectiva humana del conflicto y su lucha por la libertad. Destacan su crueldad y las pérdidas que se ocasionan (Carnés, 2014: 67; Mistral, 2009: 73). También insisten en la continuidad de un conflicto bélico de mayor magnitud que el que han podido vivir ellas; es decir, ven la Guerra Civil española como la antesala de la Segunda Guerra Mundial. Una visión confirmada por la realidad que ellas mismas ya conocían cuando dieron por acabadas sus obras.

6. CAMINO AL EXILIO

En las últimas horas que pasan en suelo español las protagonistas hacen balance de lo que han sufrido en los últimos días y aventuran lo que pueden encontrarse al cruzar la línea que separa los dos países. La sensibilidad y la esperanza se mezclan en el final de su recorrido, y el yo de cada una experimenta distintas percepciones de un mismo acontecimiento. Silva Mistral, que ese mismo día ha sido testigo de la separación de varias parejas, una situación que ella misma había experimentado unos días antes, lleva «el pensamiento repleto de la Francia de la trilogía [sic]²⁷⁶ *Liberté, Egalité, Fraternité*» y de la ilusión de un nuevo comienzo (Mistral, 2009: 76).

En el caso de Luisa Carnés, sus últimas horas en España se traducen en nombres propios que le causan desconsuelo: «una palabra se me graba dolorosamente en el cerebro: “Francia”. Y otra me martillea hasta el dolor: “España”» (Carnés, 2014: 166). Ambos países le producen una gran aflicción, bien por desconocimiento, miedo e incertidumbre, o bien por la pérdida de su país que se sumaba a la derrota republicana y el sufrimiento experimentado en los últimos tres años de lucha. Para Marina resulta todo lo contrario: «cruzar la frontera es ya una frase habitual y nadie se asusta de ella. Además tiene un timbre de liberación: cruzar la frontera. No oír ya más explosiones, no mirar hacia el cielo con temor. Terminar de una vez esta pesadilla» (Carreño, 1975: 118).

6.1. Salida de España

La decisión de abandonar España a la mayor brevedad posible es común en las cinco obras. Durante el camino hacia la frontera, las cinco protagonistas son testigos de imágenes que permanecerán en su memoria y que, al describirlas, tienen una función catártica (Caballé, 1995: 51). Silvia Mistral realiza la marcha hacia la frontera en el mismo camión con el que salió de Barcelona con sus compañeros. La protagonista de *Éxodo: Diario de una refugiada española* se siente cansada, nadie habla si no es para quejarse, lo cual provoca que el pesimismo resulte predominante durante su

²⁷⁶ Silvia Mistral confunde el significado de ‘trilogía’ con ‘tríada’ al referirse al lema francés.

trayecto. El yo de Silvia Mistral, al presenciar la muerte de algunas personas por el camino y ante el agotamiento acumulado, manifiesta que «las pupilas se cansan, y hasta el alma» (Mistral, 2009: 73). La experiencia de la muerte provoca que Silvia Mistral describa explícitamente y presa del desánimo cómo expiran los enfermos:

Los vemos encorvarse en un rinconcito cualquiera, con el rostro lleno de esa dulce serenidad de los recién fallecidos. El hielo los conservará frescos durante algunos días (Mistral, 2009: 73).

No obstante, en esta entrada, fechada el 4 de febrero, se reserva un espacio para escribir sobre el buen humor que, si bien escaseaba, era «un medio de sobreponerse a la tragedia» (Mistral, 2009: 73). La protagonista reprodujo el diálogo con una mujer que encontraron en su trayecto:

En el camino hacia Llansá nos encontramos con una muchacha a la cual dimos unos zapatos, condolidos de sus pies desnudos. Marchaba sola, por la carretera, con los zapatos en la mano. Al pasar nos gritó:
—Me los pondré al entrar en Francia... para que no digan que somos «un pueblo inferior» (Mistral 2009: 74).

El desconocimiento de su destino y el no saber qué hacer durante su éxodo —dos dilemas que aparecen desde que los exiliados salen de Barcelona— ocasionan que se tomen decisiones precipitadamente. Como ha sido visto, Marina e Ignacio, y Luisa Carnés, tuvieron que decidir su futuro en muy poco tiempo, y ahora también lo debe hacer Silvia Mistral. En la entrada del 5 de febrero, tanto ella como un grupo de mujeres acuerdan abandonar a los hombres que las acompañan durante el camino y entrar solas en Francia (Mistral, 2009: 75). La protagonista no puede evitar sentir empatía al ver a aquellas mujeres despedirse de sus parejas, puesto que era algo que ya había vivido con su compañero Ricardo Mestre y con su familia durante la guerra: «¿Los volverán a ver? Es esta la más desgarradora de las escenas del éxodo. El conductor da la orden de partida y los brazos se desatan por la fuerza» (Mistral, 2009: 75). La frustración que siente la protagonista por la separación vuelve a surgir cuando una escuadrilla de aviones aparece y ametralla a los carros y a los camiones

de evacuación. Silvia Mistral, ante esta imagen, no puede evitar manifestar que «no hay perdón posible, ni olvido» (Mistral, 2009: 76), haciendo alusión a una frase atribuida a Margarita Nelken²⁷⁷.

El cruce de la frontera en los casos de Luisa Carnés y de Silvia Mistral se fecha aproximadamente en la primera semana de febrero, tras abandonar Figueres. Sin embargo, Marina, protagonista de *Los diablos sueltos*, en esos días aún se encuentra en Camprodón. La ciudad, según se describe, es un bullicio de gente, y parece que todos han perdido las formas: «se habla a gritos, con ademanes abiertos, alzando los brazos a lo alto o extendiéndolos en cruz» (Carreño, 1975: 131). Aun así, la protagonista se siente cómoda y tranquila, y compara la situación en la que se encuentra con la llegada a casa después de un día agitado. En realidad, este sosiego es provocado por haber llegado a Camprodón, donde se supone que están Ignacio y Ayerbe y todos los demás miembros del grupo.

No obstante, al encontrarse con sus compañeros, Marina comprueba que Ignacio, Ayerbe y los comandantes del Ejército del Ebro no les acompañan. Su actitud se vuelve huraña hacia los demás. Le parecen todos «una bolsa de náufragos» de los que probablemente tendrá que hacerse cargo (Carreño, 1975: 133). Esta respuesta emocional de Marina es fruto de la frustración al no encontrar lo esperado y surge también al comprobar que los Delamo y Oliva, otros integrantes del grupo, son seres débiles que necesitan de su ayuda. «¿Qué sucede aquí? [...] ¿Qué clase de solución esperan?» (Carreño, 1975: 133), se pregunta Marina alterada en ese momento de decepción. Tras pasar unos días en Camprodón, todo el grupo logra obtener plaza en un camión de evacuación que los lleva a Prats de Molló. De camino hacia allí, Marina observa su alrededor, un paisaje risueño le hace pensar en su pareja: «Ignacio, Ignacio, voy diciendo mientras pasan ante mí las ondulaciones, un campanario, las ramas ligeras de los árboles» (Carreño, 1975: 140). La reiteración del nombre produce una intensificación de los sentimientos de la protagonista. La

²⁷⁷ «¡Ni perdón, ni olvido!» consigna política que apareció como título del artículo publicado en *Mundo Obrero* el 9 de enero de 1937 (en Taillot, 2011: 204).

ansiedad también origina esta reiteración pues, como no ha podido ver a Ignacio y no sabe cuándo podrán reunirse, la preocupación por él es evidente y va en aumento.

Desde el momento de su separación obligada, Marina no se deja llevar por aquello que le causa dolor. Busca algún símbolo de fortaleza mental que la haga continuar día a día. La protagonista hace un símil con los ingleses que, según ha oído ella misma, «no prescinden de su té ni aún en medio de la selva». De esta manera, resuelve:

Yo me he propuesto no dormir ninguna noche sin lavarme la cara por lo menos y alisarme el pelo. Mientras me quede ánimo para hacerlo podré seguramente sobrevivir (Carreño, 1975: 142).

Otro de los momentos en los que Marina rehúsa todo aquello que le causa dolor a su yo se da cuando ante las montañas admira el paisaje que la envuelve: «las contemplo con vivo placer» (Carreño, 1975: 144). La protagonista continúa describiendo el paisaje y lo que le transmite:

Lo que tonifica el alma y cuerpo es este olor penetrante de los pinos. Hace años que no los veía de cerca. Ha habido mientras tanto una guerra y un cúmulo de desdichas, pero ellos siguen aquí [...]. Hago acopio de toda esta libertad y belleza. Tal vez sea mi último momento feliz (Carreño, 1975: 144).

Oliva, la pareja de Paco Ayerbe y compañera de Marina durante el camino hacia la frontera, se desangra y es operada de urgencia (Carreño, 1975: 153). Este contratiempo ocasiona que Marina deba quedarse por un tiempo en el hospital cuidando de ella y que, por tanto, su llegada a la frontera se retrase, así como también su reencuentro con Ignacio.

En el hospital, Marina intenta asearse saliendo a un patio, pero hay dos soldados que se plantan delante de ella y le gritan: «¡No se puede salir!». En ese momento, la protagonista comienza a sentir un «terror indefinible» (Carreño, 1975: 154) ya que

intuye que no va a poder abandonar el hospital en días. Como método de sosiego, Marina saca papel y lápiz para escribirle a Ignacio: «Súbitamente me ahoga la angustia y permanezco con el lápiz en la mano sin saber cómo empezar» (Carreño, 1975: 155). Solo el hecho de pensar que él es el receptor de su escrito le produce cierta tranquilidad. Además de poder asearse y acicalarse, signos de fortaleza determinados por la misma protagonista, también anota cada día algo para su compañero. Así, la sensación de estar separados no se le hace tan dolorosa (Carreño, 1975: 155).

A pesar del sosiego que le produce la redacción de la carta, siente angustia al estar encerrada, sin libertad de poder marcharse, e incluso no se ve capaz de poder permanecer ahí durante mucho tiempo: «Si me impiden salir y tengo que quedarme en este sitio creo que no podré soportarlo. Dios mío, es preciso no pensar en ello ahora» (Carreño, 1975: 155). Para Marina, sentirse encerrada es someter su criterio y su albedrío a la voluntad de otros seres, «a su buena o mala intención, a su posible crueldad o indiferencia» (Carreño, 1975: 156). La protagonista, que se siente como una especie de títere que ha ido perdiendo la dignidad, hace balance de todas las situaciones «anómalas y monstruosas» (Carreño, 1975: 156) que han producido esa pérdida:

Sucede al primer día, cuando esperamos en largas filas y con una lata vacía en la mano a que nos sirvan la ración de bazofia. O cuando los policías nos apremian con un ademán convencional del fusil. O cuando hay que sentarse sobre la tierra sucia del refugio a esperar. Una sensación espesa y sofocante, de miseria, nos aniquila (Carreño, 1975: 156).

Sin embargo, no son solo esas situaciones las que la debilitan y la hacen sufrir. Para Marina, imaginar lo que debe estar pasando Ignacio es una tortura. Una vez que ya ha asumido que va a quedarse en el hospital, Marina comienza a obsesionarse con la idea de llegar a Perpiñán. Durante las horas en las que descansa Oliva, intenta recordar los mapas en los que figuraba la frontera a fin de hacer su propio itinerario. Sin embargo, ningún soldado le da información al respecto, lo que provoca en

Marina cierto agobio e irritación, así como una urgente necesidad de estar sola para poder ordenar sus pensamientos:

Rabiosa, comienzo a recorrer la casa en todas direcciones. Una de las cosas más importantes aquí empieza a ser la soledad. Aun dentro de este apretado rebaño es posible encontrar unos momentos de aislamiento cuando anochece (Carreño, 1975: 166).

El único pensamiento que tiene la protagonista es poder marcharse de una vez del hospital, lo que llega a convertirse en una completa obsesión: «con solo salir de la miseria que me cerca [...] arriesgaré lo que sea. Tengo fe en que he de encontrar ocasión de escapar» (Carreño, 1975: 166). Sin embargo, ella misma es consciente de que Ignacio desaprobaría estas acciones, por lo que entra en contradicción. Lo que sería correcto para Ignacio, quedarse en el hospital con Oliva, es algo que a ella le agobia y la consume; lo que ella quiere, salir e ir a buscar a su hermana y a su compañero, sería prácticamente un suicidio. Este *bivium* creado por el yo de Marina es fruto de la independencia que ha ido adquiriendo la protagonista al asumir el control de sus decisiones. Así se sincera con ella misma:

No alcanzo a seguir mi propio razonamiento y caigo de nuevo en el silencio. Oscuramente sé que Ignacio desaprobaría esta terquedad sin objeto, y ello me duele de un modo agudo. Él no querría que deje este refugio donde gozo de seguridad y donde puedo ser útil. [...] Uno tiene que hacer lo suyo, su tarea, y hacerla bien [...]. Pero para ello se necesita fe y yo no tengo en este momento (Carreño, 1975: 172).

Finalmente, Marina logra marcharse en un camión de refugiados hacia una estación de ferrocarril. Una vez allí, sale en un tren con destino a Francia. Como todos, Marina busca alguna cara conocida, aunque esta búsqueda solo tiene una única meta, ver el rostro de Ignacio. La obsesión por encontrar a su compañero hace que se plantee, en primer lugar, la probabilidad de que pasen por el mismo lugar sin darse cuenta de que están cerca: «¿podrá suceder que crucemos uno cerca del otro sin advertirlo? ¿O que formemos parte de dos grupos movedizos y compactos, que marchan a la par sin encontrarse nunca?» (Carreño, 1975: 174). Y, en segundo lugar,

el hecho de que ocurra alguna fatalidad: «No se dejará aniquilar... Solo, quizá, si me creyese muerta» (Carreño, 1975: 174). Todos estos pensamientos le sobrevienen al comprobar que Ignacio no está en la estación de tren y que la enfermera que los atiende no tiene ninguna información al respecto. La obsesión y la ansiedad continúan instaladas en el yo de Marina ya que su compañero sigue sin aparecer.

El conductor del camión en el que va Luisa Carnés toma el paso fronterizo de La Junquera-Le Perthus, el mismo por el que circula el tren de Gabriel Paz. Por su parte, el grupo de Silvia Mistral, que transita en un vehículo con matrícula francesa, atraviesa la frontera por el camino de Port Bou. Por último, Marina cruza la frontera por la ruta de Camprodón-Col d'Arès-Prats de Molló.

La narración que hace Luisa Carnés sobre el éxodo hacia Francia es idéntica a otros testimonios de la literatura del exilio: las maletas, que en un principio son llevadas por los exiliados, al final acaban abandonadas en las cunetas²⁷⁸. Los soldados, de quienes se ensalza su lucha, aparecen desarmados, enfermos, lisiados o muertos:

Íbamos por una carretera. [...] Observábamos algunos carros, fugitivos como nosotros. [...] Más adelante encontramos grupos de soldados desarmados y algunas familias, con sus bártulos a cuevas (Carnés, 2014: 162).

El deseo y el ansia por llegar a La Junquera donde a ella y a su grupo les espera uno de los camiones que han de llevarlos a Francia provocan una «fatiga colectiva» (Carnés, 2014: 163). Tras andar diez o doce kilómetros por un suelo húmedo, todas estas sensaciones aumentan al ver que la carretera es angosta y zigzaguea constantemente hasta que se pierde entre las montañas de los Pirineos (Carnés, 2014: 163). Sin embargo, Luisa Carnés solo siente fatiga al llevar el peso de los víveres, pues a medida que se acerca a la frontera disminuye el miedo que tuvo días atrás:

²⁷⁸ El cuento de Luisa Carnés «La mujer de la maleta» (ver epígrafe 2.1. Referencias autobiográficas en las obras narrativas) refiere un caso totalmente contrario. La protagonista se niega rotundamente a abandonar su maleta en la frontera por la estrecha vinculación que la une a ella —dentro conserva el cadáver de su hijo—.

«por primera vez después de dos años y medio, no nos producía el menor temor» (Carnés, 2014: 163). Además, cuanto más cerca estaban de Francia, más fuerte se hacía:

No podría expresar aquí otras sensaciones. Aquella angustia experimentada al dejar Barcelona ocho o nueve días antes no se dejaba sentir ahora, cuando nuestros pies arañaban tierra del Pirineo; aquellas lágrimas calientes y amargas, vertidas ante las costas catalanas, no aparecían en estos momentos, cuando la salida de España era una inminente realidad (Carnés, 2014: 164).

Luisa Carnés es consciente de que está sintiendo una cierta contradicción: si bien se lamenta al dejar Barcelona, ahora que está a punto de salir de España no solo no llora, sino que se siente más fuerte y serena. La aparente incoherencia de estos sentimientos es tan evidente que exclama: «¡Cómo es de contradictoria y extraña la criatura humana!» (Carnés, 2014: 164). Intenta sobreponerse al comprobar que Francia y, con ello, su libertad, está a pocos kilómetros, y que el peligro de ser perseguidos por el ejército de Franco prácticamente ha desaparecido. Sin embargo, se trata de un falso consuelo. Al llegar a La Junquera el yo de Luisa Carnés, toma conciencia política de la pérdida inminente de su patria y alcanza su máxima pena, hasta el punto de romper a llorar al pronunciar el nombre de su país natal: «¡España! Me ahoga un sollozo. Escondo el rostro entre mis manos» (Carnés, 2014: 166). La escritora continúa enfatizando la aflicción que le provoca la salida de su país: «Yo sigo sintiéndome envuelta en la sensación de que dejo atrás, siempre detrás, ya, ¡España!» (Carnés, 2014: 166). Los sentimientos de Luisa Carnés son similares a los que Silvia Mistral transmite en *Éxodo: Diario de una refugiada española*, cuando, a pocos kilómetros de llegar a Cerbère, la protagonista se dedica a atestiguar todo lo que observa. En primer lugar, describe el estado anímico de sus compañeros del camión: «Apenas nadie habla, si no es para quejarse de cansancio o para animar a proseguir esta ruta que parece no tener fin» (Mistral, 2009: 73). Y, en segundo lugar, al vivir la separación de las familias antes de cruzar la frontera, Silvia Mistral se siente apenada, y su yo, con un fuerte pesimismo, sentencia: «negrura en el ambiente y negrura en el alma» (Mistral, 2009: 76).

Toda la tensión acumulada de los días anteriores pasa factura al yo de Marina. Si bien la preocupación por Ignacio se ha convertido en una parte esencial en su día a día, la presencia de los gendarmes comprobando que todo está en orden le causa un terror continuo. Además, tal y como ella misma afirma, «las calamidades que había sido preciso afrontar, me causaban ahora un temor retrospectivo. Me habían convertido en un ser medroso y acobardado» (Carreño, 1975: 179). Durante su viaje en tren, en el que piensa que su destino es Perpiñán, donde encontrará a Ignacio, otro de los infortunios que le suceden es comprobar que se encuentran en Carcasona y que, según su memoria visual —recordaba los mapas que había visto en los distintos comisariados—, se están alejando cada vez más del camino previsto. La invade por completo el desánimo y la desesperación: «de un momento a otro y con disimulo verificaría el misterio de las cerraduras» y se prepararía para saltar puesto que ya no necesitaba seguir en el tren (Carreño, 1975: 179). Pero, presa del cansancio, se queda dormida (Carreño, 1975: 180). Tras el sueño, Mada Carreño introduce un párrafo a modo de síntesis situando a la protagonista en la entrada al pueblo donde está su refugio. Lo mismo sucede en *Éxodo de los republicanos españoles*. Gabriel Paz no se detuvo a explicar el recorrido, sino que situó el inicio de la experiencia de su protagonista dentro de un tren —mientras sus personajes van leyendo los carteles de las ciudades francesas que van dejando atrás—, donde se queda dormida. Al volver a abrir los ojos, como le sucede a Marina, el tren se detiene justo en la entrada del pueblo en el que van a vivir (Paz, 1972: 21).

6.1.1. Visión de los republicanos

El miedo de las protagonistas se desvanece en el momento en el que esperan cruzar la frontera. Las filas interminables de vehículos que aguardan en la carretera se disipan, las maletas y bultos se dejan por el camino con la esperanza de encontrar en Francia el inicio de una nueva vida. Ciertamente, existe un antes y un después en la visión de Francia que tienen las refugiadas españolas. Inicialmente ven el país como sinónimo de libertad, de ayuda y de salvación. Sin embargo, una vez que han pisado suelo francés, la perspectiva esperanzadora se va oscureciendo poco a poco.

Una de las primeras imágenes que tienen Silvia Mistral y Luisa Carnés de Francia es la de los gendarmes armados y herméticos, portavoces del constante *allez, allez* (Mistral, 2009: 77; Carnés, 2014: 176). La perspectiva de Mistral tras cruzar la frontera, pasar días enteros en el autocar y observar cómo algunos soldados se han escapado de los campos es totalmente negativa, por lo que lanza una pregunta con la que muestra su decepción: «Muchos no quieren creerlo. ¿Es esto Francia?» (Mistral, 2009: 80). Por su parte, Paz siente que el país vecino es una tierra grisácea y fría, un lugar indiferente a todo lo que les había pasado (Paz, 1972: 21). Además, observa que en los rostros de los franceses no hay ningún indicio de compasión o de amistad, sino todo lo contrario: curiosidad y repulsa (Paz, 1972: 21). Esta percepción diverge de la de Luisa Carnés, que halla miradas de compasión de algunas personas que se dirigen a la iglesia (Carnés, 2014: 183).

La visión de Marina es distinta de la de las demás protagonistas. En primer lugar porque, como ya ha sido mencionado, lo que muestra es su propia experiencia con los habitantes del pueblo. Y, en segundo lugar, porque la narración de los hechos vividos por Marina y de los sentimientos expresados hacia los habitantes de Ravissolet-sur-Pré hacen una lectura mucho más positiva que la que se observa en *De Barcelona a la Bretaña francesa*, *La hora del odio*, *Éxodo: Diario de una refugiada española* y *Éxodo de los republicanos españoles*. A diferencia de las demás, a Marina y a sus compañeras las esperaban el alcalde y el alguacil del pueblo en la estación de tren. Ahí mismo les explican dónde vivirán y en qué condiciones (Carreño, 1975: 182). Es decir, a su llegada, se encuentran con un pueblo organizado y dispuesto a colaborar con la causa republicana, a pesar de que deben cumplir con unas normas de convivencia. La llegada de Silvia Mistral a Les Magêes hace que cambie su primera opinión sobre Francia. Las dueñas del Café de París las reciben de buenas maneras, como un grupo de clientes más. Por esta razón, la protagonista de *Éxodo: Diario de una refugiada española* intuye a su llegada quiénes serán sus amigos y sus enemigos (Mistral, 2009: 89). Observa las sonrisas en los rostros de los franceses y sus ceños fruncidos, y también repara en que los españoles e italianos residentes en Francia no dudan en prestarles ayuda siempre que lo necesitan

(Mistral, 2009: 89). Paz, sin embargo, se muestra molesta con todo lo que sucede a su alrededor. Además, se siente inferior al notar las miradas de los franceses, llegando a manifestar que su condición ha bajado a la categoría «del ser más indigente del mundo» (Paz, 1972: 22). De manera similar a Paz, Luisa Carnés cree que tanto su aspecto como el de sus compañeros es penoso (Carnés, 2014: 183), aunque les queda un resquicio de dignidad que la lleva a considerar que, a pesar de la vestimenta, no son vagabundos ni mendigos. Cada uno, incluyéndose a sí misma, siente pudor por su apariencia y trata de disimularla de la mejor manera posible (Carnés, 2014: 181). Marina y sus compañeras también intentan camuflar la imagen desaliñada que llevan desde su salida de España. Una vez en el refugio, para no volver al estado de abandono y de descuido en el que llegaron, siguen unas normas básicas, como tener una adecuada higiene personal y mantener la limpieza del lugar, a fin de poder vivir en unas buenas condiciones (Carreño, 1975: 187, 188).

Desde su llegada a Francia, la visión de las protagonistas es pesimista dado que no encuentran ningún tipo de amparo en las autoridades francesas. Es evidente que la sensación de estar en una jaula (Mistral, 2009: 107) y de sentirse como animales de un zoológico (Carnés, 2014: 187) siempre les persigue. La norma básica en todos los albergues, incluso en el de Marina —el cual destaca por su permisividad en comparación con los demás—, es el de no salir fuera del edificio sin permiso de los alguaciles. Sin embargo, los puntos de vista van variando según el trato que reciben en sus refugios y el tiempo que pasan en ellos.

6.2. Convivencia en Francia

El nerviosismo y la incertidumbre vuelven a aparecer en los recuerdos de Luisa Carnés. Una vez que pisan suelo francés y bajan del camión, afirma que los han dejado solos en un descampado en mitad de la noche. Todos sus compañeros, incluso ella, se encuentran perplejos, sin saber dónde están ni qué hacer. Además, le duelen todos los huesos y está helada, lo cual contribuye a su estado de fatiga y de desánimo (Carnés, 2014: 174). Asimismo, recuerda las palabras del chófer, —«¿qué creáis que era salir de España? ¿No sabíais lo que perdíais...? Aquí estaréis hasta

mañana...» (Carnés, 2014: 174)—, y de una de sus compañeras: «los organismos del Frente Popular francés proyectaban acoger a cierto número de refugiados [...], pero el Gobierno Daladier ha asumido esta responsabilidad y [...] seremos conducidos a campos de concentración» (Carnés, 2014: 175). La transcripción de ciertos diálogos o expresiones evidencian la preocupación que tenía Luisa Carnés en relación con su futuro inmediato. Es decir, al escuchar las frases del chófer y de sus compañeros, prevé lo que le espera en Francia, y asume la realidad: «Aunque bien es verdad que unos y otros comentarios eran perfectamente inútiles. Al pasar la raya del Pirineo nos habíamos convertido en refugiados. Estábamos en una nación extranjera y a merced de poderes extraños» (Carnés, 2014: 176).

La noche a la intemperie en Le Boulou es descrita por Luisa Carnés como «horrible» (Carnés, 2014: 177). Recordando cómo se le entumecían los músculos a causa del frío, Luisa Carnés aumenta la sentimentalidad de su yo al manifestar: «¡Noche horrible de Le Boulou!... Estás grabada con indelebles caracteres en millones de mujeres y niños españoles. ¡Qué abandonados! ¡Qué solos en nuestra desgracia!» (Carnés, 2014: 177). Las exclamaciones utilizadas por Luisa Carnés dan fe de su sufrimiento y de su compromiso político, y añaden sentimentalidad al pasaje citado. Esta enfatización vuelve a repetirse pocas líneas después, aunque cabe mencionar previamente las pausas que realiza Luisa Carnés al referirse a su patria: «España... Ahí estás, próxima y lejana ya» (Carnés, 2014: 178). El uso de los puntos suspensivos implica, además de un silencio, la ralentización del ritmo en las palabras melancólicas que le siguen: «Somos tuyos y, porque sigues siendo nuestra, porque siguieras siendo de los españoles, millares de cuerpos humanos se han hecho tenso acero clavado en tus raíces...» (Carnés, 2014: 178). Tras estas pausas, vuelve a utilizar las exclamaciones que aumentan la emotividad del fragmento: «¡España próxima y lejana! ¡Tierra querida!... Ahora sentimos lo que hemos perdido. Nos hemos transformado en refugiados al salir de ti. ¡Refugiados! ¡Elocuente y triste palabra!» (Carnés, 2014: 178).

La búsqueda de un lugar en el que pasar la noche se convierte en la máxima prioridad. Al lograr localizar uno, tanto Luisa Carnés como sus compañeros se dejan caer, presos

del cansancio mental y físico, encima de las mesas. Además de la imagen de los demás refugiados y de la suya propia, recuerda y describe el momento exacto en el que ella misma desfallece por agotamiento:

Me hago un ovillo en el banco y apoyo la cabeza, que me pesa como si fuera de plomo [...], y, vacía de pensamiento, me abandono al deseo animal de dejar de sufrir, al menos, por unas horas (Carnés, 2014: 180).

La palabra *allez*, reiterada por los gendarmes senegaleses —«*allez, allez*»— y por algunos civiles franceses, fue la primera que escucharon los españoles al pisar el suelo francés, una orden que no se olvidará nunca ya que aparece en la mayoría de los testimonios del exilio. Luisa Carnés recuerda esa reiteración como un sonido que les martiriza y les persigue desde su llegada a Francia (2014: 176). De hecho, los *allez, allez* se mezclan con los gritos, formando, tal y como recuerda Luisa Carnés, un «espectáculo de pesadilla» (Carnés, 2014: 181). Ante estos gritos y después de haber sido despachados de mala manera de una nave cubierta de suciedad, Luisa Carnés siente que ha perdido la dignidad ante los ciudadanos franceses. Esta sensación se repite constantemente en su relato aunque intenten mejorar su aspecto. Es consciente de que este «era de lo más penoso», como también observa que los franceses les dirigen miradas de compasión (Carnés, 2014: 183) o como si fuesen «bichos raros» (Carnés, 2014; 184). También llega a sentirse como un animal de circo o de feria al comprobar cómo los padres curiosos suben a sus hijos a hombros para que puedan examinarlos a sus anchas mientras los automóviles se detienen ante el grupo de refugiados: «Éramos la atracción de Le Boulou» —sentencia (Carnés, 2014: 188). En el caso de Paz Márquez, la protagonista de *Éxodo de los republicanos españoles*, tras verse limpios y haber comido, se sienten seguros y «otros» (Paz, 1972: 48):

Teníamos buen ver, a pesar de la falta de libertad y la carencia de familiares perdidos. [...] ¡Viva la libertad y la verdad! Claro que sí, pero en aquel instante a cambio de la libertad teníamos el condumio seguro, y la ignorancia en que nos hallábamos nos permitía soñar que mi padre y mi tío estaban seguros, libres y sin problemas (Paz, 1972: 48).

Paz admite este cambio y se permite soñar que todo está bien, que ya no es una refugiada que busca un lugar en el que vivir, al menos, durante un tiempo.

La respuesta al miedo que siente Luisa Carnés por su posible internamiento en un campo de concentración se materializa en un intento de huida de Le Boulou. La protagonista y tres mujeres más salen a la carretera con la idea de llegar a Perpiñán o a París. Sin embargo, ningún refugiado puede contar con el apoyo de las autoridades francesas, y tampoco pueden salir a pie puesto que las carreteras estaban vigiladas por los gendarmes. Huir en tren es la esperanza de las mujeres durante unas horas, hasta que les confirman que las estaciones también están extremadamente vigiladas. En este punto, ante la imposibilidad de salir, Luisa Carnés se siente abatida y «apenas tenía deseos de hablar» (Carnés, 2014: 187). La simple idea de quedarse en Le Boulou hace que se sienta deprimida (Carnés, 2014: 187), pues «solo anhelaba perder de vista cuanto [le] rodeaba. Cerrar los ojos. Dormir» (Carnés, 2014: 187). En otra ocasión, intentaron salir del pueblo para volver a España. Así, podrían esperar en La Junquera a que alguien las pudiese llevar hasta Perpiñán. Sin embargo, dado el estado de salud en el que se encuentra en ese momento, decide finalmente quedarse.

La exposición al frío y a temperaturas extremas desde su salida hacia Francia provoca que Luisa Carnés enferme. El estado físico en el que se encuentra en ese momento la hace vagar de un lado a otro, «medio aletargada» (Carnés, 2014: 189). Su malestar físico, el cansancio y las altas fiebres provocan en Luisa Carnés un nudo en el estómago que hace que sienta que puede expirar en cualquier momento:

A ratos se me antojaba que iba a morir allí mismo, en un lado cualquiera de una calle, de una carretera del pueblo aquel, y que sería recogida como un guñapo por los soldados franceses o los agentes de policía, que me conducirían al depósito del hospital de Le Boulou, que sería negro y frío, como los depósitos de todos los hospitales de cualquier país (Carnés, 2014: 189).

Los pensamientos que tiene Luisa Carnés sobre su hipotética muerte elevan el dramatismo del relato y hacen que se sienta triste y angustiada, con lo cual, según expresa ella misma, «me acometían pueriles deseos de llamar a mi madre, con los más tiernos nombres» (Carnés, 2014: 189). La evocación de la figura de su madre, que durante los bombardeos también fue mencionada como un recuerdo que le transmitía calma (Carnés, 2014: 121), vuelve a aparecer justo en el momento en el que presagia su muerte. Las menciones a sus seres queridos son escasas, ya que Luisa Carnés evita en todo momento aludir a su familia en su obra. Sin embargo, a través del recurso onírico, en los momentos en los que la protagonista se siente desfallecer, y cuando su yo más íntimo manifiesta la melancolía que la aflige, rememora a sus allegados:

No podía más. Me arrastré hasta aquel rincón inmundo y me dejé caer sobre la paja, junto a la rueda, manchada de boñiga [...]. Yo pensaba en mis seres queridos; los nombraba con los más dulces nombres, sintiendo que, acaso por última vez, el pensamiento me los ponía ante los ojos, con aquel relieve (Carnés, 2014: 190).

El sueño y los recuerdos más profundos se cortan abruptamente al escuchar: «Al tren, compañera... Al campo de concentración. Hay que ir. No se salva nadie» (Carnés, 2014: 192). En ese momento, Luisa Carnés siente que se le hiela la sangre (Carnés, 2014: 192), una impresión que contrasta con la calidez del recuerdo íntimo de su familia que había tenido antes de despertar de ese momento de adormecimiento.

La descripción del paisaje vuelve a contraponerse con la situación que vive Luisa Carnés y con la sensación que le produce escuchar las palabras «campo de concentración». Como ella misma explica, «nos envolvía un paisaje verde pálido, lleno de placidez» (Carnés, 2014: 193). Sin embargo, su estado anímico no mostraba tal serenidad, se sentía aturdida y con cierto desconcierto.

La noticia del traslado a un campo de concentración da a Luisa Carnés la posibilidad de citar «El himno de la derrota», de Pedro Garfias²⁷⁹. Este poema lo recitaban los españoles cuando cruzaban la frontera y eran trasladados a los campos de concentración (Moreno, 1996: 344). Con la intención de introducir el poema, Luisa Carnés utiliza la primera persona del plural en vez de la primera del singular para manifestar las emociones que sienten todos los exiliados al pensar en aquellos hombres que son internados en los campos de Barcarès, Saint Cyprien y Argelès: «Y hoy están en el corazón y en los labios de todos los patriotas españoles que soñamos en el destierro forzoso de países amigos» (Carnés, 2014: 199). La visión de grupo, compuesto por refugiados españoles —en el que ella misma se incluye—, motiva a Luisa Carnés a escribir este fragmento en plural. En el poema de Pedro Garfias también aparece la primera persona del singular y del plural, ofreciendo así una visión compartida por Luisa Carnés:

De tierra española venimos luchando,
y a tierra española queremos volver.
[...]
La tierra que dejo recuerda mis pasos,
el sol de su cielo me ha visto nacer.
[...]
Somos españoles,
venimos de luchar... (Garfias, 1993: 153).

La oscuridad aparece en los momentos de máximo cansancio, de agobio y de fatiga. Luisa Carnés, que permanece junto con sus compañeros durante cuatro días a la intemperie, recuerda que estaban en un paisaje oscuro con «bosques inmensos y profundos valles verdes». También describe las noches como «masas negras, informes» (Carnés, 2014: 211). Una vez que ha explicado la pesadumbre que siente, prosigue su relato describiendo los «caminos y montañas iluminadas» (Carnés, 2014: 212), que significan el ansiado amparo francés. La autora continúa su relato contraponiendo las pasadas noches oscuras y su paisaje sombrío con su llegada a

²⁷⁹ Poema reconstruido por el Dr. Navarro Pérez (Barrera, 1991: 204) incluido en Garfias (1993: 153).

Nantes: «una gran ciudad» que goza de una «maravillosa iluminación [que] determinaba su esencia» (Carnés, 2014: 212).

La primera imagen que tuvo Paz a su llegada al país fue la de caos y desorden: «Nunca lo olvidaré. Formábamos una fila desordenada. Grupos desordenados. Cada familia apretujada, temerosa. Todos éramos ojos. No entendíamos» (Martín, 1972: 21). La misma incertidumbre vive Luisa Carnés con su grupo cuando llegan al mencionado descampado oscuro: «¿Vamos a bajar aquí?», transcribe la autora. «¿Y qué vamos a hacer aquí?», «¿Qué van a hacer con nosotros?» (Carnés, 2014: 173).

La llegada de Silvia Mistral, en cambio, fue organizada. Unos gendarmes los colocaron en grupos y volvieron a separarlos por sexos. La escritora no entendía qué estaba pasando, y así lo expuso: «Implacables, herméticos, los gendarmes arrancan a las familias de su unidad. No puedo explicarme este sistema de acogimiento». Y continuó declarando su asombro: «Entre nosotros hay una sorpresa dolorosa. Muchas familias llevan años de separación y ahora, en el éxodo, una disposición fría y absurda, les quita lo único que puede subsistir para todos: el amor familiar» (Mistral, 2009: 77). Este también fue el caso de Paz, que tuvo que separarse de su tío al pie de los Pirineos porque los franceses no dejaban pasar a los hombres (Martín, 1972: 17). Mistral concluyó su disgusto con la referencia bíblica ya mencionada: «continúa el vía crucis» (Mistral, 2009: 77). El símil se relaciona con los momentos vividos por Jesucristo desde su prendimiento hasta su crucifixión, por lo que Silvia Mistral alude a esa imagen justo en el momento en el que los gendarmes «arrancan» (Mistral, 2009: 77) a los hombres de sus familias. De esta manera Silvia Mistral comienza su particular vía crucis, en el que el Pretorio se identifica con España y el Calvario con México, su liberación. En este sentido, las expresiones que aluden al evangelio sirvieron a Silvia Mistral para describir y comparar su experiencia en el exilio. También aparece otra imagen bíblica al narrar el tránsito nocturno de los españoles por las carreteras francesas: «Circulan todos de noche, acaso para que el pueblo francés no tenga que molestarse en contemplar esta visión de judíos errantes» (Mistral, 2009: 80). Esta imagen se relaciona directamente con una parte del título

de la obra, «Éxodo», ya que remite a la liberación de los hebreos por parte de Moisés, quien los dirigió por el desierto hacia la Tierra prometida. Los refugiados son los «judíos errantes», y su destino, que en su momento pudo ser Francia, ahora es México.

La *libertad*, la primera palabra del lema francés que recuerda Silvia Mistral al pisar suelo francés, cobra significado al echar a correr por la carretera de Cerbère. Sin embargo, las refugiadas caen rendidas en las tapias de un cementerio, y Silvia Mistral se da cuenta de que aunque ahora pueda correr con total autonomía, su libertad no existe, como tampoco la tuvieron los exiliados que descansaban tras las tapias: «No tenemos miedo: los muertos son nuestros amigos» (Mistral, 2009: 76).

En cuanto a las otras dos palabras, *igualdad* y *fraternidad*, la protagonista es testigo, en primer lugar, de la ya mencionada separación por sexos que hacen los guardias franceses. La segunda palabra es rechazada por los actos de los ciudadanos y guardias franceses. Tal y como describe Silvia Mistral, defendiendo la dignidad republicana,

de un café salen unos jóvenes que encuentro demasiado alegres: nos miran como si fuéramos animales de feria... Un leve empujón de mano gala y el primer «allez, allez», nos ordena a andar de dos en dos; y como reos, atravesamos toda la villa fronteriza hasta llegar a la estación (Mistral, 2009: 78).

La pérdida de sus libros, de sus artículos y de los pequeños objetos de arte que llevaba Silvia Mistral en su maleta hace que la protagonista sienta que su vida se ha fragmentado en dos etapas (Mistral, 2009: 78). Como se ha visto anteriormente, la protagonista ya había reflexionado días atrás en otra entrada de su diario sobre cómo estaba cambiando su vida. El hecho de perder sus enseres provoca que el yo de la protagonista manifieste que su vida ahora es distinta a los años de la preguerra. Si bien en esos años, desde su nacimiento en 1914 hasta finales de 1938, su existencia se vinculaba precisamente con las lecturas y con la cultura para suplir sus carencias académicas y autoformarse, y así lograr publicar sus textos en revistas y periódicos,

ahora, en 1939, la realidad impera, y la prioridad es sobrevivir cada día y buscar un lugar apropiado para dormir.

La protagonista de *Éxodo: Diario de una refugiada española* lanza duras críticas sobre el trato que reciben en Francia. Describe a un agente fascista que intenta que se produzca su retorno. Lo retrata como un «gentleman en temporada de caza», con polainas y latiguillo. Tras insistir en que vuelva a España, Silvia Mistral se niega en rotundo (Mistral, 2009: 78). En segundo lugar, detalla las acciones violentas que presencié en repetidas ocasiones: «pegan a los jóvenes, empujan a los heridos que, debido a su estado, no pueden andar deprisa. Estamos, cruelmente, todos separados para el tiempo que dure la estancia en Francia» (Mistral, 2009: 79). Ante esto, Silvia Mistral, que afirma que la situación ha llegado a ser «horrible» (Mistral, 2009: 79), decide junto con una compañera subirse a un autocar que se dirigía a Perpiñán. Sin embargo, al llegar a Argelès-sur-Mer, los gendarmes vuelven a arrebatarles la libertad obligándoles a volver a Cerbère (Mistral, 2009: 80). Además, como ocurre también en *La hora del odio* (Carnés, 2014: 301) y en *De Barcelona a la Bretaña francesa* (Carnés, 2014: 218), en cada estación hay alguien que intenta convencer a los refugiados para que vuelvan a España (Mistral, 2009: 87). Tal y como recuerda Luisa Carnés, uno de los hombres con el que coincide en la estación de Nantes, de procedencia vasca, afirmó que en Saint Nazaire no se estaba mal del todo, por lo que tanto ella como su grupo se alegran de saber algo más sobre su destino. Sin embargo, la idea de estar encerrados en un campo de concentración «ensombrecía de nuevo» (Carnés, 2014: 215) el ánimo contento de Luisa Carnés. Antes de llegar al refugio, el grupo es testigo de las primeras consecuencias del final de la guerra: el espionaje a republicanos refugiados y su captación para volver a España. La autora narra el trabajo realizado por el ya conocido vasco contratado en primera instancia como intérprete. En primer lugar, como ha sido mencionado, trata de ganarse la confianza del grupo presentándose ante los refugiados del vagón (Carnés, 2014: 218). Sin que nadie le pregunte, el natural de Zarautz les pone en antecedentes sobre el refugio en el que iban a establecerse al llegar. Sin embargo, Luisa Carnés no tarda

en darse cuenta de qué tipo de persona tiene delante y cuál es el motivo real de su comparecencia:

Al llegar a Francia evacuado, en vez de pasar a España y presentarse a las autoridades republicanas, como era su deber de español, se quedó en Saint Nazaire, viviendo de modo vergonzante. Después, al iniciarse la evacuación de republicanos a distintos puntos de Francia, aquel mal patriota, junto con otros vascos de su misma calaña, diseminados por toda la región, se dedicó al espionaje a favor de Franco (Carnés, 2014: 219).

Las autoridades francesas dejaron libertad de acción a las delegaciones franquistas para que pudieran realizar sus labores de propaganda (Tous, 2006: 519). Y es que, además del espionaje de refugiados españoles, estos individuos se dedicaban a leer la prensa fascista de Francia. También intentaban desanimar a los españoles con las noticias derrotistas que aparecían en los periódicos. Así, tal y como afirma Luisa Carnés, «cuando los veía desmoralizados, les decía con suficiencia que la República había terminado [...] y que los refugiados serían devueltos a España» y que «Franco decretaría una amplia amnistía» y que «no había que temer la menor represalia» (Carnés, 2014: 119-220).

6.2.1. Visión de los franceses

Las refugiadas abandonaron sus casas tras la huida de Barcelona, víctimas de las consecuencias que trajo consigo la Guerra Civil. No tenían maletas, ni ropa limpia, ni podían asearse diariamente. Por todas estas razones, la imagen que proyectan a la población francesa es la de un grupo débil, cansado, enfermo, cuyo aspecto, como ya ha sido tratado, era semejante al de un mendigo. En una ocasión, la protagonista de *De Barcelona a la Bretaña francesa*, que, en comparación con las demás, es la que resulta más ofendida y molesta con el rechazo del que son objeto, manifiesta con ironía lo que para ella significan las miradas de los franceses:

A prudente distancia —no había que perder de vista que los refugiados, a más de ser rojos; es decir, seres de la plebe, sin cultura, probablemente analfabetos y en muchos casos asesinos y ladrones, serán seguramente

portadores de innumerables enfermedades contagiosas—, los hombres y mujeres del grupo francés examinaban aquel montón de carne dolorida, que habiendo pasado por la más terrible de las pruebas era tratada, en el epílogo de sus desdichas, como apestada (Carnés, 2014: 217).

En la visión que los franceses tienen de los republicanos no hay más que dos posibilidades. Por una parte, los refugiados españoles despiertan en ellos cierta compasión, e incluso empatizan con ellos. Por otra, dirigen miradas de desprecio y de rechazo ante cualquier grupo de refugiados que se cruce en su camino.

Tal y como relata Luisa Carnés, en la estación de Le Boulou, en la que paran por un breve tiempo, los lugareños les proporcionan alimentos y, en caso de no poder dárselos por razones económicas, les ofrecen agua. Estas demostraciones de solidaridad, tal y como manifiesta Luisa Carnés, «nos conmovían y arrancaban lágrimas a nuestros ojos» (Carnés, 2014: 203). Sin embargo, al llegar a Le Pouliguen, el pueblo en el que se encuentra su refugio, la protagonista observa que, a la vez que algunas vecinas lloran al verles pasar, otras los miran con apatía y desprecio (Carnés, 2014: 222). Esas miradas que los franceses lanzan al grupo son signos de «repugnancia», o al menos así lo siente Luisa Carnés (Carnés, 2014: 218).

En Le Pouliguen, Luisa Carnés describe a varios tipos de habitantes a los que deben enfrentarse día a día. Por un lado, hay vecinas que les llevan ropa. A pesar de estar usada, la habían remendado, limpiado y planchado con el fin de que las refugiadas pudiesen aprovecharla algún tiempo más. Por otro, había mujeres que, al solicitarles prendas para donar, contestaban: «No tengo nada para “esa gente”. Ellos tienen la culpa de estar así... Que no hubieran salido de España» (Carnés, 2014: 237). Y otra clase que define como la «más detestable». Son los llamados por los refugiados «turistas» (Carnés, 2014: 237). La protagonista afirma que este tipo de gente había obtenido la autorización del comisario para visitar el refugio a cualquier hora del día. Sin embargo, solían ir por la tarde, que era el momento en el que los refugiados salían al jardín. Para ellos, los españoles constituían un espectáculo, una atracción para el pueblo en el largo y triste invierno (Carnés, 2014: 240). La protagonista

recuerda a algunos de estos turistas: casi todos eran personas «desagradables» (Carnés, 2014: 239) que no dudaban en hacer fotografías a los españoles para captar «los originales ejemplares que les ofrecía el refugio» (Carnés, 2014: 239), como si de un circo se tratase. Esta situación, como ya ha sido referido anteriormente, confirma, una vez más, la pérdida de la dignidad que siente Luisa Carnés cuando ve que los franceses los observan a través de la verja. Además, este sentimiento de deshumanización también se hace extensible al grupo de refugiadas con el que convive:

Iban de un lado a otro del jardín, miraban a los españoles y cambiaban palabras entre sí y con el director. [...] Había, por ejemplo, una mamá con su niña a las que nadie podía soportar. [...] Fisgaban cada grupo de españoles, con impertinencia, deteniéndose largo rato ante las mujeres que cosían y los hombres que fumaban. [...] Pero lo que más atraía su curiosidad era la niña hedosifílica, a la que hacían hecho diversas instantáneas. Tenía la chica la cabeza sumamente grande y los pies sumamente pequeños. [...] Aquella pobre idiota era el objetivo predilecto de aquellas damas de la buena sociedad pouliguense. [...] No desperdiciaban uno solo de los gestos absurdos de la desdichada enferma (Carnés, 2014: 239).

No obstante, para Luisa Carnés aún había personas solidarias con los refugiados, cuyos actos les conmovían y que no tenían nada que ver con los de los demás que los visitaban. Todos ellos merecen una mención de la autora en sus memorias:

Mientras nos decíamos que aquella cárcel, que aquella bandada de “turistas” no suponía la opinión del pueblo francés con respecto a los refugiados españoles; que el sentimiento del pueblo francés estaba representado por la griega, por Madeleine, por los pescadores de Le Boule, por los obreros, que burlaban la vigilancia de los gendarmes y que día y noche rondaban los alrededores del refugio y nos arrojaban paquetes de periódicos, desde la playa (Carnés, 2014: 241).

En *La hora del odio*, las acciones de los ciudadanos pouliguenses son motivo para que María se manifieste y juzgue. Por un lado, la voz narrativa sitúa el *bien* en las visitas de los pescadores que les ofrecían desinteresadamente canastas de pescado y periódicos. En este acto, la voz narrativa describe que los pescadores se conmueven,

que en sus ojos «había un ligero brillo de emoción, y en los de los desterrados, lágrimas de gratitud» (Carnés, 2019: 279). Pilar les agradece el gesto con estas palabras:

Vosotros nos traéis la verdadera voz de Francia, el sentimiento de su pueblo, que los gendarmes y los senegaleses trataban de coartar cuando pasábamos por las estaciones y las ciudades. Vosotros sabéis muy bien por qué luchaban, qué defendían los republicanos españoles... (Carnés, 2014: 280).

La *maldad*, por otro lado, se personifica en los mal llamados «turistas» —la imagen de las memorias se repite en la novela corta—. Su curiosidad es descrita por María como «molesta», a la vez que sus apariciones se consideran «casi crueles» porque no les perturbaba en absoluto verlos encarcelados. La imperturbabilidad de los turistas llega a su punto álgido cuando fotografían a la niña enferma, de cabeza desmesurada, consiguiendo imágenes que servían para divulgar «la filantropía del refugio» (Carnés, 2014: 277).

Sentirse como animales de redil (Carnés, 2014: 186) y ser mirados como bichos raros (Carnés, 2014: 184) son sensaciones que se suman a la humillación y a la pérdida total de respeto. Paz Márquez relata el momento en que los gendarmes registran las habitaciones sin pedir permiso. Aprovechando que todos estaban fuera de ellas, entraron en busca de armas: «nos creían peligrosos y muy armados», afirma (Paz, 1972: 45). La voz de la autora interviene y aclara: «es preciso detenernos aquí a hablar del primer domingo que vivimos en el Splendid» (Paz, 1972: 45). Se trata, pues, de un momento de suma importancia para la autora, que se permite romper el ritmo de la novela para avisar al lector de lo que va a leer a continuación. Según aclara la voz narrativa, ese domingo fue un día de registro, un día inolvidable. Y añade: «se grabó en nuestras mentes para siempre. Con soplete de fuego. ¡Humillante!» (Paz, 1972: 45). La exageración y el uso de las exclamaciones enfatizan el dramatismo que la autora pretende dar a la escena. En esta, los gendarmes entran sin permiso a registrar y a revolver las habitaciones —aprovechando que algunos refugiados están obligatoriamente en misa—. Una vez

han salido, además de requisar algunos objetos de valor, los gendarmes acusan a los españoles de criminales. En el caso de Silvia Mistral, además de encontrarse enferma, los rumores, las críticas, las insinuaciones y las miradas viles por parte de las vecinas francesas se intensifican día tras día en la Maison du Peuple (Mistral, 2009: 129). Estas sensaciones negativas minan la moral de la protagonista y la de sus compañeras, que, además, como Paz Márquez, habían soportado los registros en el refugio bajo la atenta mirada de las señoras que murmuraban en grupo (Mistral, 2009: 96). La reacción de Silvia Mistral al ver las riñas entre sus compañeras y las francesas es de miedo. La protagonista teme que tras el enfrentamiento entre Encarna y las demás se cree un ambiente hostil y la convivencia en el pueblo sea imposible (Mistral, 2009: 96).

Además de la sensación de estar en una prisión, estar rodeados por una verja, de tener la obligación de vacunarse, Paz siente una clara degradación «a la categoría ínfima de ganado» cuando son sometidos a tratamientos molestos contra la sarna (Paz, 1972: 33). Se produce así una pérdida total de su dignidad. En relación con el problema de la sarna, la protagonista explica lo que significaba la palabra *baño* durante la cuarentena:

Agua hirviendo y azufre. El día antes nos llenaban el cuerpo de pomada amarillenta y grasienta. [...] Esas horas eran horribles, pues el resto del refugio no quería ir con los que estaban en vías de desarnación, por el contagio, por el olor. Pero todos pasamos por la dura experiencia (Paz, 1972: 34).

De la misma manera que Luisa Carnés o Silvia Mistral se sintieron como animales de zoo, Paz narra en su testimonio una experiencia similar: «Convencidos de que no teníamos rabia se acercaban y hasta se atrevían a sonreírnos y dirigirnos algún saludo» (Paz, 1972: 84). Sin embargo, Paz recibe esas visitas como un «espectáculo recíproco»: los refugiados distraían a los franceses y viceversa (Paz, 1972: 83). Marina, la protagonista de *Los diablos sueltos*, también siente que su llegada es una exhibición y que las miradas que les dirigen los franceses expresan «despego y

diversión». Además, insiste en que los gestos de compasión o de ayuda son casos aislados que se observan pocas veces (Carreño, 1975: 177).

6.2.2. Los lugares de confinamiento

El grupo en el que se encuentra Luisa Carnés es asistido en la estación de Nantes. Si bien, puede observarse en el capítulo titulado «Aérium Marin de Brécéan», que se corresponde con el nombre de su refugio. En él la autora se limita a describir cada paso que da. En primer lugar, centra su atención en la comida ya que, como ha sido referido, días atrás no tenía apetito. En este caso, utiliza el adjetivo «hermosa» para designar una salchicha (Carnés, 2014: 213), también le llaman la atención unos vasitos de agua a los que les habían agregado unas gotitas de vino tinto. Termina su exposición con la opinión generalizada de su grupo y de ella misma: «Tanto las patatas como las salchichas y el pan nos supieron a gloria. Aquel alimento nos hizo recuperar las fuerzas» (Carnés, 2014: 213). De la misma manera, el simple hecho de asearse, que fue una acción poco frecuente durante su camino a la frontera francesa, también es descrito por Luisa Carnés: «Nos aligeramos de ropa para mejor limpiar cuello y brazos, y la piel de cada uno adquirió tintes cadavéricos» (Carnés, 2014: 214). El cambio físico experimentado durante la guerra y en el inicio de su exilio parece ser una transformación de gran importancia para Luisa Carnés puesto que, además de describir su tono de piel y su cuerpo, también lo hace con los de sus compañeros, valorando así las consecuencias de la contienda en todos ellos. Lejos de toda emoción, la descripción que hace de su llegada a ese emplazamiento —puesto que no se sabe aún si es una prisión, un campo de concentración o un refugio— parece recordar la llegada de un preso a una cárcel: «En seguida, la enorme puerta se cierra, con estrépito de cadenas a nuestra espalda» (Carnés, 2014: 222). Al final de este capítulo, Luisa Carnés habría dado por concluidas estas memorias que, según Antonio Plaza, aparecían fechadas en «París, abril, México, septiembre de 1939». Pero, posteriormente, la autora añadió dos capítulos más.

El paso del tiempo también es el motivo principal con el que comienza la narración de *La hora del odio*. Con un inicio *in medias res*, se narra el primer día de su

protagonista, María, en el refugio Aérium Marin de Brécéan —nombre que coincide con el refugio que se pormenoriza en *De Barcelona a la Bretaña francesa*—. Las descripciones que se insertan son aún más específicas que las que menciona Luisa Carnés en sus memorias. En primer lugar, los zapatos de la protagonista «llevaban, mezclada, suela de dos países» (Carnés, 2014: 249), lo que permite presumir que había llegado recientemente y no se había ni quitado ni cambiado aún el calzado, acción que evoca la imagen simbólica de llevar la patria en la suela de los zapatos. En segundo lugar, la voz narrativa concluye el capítulo situando al lector en el amanecer (Carnés, 2014: 253), por lo que se evidencia que la protagonista llegó al refugio de noche. Asimismo, la narradora describe de manera minuciosa el recibimiento de las españolas en el refugio: «agrios colores de ropa sucia y cabelleras grasientas [...] en [las] que una enfermera había investigado, la pasada noche, la posible existencia de parásitos» (Carnés, 2014: 249). Tal y como relató Luisa Carnés en sus memorias, al llegar, las refugiadas fueron vacunadas y duchadas por enfermeras (Carnés, 2014: 225), lo que reafirma que la llegada de María era reciente.

Otro de los momentos importantes que vive la protagonista se produce cuando se mira en un espejo. Se trata de un instante simple, pero a su vez tiene un notable significado emocional que hace que María se estremezca y se abraza a sí misma al no «conocerse en la pálida imagen que apareció en el cristal» (Carnés, 2014: 249). Como ya ha sido indicado, uno de los aspectos más importantes es el cambio físico de los refugiados durante la guerra, y así lo demuestra Luisa Carnés describiendo el semblante de sus compañeros. En la novela corta también es un momento trascendental que es relatado por la narradora: «una piel reseca y descolorida rodeaba los ojos; la fatiga había hecho desaparecer de ellos el brillo juvenil. Los labios blanquecinos acentuaban el cansancio del gesto» (Carnés, 2014: 249). La guerra había envejecido tanto el físico de la protagonista que acaba por aludir la «transformación cruel» (Carnés, 2014: 250) que el espejo refleja.

Dicha visión hace que María experimente un sobresalto interior y, a su vez, que ella misma recuerde lo vivido desde su salida de España. Se trata de una analepsis que rompe cronológicamente el relato que evidencia el cambio que, con tan solo veintiocho años (Carnés, 2014: 254), había sufrido la protagonista desde su salida de Barcelona —tres días antes—: «había atravesado toda una vida de angustia, de dolor físico, de desesperación» (Carnés, 2014: 250). Por otro lado, los bombardeos que la hacían sentirse acosada por el enemigo (Carnés, 2014: 250) le provocaron más angustia y nerviosismo. Sin embargo, la retrospectiva también muestra momentos de felicidad en medio del caos de la contienda: «los recuerdos más simples, los detalles más nimios, cobraban extraordinaria fuerza en el presente o en el pasado, descubriendo o avivando matices de ternura, no percibidos antes» (Carnés, 2014: 250). En este caso, cabe mencionar los recuerdos familiares y cercanos, como las calles de Madrid con sus puestos y su ruido (Carnés, 2014: 221) o el vivo recuerdo de su madre (Carnés, 2014: 121, 189).

Como se asegura tanto en *La hora del odio* como en *De Barcelona a la Bretaña francesa*, el lugar que habían habilitado previamente para el grupo había sido anteriormente una colonia escolar de verano. Los pabellones estaban limpios y recién pintados, incluso estaban dotados de camas y de mantas (Carnés, 2014: 223). Sin embargo, también había otros de madera, mal habilitados, en los que la humedad empapaba las paredes. Luisa Carnés, que había observado todos los departamentos, las duchas y los baños, asegura resignada: «no tuvimos mala suerte, después de todo» (Carnés, 2014: 223). Siguiendo con la descripción de los espacios, Luisa Carnés explica que el jardín que rodeaba el refugio, a pesar de no ser muy amplio, se convirtió para ella en un desahogo en esa «disimulada prisión francesa» (Carnés, 2014: 224). Otro de los elementos que recuerda —asignándole cierta importancia— es el mar. Si bien la costa es también recordada por la autora al salir de Barcelona, al llegar al refugio el «maravilloso paisaje del Atlántico, cambiante y tranquilo» (Carnés, 2014: 224) es descrito minuciosamente. Cada detalle que precisa es fruto de las horas que se pasaba observándolo desde el jardín del refugio. Un ejemplo de ello es la descripción que hace del atardecer: «Luego el paisaje cambiaba, bajo un sol

vivo. Comenzaba su ritmo monótono la pleamar, los arrecifes desaparecían y el blanco oleaje se quebraba contra los muros posteriores de la casa» (Carnés, 2014: 224).

El director de la colonia distribuyó a las refugiadas en distintos pabellones y las hizo vacunar, algo que a Luisa Carnés le provocaba cierta incomodidad y rabia puesto que parecía que los trataban como «portadores de innumerables enfermedades contagiosas» (Carnés, 2014: 190). Aun así, esta vez no pudo eludir el «lancetazo» (Carnés, 2014: 184) —tal y como ella llamaba a las inyecciones—, como tampoco pudo evitar ser duchada por varias enfermeras (Carnés, 2014: 225). Por su parte, Madame Renoi, ama de llaves que, según la describe Luisa Carnés, «era una mujerona que detestaba a los refugiados» (Carnés, 2014: 227), no perdía la ocasión de enemistar a las españolas con el director diciéndole que eran maleducadas, sucias y que estaban gastando muchos francos con ellas (Carnés, 2014: 230).

Según relata Luisa Carnés, una vez ya están acomodadas en sus habitaciones, deben organizarse. Mantener el orden y la higiene es algo imprescindible, y es una condición que el director les había impuesto nada más llegar. Acostumbrado a educar a niños, *monsieur le directeur* —así lo llamaban las mujeres— pretende mantener la vida en el refugio con el mismo ritmo escolar: los refugiados deben bajar a desayunar al escuchar el sonido de la «campanita» de hierro del director a las siete de la mañana. Luisa Carnés recurre a la ironía utilizando el diminutivo, y cabe destacar que, en *La hora del odio*, esta misma campana es comparada con la de un pastor conduciendo a su ganado (Carnés, 2014: 255). Luisa Carnés transcribe también las normas expuestas en las paredes del comedor —probablemente pudo copiar estas frases puesto que el director les proporcionó a los tres días materiales para escribir cartas—: «*Lentement mastique afin de bien digerer*». «*N'oubliez pas que les personnes que vous servent ne son pas vous domestiques, se son des amis. Menajes-les, respecter-les*». Sin embargo, las órdenes no acaban ahí. Cuando el director volvía a agitar la campana, los refugiados debían acudir a limpiar el refugio. A pesar de ser una imposición, Luisa Carnés admite que estas obligaciones las

mantenían distraídas y que «acortaban la monotonía insoportable de los días en aquel encierro» (Carnés, 2014: 227).

El refugio de Marina, protagonista de *Los diablos sueltos*, está localizado en el municipio de Ravissolet-sur-Pré. Es una habitación grande y alargada con varias ventanas que dan a un patio (Carreño, 1975: 185). Según la descripción de la protagonista, las autoridades francesas parecen haber acondicionado la estancia de la mejor manera posible. Los muros están recién encalados, el suelo ha sido barrido y fregado, y además han depositado en él unos montones de paja para que las refugiadas puedan hacerse su propio colchón. Sin muebles ni sillas, las mujeres escogen su rincón y se acomodan, dejando espacio entre compañera y compañera. Marina comienza a observar y a tomar nota sobre lo que falta y lo que necesitan para poder descansar y poder sobrellevar la vida en el pueblo. En cuanto a su nutrición, el alcalde tiene la cortesía de ofrecerles un bidón de leche, además de invitar a las refugiadas a comer tras su llegada (Carreño, 1975: 186). A pesar de que parece que Marina está adaptada a su nueva vida en Francia, estos primeros días se siente «por completo arisca y retraída» (Carreño, 1975: 191). Según ella misma,

me cuesta trabajo indecible abrir la boca para lo que no sea rigurosamente necesario. Creo que he perdido todo interés real por mis semejantes, obsedida [*sic*] como estoy por un solo pensamiento (Carreño, 1975: 191).

Una vez está instalada en la habitación de su hotel, Paz describe brevemente la estancia: «un armario, una mesita, un lavabo, una cama desnuda, con buen colchón y almohada» (Paz, 1972: 24). La voz narrativa continúa con la descripción de lo que ve Paz por el balcón con figuras retóricas como la comparación:

El océano Atlántico empezaba ahí y se extendía hasta el lejano y limpio horizonte como una tentación y una esperanza. Atardecía. El cielo era de plomo, pero rompió sus cortinajes y un débil rayo de sol entró en mi cuarto, Bienvenida (Paz, 1972: 24).

El 16 de febrero, Silvia Mistral es recibida en la Maison du Peuple. Este es el nombre que recibe la casa acondicionada para ella y para el grupo de mujeres refugiadas en el que se integra. Es, según refleja la protagonista, un local amplio y limpio que anteriormente se había utilizado para las asambleas de mineros. A pesar de tener para los franceses la condición de refugiada y de sentirse juzgada en algunas ocasiones —por llevar gafas y aparentar ser severa la apodan «la doctourese» (Mistral, 2009: 92)—, cada día, tanto a ella como a sus compañeras, les dan ocho francos, lo que las dota de una cierta libertad (Mistral, 2009: 92). Sin embargo, el estado febril de Silvia Mistral, producido por la infección de la vacuna —la poca higiene del albergue dificulta su mejoría—, el dolor que siente por todo su cuerpo y la obsesión por salir de Francia no permiten que la protagonista pueda adaptarse del todo al refugio. El yo de la protagonista entra en una espiral de contracciones, concluyendo finalmente que no sabe si está loca o cuerda, quizá por los delirios que le producen su estado febril y el dolor que siente en su pierna (Mistral 2009: 93). Otro de los motivos del empeoramiento físico y anímico de la protagonista es la desatención que padecen por parte del alcalde. Si bien era un hombre cordial y agradable, no tenía en cuenta las necesidades ni las enfermedades de las refugiadas. Únicamente, tal y como relata Silvia Mistral, se limitaba a saludarlas si coincidían por la calle (Mistral, 2009: 102).

Desde el 16 hasta el 22 de febrero, la protagonista no escribe nada en sus notas, quizás por el malestar físico o bien porque no tenía contenido suficiente o relevante para escribir cada día. Silvia Mistral acaba la entrada del 16 de febrero afirmando que cae desesperada por el dolor (Mistral, 2009: 93), y el 22 comienza una nueva entrada aludiendo a la festividad del Carnaval. Es decir, no continúa aludiendo a su dolor ni a la fiebre.

6.2.2.1. Proceso de adaptación e integración

La presencia del mar y su calma hacen que María, la protagonista de *La hora del odio*, se despreocupe del futuro y se olvide del acoso de un «enemigo implacable», representado en los *allez, allez* de los gendarmes franceses (Carnés, 2014: 256). El

mar es un elemento que aparece también en *Éxodo de los republicanos españoles* en repetidas ocasiones. Según relató Gabriel Paz años después, el mar la ha acompañado siempre, incluso en Madrid, donde se vio obligada a inventárselo. El Canal de la Mancha, la imagen que Paz tiene desde su cama en el hotel, le permite pensar y soñar en lo que hay más allá del horizonte que ve. Para Gabriel Paz ese mar «era como un amigo digno de confianza» y, tal y como ella refleja, tanto en la novela como en un artículo posterior titulado «Mis mares», el mar le sugería estas palabras: «ven, puedo conducirte hasta América»²⁸⁰. La presencia de la autora, como en la descripción anterior, se desarrolla a través de ciertas figuras retóricas. En este caso, Gabriel Paz lo hace con el uso de enumeraciones y una reduplicación para enfatizar todo aquello que para ella tiene importancia, como lo son la lejanía y América:

Ahí estaba el mar hermoso, blanquecino, tranquilo. Sus olas levantaban esa espuma que parece encaje de hadas, de sirenas, de ángeles. El horizonte se veía. Siguiendo, siguiendo en línea recta, América. Sobre los españoles hay siempre esta tentación, como si todos descendiéramos de conquistadores, aventureros, valientes... América... (Paz, 1972: 29)

Además, la autora añade una anécdota —de la que no se sabe ni el espacio ni el tiempo— sobre ese mar que fue su compañero durante meses: «Un día traté de pintar su retrato, el retrato del mar. Era dorado, como sol derretido. Obtuve algo que parecía un plato de natillas, sobre las que nada un bizcocho plateado» (Paz, 1972: 29).

En contraposición con la aludida tranquilidad del mar, Paz tiene que luchar contra la idea de estar encerrada en el hotel, como si estuviese en una cárcel, sentimiento inherente a los refugiados al cruzar la frontera francesa. Custodiados por una pareja de gendarmes, también llamados «carceleros» por la protagonista (Paz, 1972: 35), que no les dejan ir más allá de una verja, Paz sentía que estaba en una «cuarentena de cárcel» (Paz, 1972: 32), aunque, según ella misma, «muchos pensábamos que

²⁸⁰ Paz, Gabriel. «Mis mares». *El Informador* (9 de mayo de 1976), p. 11.

después de esos 40 días encontraríamos la libertad, que se nos permitiría salir y mezclarnos con las demás gentes» (Paz, 1972: 32). Tiempo después, al marcharse del hotel, Paz realiza un recuento de ese confinamiento que acabó siendo de diez meses (Paz, 1972: 152).

En el caso de Luisa Carnés, la percepción que tiene de vivir en una prisión se repite en varias ocasiones. La autora recuerda que, al entrar en la habitación, «La belle au bosque dormant» (al tratarse de una colonia escolar, las estancias tenían carteles con nombres de cuentos infantiles), vio que las camas estaban señalizadas con un nombre y con un número. Estas marcas identificativas la convierten en la refugiada número 31 (Carnés, 2014: 225). Esta sensación de encarcelamiento también aparece en *La hora del odio* de manera similar. Tal y como se relata en la novela, a María le cuesta someterse a la disciplina del refugio. Como si fuese una presa, se le asigna en esta ocasión el número 28 en el registro, y la acomodan en el pabellón que tenía por nombre «Le Prince charmant». Además de la percepción de estar encarcelada, María experimenta la sensación de vivir en un cuartel. Si bien la protagonista «hacía con docilidad sus labores» (Carnés, 2014: 254), se le asignaron otras, como el pelar patatas o limpiar los lavabos, que acentuaban la similitud entre el refugio y un edificio militar.

En otra ocasión, la protagonista de *De Barcelona a la Bretaña francesa* se lamenta de su confinamiento puesto que ella y sus compañeras dan vueltas por el jardín «como fieras enjauladas» sin poder salir de él en ningún caso (Carnés, 2014: 235). De hecho, se les aseguró que el prefecto de Saint Nazaire les daría una autorización para poder dar algún paseo fuera del recinto. Según parece, Luisa Carnés debió añadir a su obra tiempo después esta referencia temporal: «a los seis meses [de su salida] aún no había sido concedida» (Carnés, 2014: 235). La monotonía hace que se repitan día a día sus rutinas, por lo que relata: «Al cabo de diez días ya conocíamos a fondo cada uno de sus paseos, sus árboles, sus piedras y macizos. También sabíamos el número de barras de su verja de hierro» (Carnés, 2014: 224). A la sensación de estar enjaulada cabe añadirle el sentirse «un poco vacía» —el texto

original incluía, tachada, la expresión «de sentimientos»— (Carnés, 2014: 227), e incluso en algunas ocasiones notaba la pérdida de la noción del tiempo. Para Silvia Mistral, en los primeros días de marzo, cuando ya hacía prácticamente un mes de su llegada al refugio, el ambiente comienza a ser agradable. En los momentos tristes, una compañera sevillana zapatea y abstrae a las refugiadas de su melancolía, y, tal y como manifiesta la protagonista, «resurge la vida» (Mistral, 2009: 97). Las vecinas del pueblo no lo aprueban en absoluto ya que, según recoge Silvia Mistral, «dicen que eso es un escándalo inaudito y que la Maison du Peuple está siendo deshonrada». La protagonista, cansada de no poder hacer prácticamente nada sin que las señoras francesas la juzguen, finalmente manifiesta: «aquí las cosas más sencillas tienen apariencia de delito» (Mistral, 2009: 97).

La dificultad de adaptación de Silvia Mistral se observa al no detallar sus funciones en el refugio. Si bien Luisa Carnés o Marina explicaron el trabajo que tenían cada una e incluso el de sus compañeras, Silvia Mistral no escribe nada al respecto. Lo único que tiene en común con sus refugiadas es su empeño por irse: «Partir es la obsesión de todas. Partir a donde sea. Lejos de esta oscuridad moral que nos mata» (Mistral, 2009: 94). No obstante, el 2 de abril, momento en el que se constituye un «comité de iniciativa» formado por la unión de varios escritores y dibujantes del campo de Barcarès, Silvia Mistral detalla en qué consiste y afirma ser una de las primeras comprometidas para escribir un manifiesto a la intelectualidad francesa (Mistral, 2009: 111)²⁸¹. El objetivo principal de esta proclama, según Silvia Mistral, era que sirviera de altavoz del «grito rebelde del artista injustamente olvidado» y, a su vez, lograr cierta atención sobre los refugiados y resolver los problemas de vida» (Mistral, 2009: 111).

²⁸¹ El manifiesto, que fue un breve texto enviado a diversas publicaciones parisinas y locales decía así: «Los intelectuales españoles que se encuentran en el exilio lanzan a los intelectuales y pueblo francés, la sugerencia de un movimiento de “Manifestación cultural” en pro del progreso y de las fuerzas vivas que impulsan la evolución humana.

Únicamente pedimos lo necesario para manifestarnos como tales y dar réplica adecuada a conceptos involuntariamente erróneos ante la presencia que ofrece nuestro aspecto de hombres de campos de concentración» (Mistral, 2009: 111).

La escritora alude en *Éxodo: Diario de una refugiada española* a la élite de la intelectualidad francesa para realizar su iniciativa cultural con el fin de «demostrar que en los campos de concentración quedan conciencias útiles dignas de ser aprovechadas» (Mistral, 2009: 112). A partir de esa idea, varios exiliados participaron en el mencionado manifiesto, que, según la protagonista, se publicó en el diario *L'Indépendant* de Perpiñán en los primeros días del mes de abril. Las esperanzas puestas en el proyecto y saber que el Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles iba a fletar el primer barco rumbo a México (Mistral, 2009: 113) hacen que Silvia Mistral consiga integrarse en el grupo. A principios de abril, la protagonista comienza a ser más positiva con su estancia y participa en las conversaciones que mantienen sus compañeras.

En todas las obras se alude a este proceso de adaptación. Además, es esencial aludir al concepto de feminidad que, desde el inicio de la guerra, estaba ausente, tal y como ha sido visto con la «transformación cruel» de María, protagonista de *La hora del odio* (Carnés, 2014: 250). La «renovada inclinación» (Carnés, 2014: 256) de María llega a su punto más álgido cuando, de la misma manera que hace al instalarse en el refugio, se mira al espejo. De repente, la expresión del paso del tiempo, de una prematura vejez, se transformó en una «expresión viva» (Carnés, 2014: 257). Para esconder las canas, se había ceñido una cinta azul que hacía que el yo de María «experimentase una agradable sensación» (Carnés, 2014: 257) y sintiese cierta seguridad en el presente, lo que le otorgaba el valor suficiente para enfrentarse a su pasado. En sus memorias, Luisa Carnés demuestra que se preocupa por su aspecto (Carnés, 2014: 181-183), mientras que María va un paso más allá pintándose los labios y aceptando la ropa usada que las mujeres francesas les ofrecían (Carnés, 2014: 256). En Ravissolet-sur-Pre, el pueblo en el que se instalan Marina y sus compañeras, las residentes les ayudan donando su ropa y atendiendo a sus necesidades. La protagonista se da cuenta de que la austeridad en la que han vivido durante los años de la guerra y en los últimos meses está cambiando, no solo con la ropa, sino también con la comida (Carreño, 1975: 236). Marina prefiere mantenerse al margen en cuanto a la elección de la ropa, aunque es *madame* de Borderay quien

insiste en que coja alguna prenda (Carreño, 1975: 239). La mujer del alcalde es la encargada de abrirle los ojos a Marina y de que esta comience a sentirse de nuevo mujer. La percepción que tiene la protagonista de haber perdido su feminidad por el tiempo transcurrido y por el duro camino que les ha llevado a la frontera cambia cuando Marina lleva en sus manos un vestido. De hecho, el alcalde, al advertir la prenda en las manos de la refugiada, se sonroja y saluda a Marina con un tono jovial, distinto al que ya estaba acostumbrada (Carreño, 1975: 241). En relación con esta imagen, Marina recuerda un diálogo con su madre en el que la protagonista, siendo adolescente, la ponía en un brete diciéndole que para ser escritora debía estudiar toda clase de personas (pobres, ricos, locos o cuerdos) a fin de poder crear a sus personajes. Su progenitora le respondía que «no son esas las maneras de una señorita», y Marina, decidida, le contestaba: «mamá: tengo que escoger entre ser una señorita o una escritora» (Carreño, 1975: 241). Ahora, la protagonista se da cuenta de su cambio: las conversaciones con otras personas ya no son de su interés, y solo se encuentra bien cuando se han ido y está sola (Carreño, 1975: 242). Este recuerdo se relaciona directamente con su reflejo en el espejo del baño —como le ocurrió a María Delsaz en *La hora del odio*—: «Por un instante la sorpresa me paraliza. ¿Es posible que sea yo *esa*? Una mujer de edad indeterminada, macilenta, andrajosa» (Carreño, 1974: 242). Es ahora cuando la protagonista se da cuenta de que aquella aspiración de cuando era adolescente, el ser escritora, no podía hacerse realidad en ese momento y, a consecuencia de todo el recorrido y de las circunstancias bélicas, en el reflejo del espejo tampoco había una señorita:

Llevo unos zapatos deformes y unos calcetines arrugados sobre las flacas canillas. Los hombros están extrañamente abatidos, rompiendo el equilibrio natural del cuerpo. En cuanto al pelo... Crenchas tristes, sin lustre, rodeando esa cara pesadamente blanca donde se lee un estupor y desconsuelo cómicos (Carreño, 1975: 242).

Tras mirarse en el espejo, Marina pretende cambiar y hacer de esa transformación un modo de supervivencia en Francia. El objetivo, como siempre, es Ignacio. El «horror» debe estar enmendado antes de que vuelva a encontrarse con él (Carreño, 1975: 242). La belleza para Marina es insustancial, y cree que con pequeños

cuidados de rutina una mujer ya es preciosa. Sin embargo, ante el espejo su yo reflexiona sobre dos tipos de mujeres. Uno, formado por aquellas que son como ella, que pueden ser guapas o feas según su estado de ánimo, y, el otro, el constituido por quienes con cualquier prenda de ropa, en cualquier circunstancia y hasta sin peinar, son hermosas (Carreño, 1975: 242). Marina, que se incluye en el primer grupo, admite que no está en su mejor momento, pero, aun así, se pone su vestido nuevo para juzgar su efecto. Comienza el cambio de Marina, con el que se siente otra mujer y, en definitiva, con el que reconstruye su dignidad perdida:

Una vez que me quito los zapatos y el traje raído comienzo a ser otra. El vestido azul me queda perfectamente. Está bastante corto según la moda, y me favorece más de lo que esperaba. Inmediatamente me endezco bien; pruebo a echarme el pelo hacia atrás, golpeo las mejillas para darles color. Me siento renacer, evidente (Carreño, 1975: 244).

Otra de las muestras de adaptación es la participación en las actividades promovidas por el grupo de refugiadas. Luisa Carnés, incorporada al departamento de limpieza, poco a poco construye su propio equipo con otras refugiadas (Carnés, 2014: 227). Silvia Mistral, como se ha mencionado, participa junto a varios escritores y dibujantes del campo de Barcarès en la redacción de un manifiesto dedicado a la intelectualidad francesa. Paz Márquez observa que unas mujeres tejen las ropas que les habían dado las francesas del pueblo, otras lavan, y otras deshilachan los jerséis. La protagonista se da cuenta de que no puede tener las manos inactivas (Paz, 1972: 32). Ella y sus primas deshacían lo viejo, lavaban la lana y formaban madejas para que las demás mujeres pudiesen tejer nueva ropa (Paz, 1972: 47). Mientras, los niños pequeños hacían sus travesuras en el hotel, y los mayores se entretenían como podían: «arrancaban las cortinas, rompían las sillas, pintarrajeaban las puertas» (Paz, 1972: 36). Como Paz había dejado la Escuela Normal de Barcelona hacía poco tiempo, al ver lo que estaba sucediendo, se le ocurrió la idea de crear una pequeña escuela en el mismo recinto (Paz, 1972: 36). Así se lo propuso al director del refugio, que aceptó sin ningún problema.

Paz relata el día de la primera clase desde la emoción —su voz no parece suya debido a los nervios (Paz, 1972: 49)—. Su única preocupación es llegar a caer bien a los sesenta niños, de todas las edades y de ambos sexos, que tiene a su cargo. Una vez que las clases se inician y los alumnos siguen una rutina, la protagonista siente que hay una verdadera unión entre todos, un compromiso efectivo, tal y como ella relata: era «como si formáramos un todo en el trabajo. Deseos, sueños y ambiciones eran idénticos» (Paz, 1972: 51).

No obstante, la inseguridad también se apodera de ella ante las situaciones que no puede controlar. Es el caso de las interrupciones de Jordi con sus bailes y con sus burlas, que hacían que algunos alumnos se riesen y otros mirasen con incredulidad a Paz, que no podía imponer su autoridad. La protagonista se justifica por su «falta de experiencia» (Paz, 1972: 52), y afirma que su instinto le sugiere que lo ignore. Sin embargo, compensa esa falta de experiencia y esa inseguridad con el ingenio: insta a Jordi para que cree un festival musical para el 14 de abril y para que enseñe a los alumnos sus bailes y sus danzas (Paz, 1972: 52).

El caso de Marina diverge del de las demás experiencias. Desde su llegada, la refugiada ha sido designada como la intérprete del grupo y como su portavoz. Por ello, los civiles franceses que vivían cerca del refugio la conocen como *madame l'Interprète* (Carreño, 1975: 211), y es quien media entre el alcalde y las refugiadas. Sin embargo, además de la propia experiencia tiene un interés, una «secreta determinación» (Carreño, 1975: 202) —en palabras de la protagonista—, que es la que la motiva para continuar su día a día en el pueblo. Marina quiere enviar una carta a la Cruz Roja de Perpiñán, primero para saber si Ignacio está vivo y después para poder llegar a tener un salvoconducto y salir del refugio (Carreño, 1975: 203). A partir de este momento, la voz narrativa destaca los intentos frustrados y las reflexiones que realiza Marina para poder materializar su proyecto: llegar a comunicarse con Ignacio.

Quince días después de su llegada se observa un leve cambio en la adaptación de Luisa Carnés en *De Barcelona a la Bretaña francesa*. Las refugiadas intentan mejorar su situación en la medida de lo posible: cantan, bailan, se cuentan sus historias y, al recibir una carta de algún familiar, contagian su alegría a todo el grupo. Sin embargo, tras cada recuerdo de Luisa Carnés, la melancolía y la tristeza vuelven a aparecer:

A veces, entre los murmullos apagados se dejaba oír un sollozo contenido. ¿Quién es capaz de controlar los nervios indefinidamente? Hay que ser fuertes, es cierto. No hay que deprimir a las compañeras con nuestras debilidades (Carnés, 2014: 235).

Otra de las graves situaciones que destaca es la preocupación y la ansiedad de las refugiadas al recibir noticias de sus familiares reclusos en los campos, aunque el no tener ningún tipo de información también les provocaba angustia e inquietud. Las noticias sobre la vida en los campos de concentración es un asunto muy común en los testimonios de los exiliados. En *Los diablos sueltos* se describe la situación que padecían los reclusos en Saint Cyprien a través de la experiencia de uno de los protagonistas de la novela (Carreño, 1975: 330); en *Éxodo: diario de una refugiada española* (2009: 92) y en *Éxodo de los republicanos españoles* (1972: 68) se explica cómo intentaban sobrevivir los internados en Argelès-sur-Mer. Silvia Mistral y Gabriel Paz transcriben los testimonios orales de algunos supervivientes del campo. Luisa Carnés afirma que las cartas que recibían de los internados eran «optimistas y alentadoras» (Carnés, 2014: 236), lo que provocaba que las exiliadas escribieran respuestas de manera similar, a pesar de que no hubiese buenas noticias que contar. Sin embargo, la situación en la que vivían los reclusos en los campos de concentración, como ha sido dicho, no era tan agradable como se quería hacer creer²⁸².

El final de *De Barcelona a la Bretaña francesa* es quizás el momento más intenso y el más íntimo de la narración. Según relata Luisa Carnés, se encontraba sola mirando al mar, observando cómo un pesquero del embarcadero de Le Pouliguen se alejaba. La

²⁸² Ver epígrafe 4.3.1. El yo testigo.

autora añade: «¿Pensaba?» (Carnés, 2014: 242). La imagen que proporciona refleja los deseos que tiene Luisa Carnés de alejarse de la cárcel en la que se encuentra. En ese mismo jardín, también relata la visita de una madre con sus dos hijas, figuras pertenecientes al grupo de los odiados «turistas». Las niñas señalan a Luisa Carnés murmurando frases en francés, mientras su madre les aclara: «*c'est une rouge*» (Carnés, 2014: 242). Esta desagradable situación contrasta con la alegría de las compañeras refugiadas pertenecientes a las JSU que leían noticias del periódico *Ce Soir*: «Parte del ejército ha pasado a Levante y al centro». Una de ellas, exclamó: «Eso significa que todavía hay una posibilidad de resistir...» (Carnés, 2014: 243). Sin embargo, Luisa Carnés, alejada de toda emoción, reflexiona:

Aquellas muchachas sentían una fe inagotable en la capacidad del dirigente de su organización [...]. Ahora, las noticias del periódico francés exaltaban su entusiasmo patriótico, contenido constantemente por la disciplina de aquella cárcel disimulada de Le Pouliguen (Carnés, 2014: 242).

Tras transcribir las frases de felicidad de las chicas, los gritos del «triquitritri por la victoria» y demás cánticos (Carnés, 2014: 243), Luisa Carnés asume su debilidad y su desconsuelo y declara: «Yo me había retirado, discretamente de allí. No podía más» (Carnés, 2014: 244). Es evidente su aflicción; sabía desde que llegó a Francia que la guerra estaba perdida. Además, no había razones por las que mantener la esperanza de volver a la España, puesto que ese deseo día a día se iba convirtiendo en un imposible, y era consciente de ello. Ante este sentimiento, se vive una tensa situación en el jardín, pues las chicas, al comprobar que Luisa Carnés se aleja por no poder contener su tristeza, le gritan: «¡Vete! Aquí no queremos a gente sentimental» (Carnés, 2014: 244). El adjetivo «sentimental» resuena en la mente de Luisa Carnés y provoca que se muestre la máxima expresión de su yo: «¡Bueno!... ¿Sentimental? Sentimiento hondísimo era esto que me embargaba ahora, y que pugnaba por brotar. Un sentimiento de ternura, de emoción indescriptible» (Carnés, 2014: 244).

Paz Márquez también vive un momento tenso en la escuela al recibir la visita de unas «mujeres viejas y enlutadas, secas, feas, con su *chapeau* estilo cazuela» (Paz, 1972: 53).

Estas señoras le hablan en francés y, a pesar de que Paz no entiende todas las palabras, intuye que todas, sin exceptuar ninguna, son ofensivas. Es decir, las francesas acuden a la escuela con el objetivo de desalentar a la española y entorpecer sus clases. Según narra la profesora en su testimonio,

mezclaban la política, la religión, nuestra derrota y nuestra situación humillante. Mi francés era malo y muy incompleto, pobre, como nuestro aspecto de total vencimiento. Valentías de esa índole contra nosotros sentaban muy mal. ¡Que me hablaran de religión a mí, que en todos mis días y noches, había rezado y seguía rezando por el triunfo imposible de los míos! [...]

Aquellas viejas intentaban pedirme cuentas —¡a mí!— de los crímenes que se contaban, cometidos por los del bando republicano, a quienes ya, fuera de nosotros, se les llamaba por doquier «los rojos» (Paz, 1972: 53)

Al iniciarse el enfrentamiento aparecen los compañeros de Paz, e incluso el intérprete del Ayuntamiento para poner orden. Las señoras, al darse cuenta de que no tienen razón, optan por irse. Por su parte, Paz queda agotada, y su frustración se resuelve en lloros: «¡Sentía sobre mí, en un breve instante, todo el peso del fatal y total vencimiento!» (Paz, 1972: 53). A pesar de los escándalos y de la tristeza que le producen tales acontecimientos, el yo de Paz, contento consigo mismo, manifiesta: «Mi experiencia me hacía feliz, me había tomado todo lo serio que merecía mi puesto de maestra» (Paz, 1972: 92).

El cambio que se produce en Silvia Mistral desde su entrada en la Maison du Peuple en febrero hasta el mes de abril se observa en la sinceridad de la protagonista cuando esta confiesa que necesita buscar personas afines a ella (Mistral, 2009: 119). Cabe tener en cuenta que han pasado dos meses y que aún no saben cómo ni cuándo van a marcharse del pueblo, por lo que es evidente que necesitan salir, relacionarse con otras personas y tener, en la medida de lo posible, vida social. Coinciden con un alemán que afirma «no tener amigos», y Silvia Mistral lo describe comparándolo con ellas mismas: «Anda siempre solo, como nosotras, y lo consideran también un “refugiado”. Creen que es un espía porque una tarde lo vieron tomar unas fotografías» (Mistral, 2009: 120). De

nuevo, como manifestó anteriormente la protagonista, «aquí las cosas más sencillas tienen apariencia de delito» (Mistral, 2009: 97).

En el paseo que dan por las villas de los alrededores, Silvia Mistral observa cómo viven las otras refugiadas y habla con ellas. En *Éxodo: Diario de una refugiada española*, la protagonista parece transcribir las experiencias que le cuentan. Algunas, según redacta Silvia Mistral, trabajan en panaderías; otras viven hacinadas en una gran casona con apariencia de cárcel (Mistral, 2009: 122). Todas tienen el mismo problema: «se hallan ante conflictos íntimos muy importantes nacidos de la convivencia con las familias francesas» (Mistral, 2009: 123). Del largo paseo el yo de Silvia Mistral extrae dos pensamientos fundamentales que la ayudarán a seguir adelante en los días siguientes. Por un lado, la protagonista vuelve contenta al comprobar que disfrutan de muchas más ventajas que sus compatriotas de los alrededores (Mistral, 2009: 121). Por otro, Silvia Mistral admira

el valor y la resignación de las mujeres, que por ideal, cariño a sus deudos y dignidad moral, resisten todos los sufrimientos con un estoicismo admirable, esperando poder reunirse algún día con sus familiares (Mistral, 2009: 121).

En una excursión que realiza la protagonista de *Los diablos sueltos* a Revel visita un refugio de mujeres gracias a la mediación del alcalde. Marina se pone nerviosa al comprobar que va a poder ir, y su yo relata la emoción que siente: «la sangre se me agolpa y empieza a latir en las arterias. Entro en calor» (Carreño, 1975: 298). Lo que observa Marina es que las mujeres están, «como siempre», en una casa abandonada (Carreño, 1975: 298). Sin embargo, este grupo no se parece en nada al grupo de Ravissolet. Según Marina,

estas permanecen abandonadas a su destino, sin atención alguna que les venga de fuera, sin que las dejen salir. Siguen en pleno día sobre las yacijas de paja, desprovistas de todo estímulo, por el suelo los restos de comida que ellas mismas se cocinan con los escasos víveres que les llevan (Carreño, 1975: 298).

La imagen que observa Marina le produce tal asombro que sugiere al alcalde que influya sobre el de Revel para que este les otorgue mejores atenciones a las refugiadas (Carreño, 1975: 298).

La empatía es uno de los sentimientos que, durante la estancia de Silvia Mistral en el refugio y a medida que se produce su integración, va desarrollándose poco a poco. Si bien desde el principio se muestra como una persona cuyas emociones son proyectadas subjetivamente, con el tiempo acaba definiendo su capacidad empática y comprendiendo las situaciones trágicas que viven sus compañeras en el refugio. Una de ellas, embarazada, cae por un terraplén, lo que afecta a su criatura. Silvia Mistral describe los quejidos que escucha desde la habitación: «grita, horriblemente, sintiendo desgarrarse sus entrañas» (Mistral, 2009: 118). Además, esta situación provoca, por una parte, que tanto la protagonista como las demás refugiadas se preocupen por si se muere y por cómo se lo dirían a su marido si ello pasase. Como conclusión, el yo de Silvia Mistral se manifiesta empáticamente, cerrando así la escena: «Este espectáculo nos agarra a la vida con más fuerza. Es imposible que vengamos a morir aquí, solas y abandonadas, lejos de todo cariño» (Mistral, 2009: 118). Por otra, Silvia Mistral escucha que las señoras francesas, asombradas de tanto escándalo, se preguntan: «¿Qué les pasa a las «rojas»? ¿Qué tienen las españolas?» La protagonista responde: «Tenemos dolor, mucho dolor, pero también tenemos rabia...» (Mistral, 2009: 119). Los sentimientos de impotencia y de frustración, que en la mayoría de casos son inherentes al exilio, aumentan según pasan los meses y los refugiados siguen en el mismo lugar sin saber aún a dónde irán. Esta circunstancia se suma a los sucesos trágicos que tienen lugar en el refugio y provocan en la protagonista odio y rabia por todo lo que está viviendo. Esta coyuntura también se presenta en María, la protagonista de *La hora del odio*. Su odio va aumentando a medida que su permanencia se alarga y la convivencia con sus compañeras se vuelve más inestable.

A pesar de que el refugio de Ravissolet-sur-Pre cada vez está más animado, Marina percibe que una barrera la separa de las otras mujeres. Pocas veces le preguntan o le

hablan, y, si lo hace ella, le parece que la examinan, como si en su discurso ocultase información relacionada con ellas. Esto se debe a que Marina es para ellas una especie de autoridad. Cabe recordar que la protagonista, además de ser la intérprete del alcalde cuando este se dirige a ellas, es también un enlace entre los representantes de Ravissolet y sus compañeras, lo que le otorga cierto poder, y eso, según la protagonista, «siempre es temible» (Carreño, 1975: 289). También observa esa especie de contención cuando, día tras día, las demás refugiadas se unen para hacer corrillos y hablar de sus cosas. A Marina le parece curioso el grupo de las casadas en el que algunas veces ella interviene. En realidad, lo que quiere es pasar desapercibida y que se olviden de ella (Carreño, 1975: 194). En otra ocasión, Marina se sorprende al hablar de Ignacio. La necesidad de ser parte del grupo hace que la protagonista ni se dé cuenta de que ha intervenido en la conversación. En cuanto lo hace, ve que las demás la observan con pasmo (Carreño, 1975: 311). Se calla de golpe y espera a que se vayan. Prefiere estar sola, por lo que su integración social con las demás refugiadas no llega a dar buenos resultados.

El poco entendimiento que tienen con los franceses de Les Magês provoca que se reitere esa percepción de cárcel que sentía el yo de Silvia Mistral, una sensación muy común en los refugios: «lo cierto es que somos prisioneras» (Mistral, 2009: 128). La frustración y la pesadumbre que siente la protagonista son causadas por la queja formal que realizaron las señoras francesas al subprefecto de Les Magês. En este informe, las refugiadas, por haber causado ruidos y mostrar, supuestamente, mala conducta, deben dar los nombres de las causantes. Además, les prohíben salir del pueblo al atardecer, y si encuentran a alguna mujer fuera sin autorización, esta deberá pagar una multa y será considerada como una extranjera en situación irregular en Francia (Mistral, 2009: 129).

La protagonista utiliza una analogía para explicar el agobio y el malestar que siente en el pueblo y para confesar que salir de excursión le sirve para curar temporalmente esa sensación. De esta manera, Silvia Mistral, como autora de *Éxodo: Diario de una refugiada española*, se asegura de que el lector comprenda la angustia que siente:

La vida en este pueblo gira en torno a un círculo cerrado. En él no hay otra cosa que sufrimiento. Muchas veces, saltamos ese círculo y buscamos, hallándola o no cierta alegría que mitiga los pesares, arranca al alma la carcajada y brinda júbilo a nuestra juventud (Mistral, 2009: 128).

A continuación, el yo de Silvia Mistral prosigue aludiendo a su libertad y a su bienestar temporal. Salir del pueblo hace que olvide su condición de refugiada, puesto que no debe seguir durante esos momentos las normas impuestas por las autoridades francesas. Además, en sus salidas, las refugiadas conocen y conversan con otros civiles franceses, que, en sus palabras, hacen que se sientan «estrictamente mujeres. Mujeres sanas, sinceras y joviales»; ni exiliadas, ni «rojas» (Mistral, 2009: 128). Sin embargo, volver al pueblo significa reingresar en esa rutina, y su esperanza, bienestar y libertad desaparecen:

Y es inútil, hay que retornar al círculo, al redondel que simboliza el ambiente, la ley, la autoridad. Al fin, la envidia, el rencor, la bajeza humana ha hallado medio para cortar las ilusiones que resurgían, la vida que nuevamente comenzaba a florecer (Mistral, 2009: 128).

El ansia de libertad aumenta la frustración del yo de Silvia Mistral a medida que avanza el discurso. La protagonista se siente humillada, y es una víctima más de las autoridades tanto españolas como francesas:

¿A dónde podrían conducir las miradas represivas, las coacciones, las críticas y el agravio? Solo a esto: la humillación. A querer abatir, de un golpe fuerte, las cabezas erguidas y las risas desafiantes. A pretender aniquilar la voluntad de sacrificio y el afán de superación (Mistral, 2009: 128).

6.2.3. Estrategias de supervivencia

Diez días después de llegar al refugio Luisa Carnés ve un leve cambio en ella misma y en sus compañeros. Las «caras entristecidas, los ojos llorosos» habían desaparecido porque cada cual procuró pasarlo lo mejor posible (Carnés, 2014: 227).

De hecho, las chicas del departamento de Luisa Carnés fueron «las más alegres, las más ingeniosas, las mejores compañeras de todo el refugio. Puede decirse que ellas mantuvieron firme la moral de todos los refugiados» (Carnés, 2014: 228).

El hecho de saber francés y postularse como voluntaria para traducir las palabras del alcalde cuando todas las refugiadas llegaron al pueblo otorga a Marina, la protagonista de *Los diablos sueltos*, más libertades y más privilegios que las demás refugiadas. Además, la protagonista y dos compañeras suyas fueron invitadas en varias ocasiones por las vecinas para que entrasen en su casa a tomar café (Carreño, 1975: 192). Por otra parte, el alcalde del pueblo y su mujer, *monsieur* y *madame* de Borderay, y el alguacil muestran su preocupación por el poco espacio que hay en el refugio para todas las recién llegadas. Tras la reunión, Marina es trasladada con dos compañeras más a La Maison des Petites Soeurs (Carreño, 1975: 198). Las relaciones sociales que mantiene, tanto con el alguacil como con el alcalde y con las vecinas e incluso con el cura del pueblo, le posibilitan consultar periódicos antiguos para comprobar si Ignacio intentó contactar con ella por algún medio (Carreño, 1975: 206 y 212) y poder enviarle su carta a Perpiñán (Carreño, 1975: 208). El alcalde, tal y como Marina narra, parece un hombre amable, recto y de pocas palabras. A pesar de intentar ser cordial con este, la protagonista parece no querer ningún tipo de relación social. Así lo explica: «viendo que el alcalde va a dirigirme alguna fórmula de despedida, corto sus palabras escabulléndome con un seco hasta luego» (Carreño, 1975: 209). Este hecho produce que la mujer recapacite sobre su manera de actuar: «rememoro con pesar el gesto cortado del alcalde y también su buena voluntad, su interés verdadero al que no he sabido corresponder con una sola palabra amable» (Carreño, 1975: 210). Marina es consciente de que gracias al alcalde ha podido enviar finalmente una carta, pero también se siente como una salvaje que se salta cualquier norma social (Carreño, 1975: 210). Y continúa su reflexión: «no agradecemos nada, no respondemos a ningún patrón establecido. Sacudidos y zarandeados, desplazados y sin apoyo, hemos perdido todo el hábito del trato social corriente» (Carreño, 1975: 210). La protagonista también piensa en el trato que tiene con ella la esposa del alcalde. Con *madame* de Borderay la relación

va mucho mejor, por lo que se siente cómoda en su casa. Sin embargo, Marina advierte en su actitud algo de frialdad (Carreño, 1975: 210), aunque, en realidad, lo único que la vincula a la mujer del alcalde es el bienestar de las refugiadas y el suyo propio. Su objetivo no es conocerla en profundidad.

6.2.3.1. Concesión de libertad

Marina intenta por todos los medios abandonar Ravissolet. La protagonista mantiene una conversación con el alcalde, *monsieur* de Borderay, en la que le solicita salir del pueblo durante al menos veinticuatro horas para ir hasta Perpiñán. Con pesadumbre, el alcalde le contesta que hay serios inconvenientes para obtener una autorización, y que es más que probable que se le deniegue el permiso. Sin embargo, este le otorga la posibilidad de escribir a otros organismos y entidades de Perpiñán —«A un sindicato de periodistas, a la Asistencia Social, a un Comité de Ayuda, al diario *L'Indépendant* y al Prefecto de la región» (Carreño, 1975: 276)— para obtener noticias de Ignacio. Marina, por su parte, repasa la conversación y reflexiona sobre ella. Su yo manifiesta al respecto: «siento profundo desconsuelo ante el derrumbe de mis planes, y también un enojo amargo contra mí misma por no haber sabido insistir más sobre mi punto de vista» (Carreño, 1975: 266). Siente rabia, principalmente, por su propia forma de ser, por tener que tomarse las cosas con calma y demostrar sentido común: «los razonamientos del alcalde, su paciencia y su misma bondad son cosas que me crispan los nervios. [...] ¿Por qué tanto afán en cuidarme? Los riesgos que puedan sobrevenir son asunto mío» (Carreño, 1975: 266). Tras calmarse, retoma su proyecto inicial de tratar de contactar con Ignacio. Coge sus hojas y su lápiz y escribe cartas a aquellos lugares que puedan ser susceptibles de comunicación. Serena, la protagonista sentencia: «no hay que perder la cabeza» (Carreño, 1975: 266).

Gracias a la buena relación con *madame* de Borderay, a Marina se le concede un permiso para poder ir al pueblo de al lado en autobús. De nuevo, es la mujer del alcalde quien otorga a Marina una perspectiva positiva de la experiencia de los refugios en Francia. Sin saber aún la fecha ni la hora del viaje, el yo de Marina se

manifiesta en pro de la autonomía y del renacimiento moral. La protagonista se siente viva:

La perspectiva del viaje, la sensación de libertad y espacio que se abren de repente ante mí, me inundan de júbilo. Maravillosamente me han aflojado las ataduras y restricciones que me fijaban igual que clavos, invalidándome como ser humano. El cuerpo apagado que era yo hace un momento se ha transformado en un campo de incalculables energías (Carreño, 1975: 267).

Sentirse *de nuevo* mujer y el viaje son dos hechos que, accionados por *madame* de Borderay —un personaje que hace reaccionar de manera sutil a la protagonista—, se unen y permiten la recuperación de la dignidad de Marina. La protagonista organiza ella misma su salida, se arregla las uñas antes de partir (Carreño, 1975: 275) y va en busca del autobús, en el que no tiene que preocuparse de nada, solo «dejarse llevar» hasta su destino (Carreño, 1975: 278).

Tras realizar sus compras, Marina debe volver. Huir es algo que, lógicamente, pasa por su mente: «me sentía independiente, libre. En realidad no había nada que me obligase a volver a Ravissolet. Podía, si así lo determinaba, tomar el autobús hasta Carcasona y tratar incluso de llegar a Perpiñán» (Carreño, 1975: 282). Sin embargo, el yo de esta *nueva* Marina reconoce: «Ravissolet es mi casa por ahora» (Carreño, 1975: 282). Sabe que allí hay personas que la esperan, que han depositado en ella su confianza. Lo único que necesita y que reconforta su ánimo es salir a andar, por lo que decide no tomar el autobús y volver por la carretera. Mientras camina por la cuneta y pasan los coches, se siente libre. En lo único que piensa es en volver a ver a Ignacio: «tiene que haber una fuerza que nos reúna de nuevo» (Carreño, 1975: 282).

De repente, se muestra agobiada y aborrece su vida en el refugio. Necesita libertad y dejar de sentir las ataduras que le imponen desde la alcaldía de Ravissolet. Cree fervientemente que si escapa podrá reunirse con Ignacio. Se siente «enferma, desquiciada, como un pobre animal atado a una cadena» (Carreño, 1975: 289), lo que aporta una imagen de desesperación que hasta ahora no se había visto en ella. Su yo interior manifiesta:

Es inútil que me haga reflexiones. Que piense en la inutilidad de una escapatoria, que compare mi situación privilegiada con otros miles. Nada de eso me apacigua. Siento la necesidad irracional, física, de escapar, de ponerme a correr, ¡a correr! Quizá sin más mis pasos me llevarían a Ignacio (Carreño, 1975: 289).

Por su parte, Silvia Mistral tiene la libertad de caminar por el pueblo. Luisa Carnés, por el contrario, solo dispone de un gran jardín por el que pasea, pero nunca puede abandonar su refugio (Carnés, 2014: 224). Al salir, Silvia Mistral expresa: «lejos de la jaula me siento más yo» (Mistral, 2009: 105). Y es que, cuando puede marchar por los caminos, montaña arriba, la protagonista puede observar el paisaje que la rodea, se siente viva al notar los arañazos de los zarzales (Mistral, 2009: 105) y puede respirar «física y moralmente» (Mistral, 2009: 105). Llegar a la cima de la colina le permite a Silvia Mistral desahogarse de toda la presión y el malestar que sufre en el refugio, así como eliminar de su interior el agobio que siente. Su yo explica la imagen que tiene la protagonista del pueblo, causa principal de su angustia:

No puedo comprender cómo un pueblo tan pequeño e insignificante como este, llegue a oprimirme tanto. Sus habitantes me parecen pulpos gigantes, que alargan sus tentáculos para ahogarme. Y me ahogo en él, me asfixio (Mistral, 2009: 105).

Las vistas desde la cima provocan que Silvia Mistral sueñe con salir algún día del pueblo. No piensa en escapar puesto que sabe que «cien ojos» la siguen entre los árboles (Mistral, 2009: 105), pero, tal y como escribe «uno» desde los campos²⁸³, aún dentro de la jaula «no está prohibido soñar» (Mistral, 2009: 107). Y así lo hace la protagonista. Piensa en el momento en el que pisará la carretera para alcanzar la libertad: «Ella me atrae más que ninguna cosa, porque ella me conducirá, algún día, lejos de aquí, a una tierra donde no tenga necesidad de las cumbres para sentirme libre» (Mistral, 2009: 105). Sin embargo, todo se reduce a un sueño cuando la lluvia

²⁸³ Silvia Mistral, como sucede con el pronombre «Él» y Ricardo Mestre, no especifica de quién se trata ni desde qué campo escribe el remitente de la carta.

corta la abstracción de Silvia Mistral y esta debe volver a su «jaula»: «El miserable pueblo, mirado desde arriba, parece un gallinero. [...] Solo la lluvia puede arrastrarme a abandonar estos paisajes tan llenos de fuerza natural, por el patio inmundo donde picotean las volátiles» (Mistral, 2009: 105). Los adjetivos «miserable», «insignificante» e «inmundo», y calificar el pueblo como un gallinero, son palabras con connotación negativa que expresan el odio de Silvia Mistral al observar desde arriba el sitio donde se siente encarcelada.

6.2.4. Las cartas como medio de transmisión del yo

La separación y la incomunicación son dos motivos por los cuales la ansiedad de las refugiadas aumenta. Las cartas fueron una herramienta imprescindible para sobrevivir en el exilio y paliar el desasosiego que sentían por no saber nada de sus seres queridos. La correspondencia entre los refugiados que sobrevivían en los campos de concentración y las refugiadas que habitaban en las casonas de las villas francesas permitió, por una parte, mantener el contacto con el ser querido y dejar constancia de las graves condiciones en las que se encontraban. Por otra parte, el hecho de enviar y recibir cartas mantenía la esperanza de los refugiados, y les sirvió para ocupar su tiempo libre y abstraerse de su reclusión.

La llegada de las cartas merecía toda la atención de las refugiadas. Según recuerda Luisa Carnés, hubo algún desmayo de la emoción, y todo eran abrazos y besos (Carnés, 2014: 231). Sin embargo, no todas las refugiadas recibían epístolas de sus familiares. En el departamento de Luisa Carnés, tal y como recuerda la autora, se funda el «Sindicato de las Sin Carta». Según avanza el tiempo, «el sindicato se fue quedando sin afiliados» (Carnés, 2014: 233), o bien por marcharse del refugio, o bien porque finalmente recibían su carta.

Silvia Mistral transcribe en *Éxodo: Diario de una refugiada española* las cartas que reciben sus compañeras desde el campo de Argelès, sus propias epístolas enviadas a distintos países, o las misivas cuyos destinatarios son los familiares residentes en España. Todo ello lo hace con un único objetivo, según la protagonista: «Soñamos

con ese día feliz en que se diga adiós a todo —hasta nuestro pasado— y un tren o un navío nos lleve lejos, a una tierra donde, libremente podamos laborar, crear, ambicionar, gozar de la vida» (Mistral, 2009: 94). Para ello, Silvia Mistral afirma que se envían cartas a Orán, a Argentina, a Cuba con los clamores de las refugiadas. El yo de la protagonista expresa las distintas emociones que siente: «el idioma me parece demasiado limitado para explicar los sentimientos que nos invaden» (Mistral, 2009: 94). El correo se acabó convirtiendo «en el único medio para establecer contacto con las organizaciones de ayuda, en cuyas oficinas se recibían cientos de peticiones a diario» (Adámez, 2014: 507). La propia Silvia Mistral se pone en contacto con el Comité Británico (Mistral, 2009: 123), con distintos representantes de la intelectualidad francesa (Mistral, 2009: 111), así como también con sus familiares de Buenos Aires y de La Habana para que le envíen dinero (Mistral, 2009: 122). Así, tal y como afirma Guadalupe Adámez, «los exiliados españoles convirtieron la escritura de cartas en su mayor obsesión, en algo casi enfermizo que llegó a colapsar la administración y gestión de numerosas instituciones asistenciales» (2014: 506).

Las pequeñas cantidades de dinero que logra reunir Silvia Mistral gracias al envío de dinero de sus amigos las remite a los compañeros que «se pudren» (Mistral, 2009: 96) en los campos de concentración. La protagonista explica en *Éxodo: Diario de una refugiada española* que envía dinero «a un comandante alemán, a la enfermería del campo de Gurs», a Barcarès manda ropa y comida y Al Ariège remite sellos y papel (Mistral, 2009: 97).

La obsesión por saber de los compañeros en los campos mantenía el ánimo de las refugiadas: «las mujeres, con un afán, loco, buscamos por los campos de concentración a los familiares perdidos» (Mistral, 2009: 94). Silvia Mistral logra contactar con Ricardo Mestre, que se encuentra en Argelès. Este hecho aumenta su esperanza: «las cartas constituyen nuestra única ilusión» (Mistral, 2009: 94), asegura, aunque la nostalgia y la añoranza a veces le hacían sumergirse en una contradicción: «la desesperanza nos vence y lloramos lágrimas amargas sobre la tinta y el papel» (Mistral, 2009: 107).

Silvia Mistral transcribe en *Éxodo: Diario de una refugiada española* la carta que Ricardo Mestre le envió:

Yo estoy contento cuando tú me escribes en ese tono alegre y no te dejas arrastrar por el pesimismo. Desecha las horas grises y piensa que ya llegará el día en que podremos vengarnos de todo lo que ahora sufrimos [...]. Sobreponete a las crisis morales, arroja las muletas del espíritu y escríbeme así: con optimismo (Mistral, 2009: 106).

En otra de sus cartas, nacida de la preocupación por las fiebres que padece Silvia Mistral, que no cesaban, Ricardo Mestre le envió unos versos extraídos de la canción popular «Las tres hojas»²⁸⁴:

Debajo de la hoja
de la lechuga
tengo mi amante malo, con calentura.

Debajo de la hoja del perejil
tengo mi amante malo
y no puedo ir (Mistral, 2009: 97).

La añoranza es uno de los sentimientos comunes en las compañeras de Silvia Mistral y en ella misma. Según recoge la protagonista, «quisiera uno contarle muchas cosas a los seres queridos que vegetan en los campos de concentración. Decirles cómo anhelamos su cariño, su apoyo, su serenidad» (Mistral, 2009: 106). A pesar de que las misivas pretenden contar la situación de cada una y sus sentimientos más íntimos, otras veces traen malas noticias: «cuando las refugiadas regresan de correos traen reflejado [*sic*] en la mirada, en el gesto, en el andar, toda su tragedia» (Mistral, 2009: 106). Es en ese momento cuando la empatía y la solidaridad se manifiestan para amparar a la refugiada que ha leído las noticias tristes. Además, recibir cartas también es un modo de integrarse en el grupo ya que todas y cada una de ellas pregunta por sus familiares y maridos, y se leen las cartas unas a otras (Mistral, 2009: 106). Silvia Mistral transcribe una misiva que llegó al refugio el 20 de marzo

²⁸⁴ Canción popular aparecida en Murcia por primera vez en 1783, cuyos versos actualizó Federico García Lorca (Piñeiro, 2008: 2).

en la que un refugiado en los campos de concentración —no especifica cuál— transmite todo su optimismo y esperanza a la destinataria de la carta y, a todas las que con ella la leen: «Mientras no cambie la estructuración política debemos continuar nuestro éxodo hasta situarnos en un lugar donde podamos reorganizar nuestras vidas» (Mistral, 2009: 107).

Silvia Mistral continúa con la reproducción de las cartas —lo que aumenta la percepción de que nos hallamos ante una obra-*collage*—, aunque, en este caso, lo hace introduciendo un recuerdo de su madre. Esta no había sido mencionada desde que Silvia Mistral abandonó Barcelona. Ahora, que ya han pasado dos meses, la protagonista recuerda momentos de su infancia:

Piensa una en la casa amable, donde se creció en el empapelado de las paredes y en la madre, afable y risueña, llena siempre de sobresaltos. Morena, como el trigo maduro, venía en las mañanas domingueras a traerme el desayuno al lecho (Mistral, 2009: 107).

Silvia Mistral espera que la autorización de su repatriación a Cuba le llegue por carta (Mistral, 2009: 107) o simplemente le avisen de su pronta salida del refugio. Sin embargo, las misivas de su madre tuvieron que pasar por la estricta censura o *contrôle postal* que se vivió en Francia desde 1936 hasta 1945 (García Sánchez, 2019: 181). Por esta razón, Silvia Mistral acaba afirmando que «Ella me escribe ahora unas cartas que no dicen nada» (Mistral, 2009: 107).

Los deseos de Silvia Mistral se hacen realidad cuando a principios de mayo recibe dos cartas que le anuncian su inscripción en las listas de embarque para el Sinaia. Desde que recibe la noticia, el yo de Silvia Mistral manifiesta su alegría —«vivo ya como si cada minuto fuera una despedida» (Mistral, 2009: 132)— y su rechazo al refugio de Les Magêš: «cuando marche, solamente añoraré el encanto maravilloso de los paisajes» (Mistral, 2009: 132). Esto es, la protagonista no echará de menos a ninguna de sus compañeras y, por tanto, a pesar de estar conviviendo con otras refugiadas durante cinco meses, Silvia Mistral no ha desarrollado ninguna amistad

que vaya a mantener después. Además, el entusiasmo que siente al recibir sus cartas contrasta con la tristeza de sus compañeras cuando una de ellas pretende suicidarse con sulfumán, dejando a sus hijos huérfanos: «quedan solos, sin más consuelo que las cartas de su padre» (Mistral, 2009: 132).

Desde su llegada al refugio, María, protagonista de *La hora del odio*, muestra su preocupación al escuchar rumores sobre la posibilidad de que les permitieran escribir (Carnés, 2014: 263). Finalmente, llega una carta esperanzadora a su departamento. Encarnación, su destinataria, ante tal noticia se hace la siguiente pregunta: «¿podremos ser felices de nuevo?» (Carnés, 2014: 298). En relación con las epístolas y la alegría que engendraban, el yo de María se sincera: «Las cartas ajenas ponían honda melancolía en aquellas que no las recibían nunca» (Carnés, 2014: 295).

La llegada de la carta de Encarnación sirve como pretexto a María para reflexionar acerca de los campos de concentración, de los refugios y de las víctimas de la Guerra Civil. La narradora, que precisamente relata algunos aspectos de la vida de Encarnación, se pregunta: «¿qué fue de toda esa juventud, destinada a prestar nuevo aliento a la vieja cultura española?» Y ella misma se responde:

Multitud de jóvenes estudiantes cayeron en los campos de batalla con el nombre de la República en los labios. Millares de hombres [...] se pudrirían ya en los campos de España. Y lo mismo las mujeres, las estudiantes, despedazadas por los obuses de Madrid, por las bombas en Valencia y Barcelona. «¡Cuánto habríamos hecho! ¡Qué España estábamos forjando!» (Carnés, 2014: 296).

En estas dos últimas exclamaciones se observa la indignación de la autora ante la derrota de la República y las consecuencias que esto podría ocasionar. Las mujeres a partir de 1931 tuvieron más facilidades para estudiar y para ocupar puestos de trabajo para los que anteriormente no se les había considerado aptas. La derrota de 1939 fue una consecuencia negativa para la situación de la mujer en España y un paso atrás en su formación y en su cultura.

Para Marina escribir es un modo de hablar con Ignacio y de sentirse cerca de él. Cada noche redacta alguna nota, como si se tratase de un diario (Carreño, 1975: 193), en la que vierte todos sus sentimientos por él. Cuando se traslada a la Maison des Petites Soeurs y prepara su cuaderno, algún papel y su lápiz, no encuentra ninguna fotografía de Ignacio ni nada suyo. De repente, el yo de Marina siente como si no se conocieran, o incluso «como si nada hubiese existido entre los dos» (Carreño, 1975: 194). La angustia le aflige al comprobar que no tiene nada provoca que busque desesperadamente alguna nota de él, algún papel, hasta que encuentra una anotación: «Representación del Ejército del Ebro. Paseo de Gracia 53» (Carreño, 1975: 194). A pesar de no tener ninguna fotografía suya, la protagonista se siente aliviada, y su yo, cargado de lirismo, manifiesta: «Quisiera besar ahora mismo esos rasgos suyos [...]. Furtivamente aísló la página y cerrando los ojos la oprimo por un momento entre las palmas de mis manos» (Carreño, 1975: 194).

En el hecho de escribir esas notas para Ignacio se recrea la intimidad que Marina previamente había compartido con su compañero. Es decir, la protagonista no quiere olvidarse de él; tampoco desea admitir que ha muerto al no tener ninguna noticia suya. Marina se propone escribirle cada noche, y para ello recoge papeles que pueda reciclar y lápices, y se construye una mesita, lo cual hace que se sienta animada completamente y tenga un rincón de intimidad para escribir (Carreño, 1975: 228).

Los fragmentos en los que Marina escribe a Ignacio aproximan la novela al género epistolar, aunque no en el sentido estricto puesto que no aparecen las transcripciones literales de todas las notas o de todas las cartas. Sin embargo, la protagonista se parafrasea a sí misma y comparte con el lector el contenido de esas notas. En una de ellas, Marina le escribe que ha tomado té y que ha pensado en él (Carreño, 1975: 250). Como excepción, al final del trigésimo capítulo, incluye partes transcritas literalmente de esas notas. Cada fragmento comienza con «Ignacio» en función de vocativo, puesto que él es el destinatario de sus escritos. A medida que la novela avanza, estos se van volviendo más íntimos y más largos. El estado de ánimo de

Marina cada vez es peor al no tener respuesta a su carta remitida a Perpiñán, y necesita escribirle, ya que eso es lo único que le transmite serenidad.

Ignacio. Saber que me necesitas, que me llamarás bajito como yo a ti, y no poder buscarte. Tengo sueño. No sé más que susurrar las mismas cosas y termina por ser todo inútil. Solo importaría poder acurrucarme entre tus brazos, sin decir nada. No necesito mucho. Ir junto a ti y que de pronto mires al frente y digas: “¿Has visto esto, Marina? Vale la pena, mira”, y eso es todo. Eso es todo.

Muchas veces no sé para qué escribo estas notas que no te llegan. Otras pienso que cuando sepa de ti y te las mande te darán placer, servirán para que me sientas más cerca de ti. Y entonces no serían inútiles.

—¿Qué haré mañana si no llega carta tampoco? (Carreño, 1975: 312).

Otra forma de contactar con los compañeros o familiares es escribir a los distintos campos de concentración. Belisario, el alguacil, le proporciona a Marina una lista con todos los que hay en Francia (Carreño, 1975: 266), lo cual hace que esta se disponga a escribir una carta para cada dependencia (Carreño, 1975: 315). Por otra parte recibe una carta de Aurora, una compañera de la Agencia de Barcelona, en la que le notifica que Ignacio no está en el campo de Barcarès (Carreño, 1975: 306).

Finalmente le llega un telegrama: «Ignacio Eguizábal localizado. Hablará conferencia quince horas» (Carreño, 1975: 321). La sensación de la protagonista es que se había detenido el tiempo y, acto seguido, tal y como había prometido en su día, traza los planes para mejorar su aspecto (Carreño, 1975: 321): «Limpiaré mis zapatos, me maquillaré un poco. Tengo que tener listo el vestido azul para cuando vaya a ponérmelo» (Carreño, 1975: 321).

La suerte y la felicidad de Marina no acaban con la llegada del telegrama. Tal y como dice el papel, Ignacio iba a llamarla por teléfono a las tres de la tarde. En un principio, Marina se muestra tranquila. Sin embargo, a medida que se va acercando la hora, confiesa: «El minuterero marca las tres, las tres y tres, las tres y cinco, y el teléfono sigue quieto, empiezo a sentir el pavor irracional de que ese chisme no va a sonar nunca. Vamos, tengo que controlarme» (Carreño, 1975: 323). Por fin se

escucha el repiqueteo del aparato y la pareja puede contarse dónde ha estado durante todo este tiempo. Entre otros lugares, Ignacio había ido a parar al campo de Saint Cyprien, desde donde estaba arreglando la documentación pertinente para que ambos pudieran salir de Francia. La llamada provoca que Marina sienta una paradójica amarga alegría. Hablar con Ignacio hace que se crea afortunada, pero a su vez desolada: «ha sido todo tan rápido...» (Carreño, 1975: 324).

Tras la localización, la pareja acuerda enviarse cartas hasta que Marina logre salir del refugio. Lo primero que hace la protagonista es recopilar todas las notas que, al ser tantas, ya reciben por ella misma el nombre de «diario» (Carreño, 1975: 325) para remitírselas a Ignacio. También escribe una carta a Celia al darle Ignacio sus datos de residencia. Su contestación llega antes de lo previsto y hace que Marina sienta que su vida sigue, como si fuese «un hilo de continuidad coherente, interrumpido en algún punto por un paréntesis vacío» (Carreño, 1975: 338). Ahora Marina ya sabe todo lo que necesitaba, tanto Ignacio como Celia están vivos. Ella misma se da cuenta de que es una persona diferente: gracias a *madame* de Borderay ha renovado y rejuvenecido su aspecto físico, y, con la respuesta de Ignacio, su estado anímico ha mejorado considerablemente: «Mi personalidad había cambiado, a ojos de los demás, desde la inestable de un ser zarandeado por ideas obsesivas, a la de una persona bien equilibrada y respaldada por un marido vivo» (Carreño, 1975: 333). Además, sus relaciones sociales, tanto con las vecinas como con las refugiadas, son muy distintas si se comparan con las que había mantenido a su llegada al refugio.

Otro de los cambios que se dan en Marina al contactar con su compañero es pasar del odio al amor. Su yo admite que los muebles que en algún momento le hacían sentir rechazo ahora le parecían familiares. Con nostalgia, recorre las habitaciones y siente que recordará para siempre todas las vivencias de su paso por Francia: «Algo de esto quedará ya para siempre en mí, lo mismo que he dejado parte de mi olor en ello. ¿De qué estarían hechos, si no, los fantasmas?» (Carreño, 1975: 328).

Tanto las cartas de Marina como las de Ignacio, ahora que tienen remitente, aparecen transcritas en la novela. Estos fragmentos proporcionan más intimidad a la trama, además de enfatizar el carácter de los personajes. Un ejemplo de ello son las frases de Ignacio que Marina incorpora a su relato: «Nunca llegué a creer que hubieras desaparecido, y cuando me asaltaba el terror lo rechazaba con todas mis fuerzas. He visto hombres derrumbarse únicamente por causa de una obsesión» (Carreño, 1975: 342). Las cartas en las que Ignacio le da instrucciones o le da informes no son copiadas literalmente, simplemente son mencionadas por la protagonista. Marina comienza a reunir toda la documentación necesaria para su salida de Francia, por lo que en esas instrucciones Ignacio le daba las directrices necesarias para solicitar y conseguir un salvoconducto (Carreño, 1975: 342):

Querida mía, esta es la última carta que te escribo desde Perpiñán y espero no tener que llegar tampoco a escribirte desde Inglaterra. Porque todo está planeado para que nos encontremos allí dentro de pocos días (Carreño, 1975: 346).

Este es el desenlace de *Los diablos sueltos*. Marina en pocos días logrará toda la documentación necesaria para salir del refugio y viajar a Inglaterra. Mada Carreño escribe un final alegre y a la vez dramático para su novela. Ignacio, en su última carta, le dice que pasará por su pueblo y, le ruega que acuda a la estación al menos para que pueda verla en la oscuridad (Carreño, 1975: 347). Marina, finalmente, logra obtener permiso para salir del refugio y acudir a la cita. La protagonista ve pasar un tren y desea que ese haya sido el de su compañero y que él la haya podido ver. Sin embargo, cuando ya está lejos de la estación, oye pasar otro, quedándose con la duda de si ese era el de Ignacio o lo fue el anterior. El objetivo de Marina durante toda su experiencia en Francia, ya sea en la frontera o en el refugio, es conseguir estar junto con Ignacio y finalmente no lo consigue.

6.2.5. Las políticas de regreso a España

Según Geneviève Dreyfus-Armand, entre el 1º y el 19 de febrero de 1939 «se multiplicaron los retornos, al ritmo de unos seis a ocho mil personas por día [...],

principalmente por la frontera de Irún» (2003: 35). Como ha sido explicado, en *De Barcelona a la Bretaña francesa*, en *La hora del odio* y en *Éxodo: Diario de una refugiada española*, y, como se verá a continuación, en *Éxodo de los republicanos españoles*, estas repatriaciones eran un «medio de presión cómodo para las autoridades franquistas», que aseguraban a los refugiados que no se tomarían represalias contra ellos en España (Dreyfus-Armand, 2003: 35)²⁸⁵.

Bajo el título «¿Vía Hendaya o vía Cerbère?» Silvia Mistral redacta varias entradas que tienen que ver con la salida de Francia, bien impuesta, bien soñada. El 22 de marzo, Silvia Mistral registra en *Éxodo: Diario de una refugiada española* una escena común en los testimonios de los exiliados en Francia: las repatriaciones. La protagonista testifica y denuncia estos procedimientos en su obra relatando una escena que sucedió en La Maison du Peuple. Al volver a su refugio después de un paseo, Silvia Mistral y su compañera Esperanza se encuentran con un sargento de la Guardia Móvil. Este, junto con el alguacil, recorre las estancias de las refugiadas y las incomoda haciéndoles preguntas sobre su retorno a España. Acto seguido, el sargento, pistola en mano y nervioso ante la negativa de las mujeres, vocifera a modo de ultimátum: «¿Vía Hendaya o Vía Cerbère?». Una de ellas es víctima de la exasperación del sargento, el cual le clava el cañón de la pistola en el pecho con la intención de escuchar la contestación. Este hecho hace que la refugiada responda llorosa y temerosa y, además, provoca que todas las demás digan sus nombres y la vía que iban a tomar para regresar. Silvia Mistral y Esperanza, según afirma la primera en *Éxodo: Diario de una refugiada española*, son las únicas que se aferran a una negativa rotunda, desatendiendo los gestos amenazantes del sargento. El final de la tensa escena tiene a la misma Silvia Mistral como protagonista: «Dije que todo eso eran maniobras locales y el sargento me tiró a los ojos la comunicación que venía encabezada por “Orden del Ministerio del Interior”. Marchó sudoroso y agitado, diciendo barbaridades de las españolas» (Mistral, 2009: 109).

²⁸⁵ El 5 de mayo el ministro del Interior «se vio obligado a prohibir las repatriaciones forzosas» puesto que estas debían ser voluntarias y ofrecidas con «tacto y firmeza» (Dreyfus-Armand, 2003: 35).

Esta situación provoca que las mujeres envíen cartas y telegramas a los campos de concentración, a sus amigos, a España, explicando que existe la probabilidad de que sean repatriadas. Por ello, debían tener un plan alternativo puesto que no querían volver a España. Silvia Mistral narra la estrategia que pensaban seguir en caso de que les obligasen a volver:

Ultimamos detalles. Si aparecieran enseguida con la orden de repatriamiento, nos tiraremos al suelo, gritaremos, saltaremos a los tejados y fingiremos querer suicidarnos. Si tardan, estableceremos una vigía cerca de la alcaldía y a la primera alerta nos lanzaremos a la montaña. Si caemos en manos de la gendarmería, en cualquier estación, pediremos nos trasladen al campo de concentración (Mistral, 2009: 109).

Silvia Mistral rechaza una y otra vez la idea de la repatriación. Sin embargo, la espera, «el nerviosismo y el terror» (Mistral, 2009: 122) y, en definitiva, pensar de manera obsesiva en el problema provoca en ella una «violenta fiebre» que la retiene en cama durante una semana. Nadie apareció en aquellos días, hasta que un mes más tarde, «los agentes coaccionadores» (Mistral, 2009: 122), como los llama Silvia Mistral, se presentan para incitar a las refugiadas a abandonar el refugio. Según la protagonista, les ofrecían ir a trabajar a Marsella para conseguir así los papeles legales que les permitieran residir en Francia. El yo de Silvia Mistral no puede sentir nada más que «repugnancia» hacia estas prácticas y, como es lógico, este tipo de situaciones aumentan sus ansias de partir (Mistral, 2009: 122). La desesperación es mayúscula, por lo que Silvia Mistral intenta contactar con el Comité Británico para explicarle las coacciones que están sufriendo. La respuesta a la petición de ayuda es negativa: «siendo más angustiosa la situación de los hombres, no pueden dedicarse a las mujeres» (Mistral, 2009: 123). Silvia Mistral no opina acerca de la réplica del comité, puesto que ha sido testigo de lo que están sufriendo los hombres en los campos de concentración. Emitir cualquier queja u opinión en contra de la ayuda del comité en *Éxodo: Diario de una refugiada española* sería algo inadecuado.

La repatriación a España es otra de las maneras de salir de su encierro que tienen las refugiadas de Ravissolet. Lo que provoca esta posibilidad entre ellas, como ha sido

visto en *Éxodo: Diario de una refugiada española*, es pánico, angustia e indignación (Carreño, 1975: 313). Si bien hay algunas que prefieren marcharse, Marina piensa que lo mejor es arrojarse del tren en marcha si las obligan a volver (Carreño, 1975: 313). Finalmente, el alcalde conviene con las autoridades de Toulouse que solo saldría la mitad del grupo, que es aproximadamente el número de voluntarias que consigue Marina. Sin embargo, este hecho hace sentirse culpable a la protagonista: «en cierto modo respiramos, y sentí también por vez primera el cosquilleo de culpabilidad que debe ser común a los que deciden de algún modo sobre el destino de otros» (Carreño, 1975: 314). Acciones como esta son las que separan a Marina del grupo de refugiadas y provocan que la teman, que sea vista como autoridad (Carreño, 1975: 289). Como ya intuyó ella misma en sus reflexiones, «sin duda mi intervención puede procurarles ciertos beneficios. Pero ¿cómo saber si no les acarrearé algún mal?» (Carreño, 1975: 289).

Cuando finalmente se van hacia España, Marina escucha cómo se detiene el tren en la estación de Ravissolet: «Se llevaba parte de nuestro grupo. Lloré». Sin embargo, Marina no llora por la ausencia de sus compañeras, sino porque siente que ha sido desleal hacia ellas: «No bastaba haber hecho el bien a una, estaban también las demás. Puede ser duro, desolador encontrarse a veces con uno mismo. Todos llevamos un traidor dentro [...] que está hecho de egoísmo y de miedo [...]. Oh, qué vergüenza» (Carreño, 1975: 318).

En *Éxodo de los republicanos españoles* la obligación del retorno comienza a planearse durante los primeros días en el Splendid Hotel. Los gendarmes reunieron a todos los refugiados para preguntarle a cada uno qué rumbo quería tomar en caso de volver a España, Hendaya o Cerbère. En esta primera tentativa, tal y como relata Paz, simplemente se dedicaron a escribir los nombres de los refugiados y la vía por la que querían marcharse, mientras estos gritaban «¡A España no!» (Paz, 1972: 40), un grito de protesta que, además de ser reiterativo en gran parte de la literatura del exilio, se repite constantemente en la novela. Cada vez que aparecía el gendarme «orejotas», designado así por Paz (Paz, 1972: 130), los refugiados se reunían en coro

para gritar la citada frase. Sin embargo, la situación que vive Paz es distinta de la de los testimonios anteriores. A pesar de que tanto el «orejotas» como el director del hotel insisten en que «a nadie se le va a obligar a ir a España» (Paz, 1972: 130), las circunstancias políticas de Francia en julio de 1939 exigen que los refugiados vuelvan a España. Los responsables del hotel les explican las consecuencias del pacto de no agresión entre Rusia y Alemania —el acuerdo Ribbentrop-Mólotov (Lozano, 2011: 261)— y las intenciones de invadir Polonia en ese mismo año. Siendo esta la antesala de la Segunda Guerra Mundial, Paz siente miedo. La ansiedad se apodera de ella porque no sabe cuál será su futuro: o México o volver a España. Su yo se percibe preocupado y ansioso a través de ciertas preguntas sobre su destino y el de su familia. Se siente pequeña, desprotegida, y su yo se carga de responsabilidad ante tanta incertidumbre.

Si estallaba la guerra, ¿qué sería de nosotros, pobres refugiados españoles? ¿México? Sí, mi padre nos había escrito que nos podíamos ir, [...] que él ya se reuniría con nosotros alguna vez... (Paz, 1972: 133).

Sin embargo, irse a México no era una opción puesto que el SERE no respondía a sus peticiones: «no podíamos imaginar el futuro, ni prevenirlo, ni hacer planes, ni soñar» (Paz, 1972: 133).

La noticia sobre una posible repatriación, que le llega a la protagonista en julio de 1939 (Paz, 1972: 130), alarga la estancia de los refugiados hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Tal y como contextualiza la autora, «septiembre comenzaba y con él una incertidumbre que hacía daño. La osadía de Hitler contra Polonia no podía quedar así. Francia tenía que cumplir sus compromisos» (Paz, 1972: 137). El yo de Paz no puede evitar sentir que estaba reviviendo la guerra, algo similar a un *déjà vu* con todas las consecuencias que una contienda trae consigo:

Todos nos paralizamos. Silencio en todos los ánimos. Después se advertía de los peligros a que estábamos expuestos: bombardeos, que se colocaran tiras de papel en los vidrios de las ventanas [...]. ¡Otra vez! Todo eso lo habíamos vivido nosotros hacía tan poquito... (Paz, 1972: 137).

Al haber huido de su país y sentir que la evacúan de otro por una guerra, Paz no puede evitar sentirse como «la negación absoluta, el estorbo, algo que nadie deseaba» (Paz, 1972: 141). De repente, los refugiados españoles pasan a ser «insignificantes» (Paz, 1972: 142) en Francia. El sentimiento de inferioridad que aflige al yo de la autora se apropia de la trama de la novela y provoca que el fragmento adquiera más intensidad al evocar a la figura de los mártires a través del dolor, como también sucede en *De Barcelona a la Bretaña francesa* y *Éxodo. Diario de una refugiada española*: «Refugiados españoles de 1939, los primeros infusorios, ¿qué podríamos importar a nadie?, ¿qué valor tenían nuestros problemas, nuestro sentir, nuestro dolor, nuestras lágrimas....?» (Paz, 1972: 142).

Los lamentos no dejan de oírse durante las despedidas. Según relata Paz, el quejido «¡A España no!» parecía salir doloroso desde dentro de las entrañas de quien lo gritaba. A su vez, Paz observa su alrededor y solo puede ver miedo y aflicción: «¡Qué dolor para un español verse obligado a gritar así! ¡Qué dolor para el que grita y para el que oye ese desgarrador lamento!» (Paz, 1972: 152). El yo de Paz muestra su emoción y su melancolía al ver que la habitación en la que ha vivido varios meses se estaba quedando sin huéspedes:

Dejamos nuestro cuarto vacío. Vacío de vida, pero lleno de recuerdos que nadie iría a buscar. Testigos de nuestra estancia eran los modestos muebles, la cama sin ropas, el espejo sin imágenes, el balcón tentador, amigo del mar y del más allá, con su geografía americana de sueños y deseos de paz, de hogar, de volver a empezar limpios, desde un principio totalmente nuevo, totalmente esperanzador (Paz, 1972: 150).

Y, definitivamente, al irse, de manera contradictoria, Paz se despide del edificio y marcha hacia la estación de Hendaya con destino a Hondarribia: «Adiós, Splendid, cárcel, refugio, remanso, lugar de paz entre dos guerras» (Paz, 1972: 152).

Tal y como se narra en *La hora del odio*, el subprefecto del Aérium Marin de Brécéan estuvo en todo momento pendiente de si las refugiadas decidían volver o no

a España. Desde hacía algún tiempo había permitido las visitas al refugio de un vasco que trató de ganarse la confianza de las refugiadas. Como ha sido visto, en *De Barcelona a la Bretaña francesa* también aparece un personaje de raíces vascas que se dedica a espiar a los españoles que llegan a las estaciones de tren²⁸⁶.

El trabajo realizado por este hombre comenzó a obtener sus resultados en el refugio de María. Una madre y su hija quisieron volver a España para estar con su otro hijo, que se ocultaba en la sierra. Sin embargo, Pilar supo días después que la mujer fue ahorcada nada más pisar suelo español, y llegó a la conclusión de que la culpa la tenía el espía vasco que se encontraba entre ellas. Al saber la noticia, María notó el odio dentro de sí misma, y su voz narrativa describe el paso de este sentimiento por su cuerpo como si fuese algo concreto que puede sentirse: «De la garganta; más adentro del fondo de los huesos; de su raíz española, subía una sal muy amarga, que se desbordaba en su paladar» (Carnés, 2014: 301). Poco a poco, la noticia va adquiriendo más significado y provoca en el yo de María una vehemencia aún mayor que al principio. Esta acaba escupiendo sobre un gusano verde como muestra de su amargura y de su rabia. El odio de María se había personificado en el vasco que día a día espiaba a las mujeres refugiadas a favor de las autoridades francesas y españolas (Carnés, 2014: 301).

El recién nacido odio de María precisa de soledad y de silencio. La protagonista necesita un momento de aislamiento para romper a llorar, y para decir una y otra vez el nombre de su patria, que aún veneraba (Carnés, 2014: 302). Esta contradicción de María, resultado de adorar y odiar a la vez, adquiriría mayor intensidad al mezclarse con el dolor; una antítesis que muestra la amargura que siente la protagonista al comparar la derrota de España con una ejecución en una plaza pública en la que se subastan sus miembros fraccionados. Por ello formula la siguiente pregunta: «¿quién te salvará de los perversos, de los judas, de los apocados, de los mezquinos, de los rapaces?» (Carnés, 2014: 302). En las líneas siguientes continúa la voz narrativa insistiendo en que «el acoso sangriento no había terminado, y el odio despertaba en

²⁸⁶ Ver epígrafe 6.2. Convivencia en Francia.

cada criatura», como lo acababa de hacer con María (Carnés, 2014: 303). La evolución de esta, neófita en odiar, se demuestra al llamar «asesino» al espía (Carnés, 2014: 304). En ese momento, se observa que la protagonista no tiene ya ningún impedimento en expresar ese sentimiento que hasta ahora se mantenía oculto en su interior.

Tras lo sucedido, Pilar le confiesa a María que fue su ignorancia y su carácter de discípula, sin saber lo que era realmente la guerra, lo que la acercó a ella: «tú eras una de las muchachas por las que había pasado la guerra como el agua sobre el aceite» (Carnés, 2014: 308). Sin embargo, ambas actitudes de la protagonista, la pasiva y la activa, son vistas por Pilar como algo poco útil para la España del momento. Ante esa inutilidad que le achaca su mentora, María de manera desenfadada grita: «¡quiero serlo!», grito cuya intención es demostrar que sí vale para lo que Pilar necesita, ser una chica comprometida con la lucha por su país. Aun así, Pilar juzga a María diciéndole que ella era una española que «soñaba con una vida sencilla». Con una posición sabia, por encima de la protagonista, Pilar le intenta hacer ver qué es lo que ha pasado en España mientras ella miraba hacia otro lado:

Tal vez imaginabas ser famosa con tus versos, pero no habías pensado nunca en la batalla que el mundo sostiene con un puñado de privilegiados que se oponen [...] a su marcha natural. Cuando esta marcha llega a un punto que no les conviene, se alzan contra ella por la fuerza. Esto ha pasado en nuestra tierra, y eso pasará en Francia y en otros países, sin que tarde mucho (Carnés, 2014: 308).

Pilar se anticipa en su discurso al visualizar una futura guerra mundial ante la inconsciencia que María ha demostrado durante las conversaciones que las dos refugiadas han mantenido. Asimismo, Pilar critica a los derrotistas, figura que también fue censurada por Luisa Carnés en sus memorias al referirse a la continuación de la lucha en España:

«¿Qué ganamos con oponernos al fascismo? Hitler es muy fuerte [...]». Esta es la voz de los derrotistas, de los pusilánimes, de los que no creen en el sano instinto de los pueblos. Ciertamente es que la lucha costará mucha sangre, pero ¿de qué sirve la vida sin la libertad? (Carnés, 2014: 310).

Todas las ideas que Pilar sostiene en su discurso hacen que María tome conciencia del peligro que vivía el mundo. Ante las palabras de su compañera, los recuerdos de María acuden con menos frecuencia a su mente, y es la voz narradora la que descubre qué es lo que puede hacerlos volver: «Cuando se manifestaban en imágenes gratas traían consigo la certeza de que solo en un mundo sin tiranías podrían repetirse» (Carnés, 2014: 311). La personalidad de María, influenciada en parte por Pilar, evoluciona en los discursos que realiza su compañera. Estos, con una función aleccionadora, van anticipando la decisión final que toma la protagonista.

La coacción no es la motivación que llevó a María a tomar la decisión de volver a España. La protagonista escucha una conversación de Pilar con otras compañeras de refugio en la que esta insistía en el regreso al país puesto que, según ella, «la lucha no ha hecho más que comenzar» (Carnés, 2014: 312). Varias compañeras se adhirieron a la decisión de Pilar, mientras María «sintió que el corazón le golpeaba fuerte en el pecho» escuchando al grupo (Carnés, 2014: 313). En ese sentido, los comunistas españoles que subsistían en los campos de concentración y en los refugios de Francia, así como también aquellos exiliados que residían en México, «se reorganizaron para intentar incidir en el interior de España y diseñaron plataformas que aglutinaran la oposición al fascismo» (Hernández Sánchez, 2015: 46). Esta acción clandestina es el motivo por el cual Pilar convence a sus compañeras para que en la próxima visita del espía vasco den un paso adelante cuando les pregunte si quieren volver (Carnés, 2014: 313). De nuevo, esta mujer aragonesa da una lección de compromiso y unión a María.

La marcha de Encarnación a México encabeza el capítulo noveno, y es el pretexto con el que la autora vincula la conversación clandestina de Pilar con el desenlace de la novela. Además, en este capítulo se observan dos finales: el del destino a México

y el de la protagonista, que regresa a España. La autora hace alusión a su propio exilio a través del personaje de Encarnación, que aparece de soslayo en dos capítulos, en uno para explicar que existía la posibilidad de irse a México y, por tanto, de salir del refugio de Francia, y en el último, al final de la novela, para demostrar que ese destino era posible.

Pilar y María deciden volver a España no por coacción sino por patriotismo, una idea que la autora ha desvelado poco a poco en la trama de la novela. Esta alternativa podría haber sido otra opción que Luisa Carnés podría haber considerado, pero nunca fue llevada a cabo. En *De Barcelona a la Bretaña francesa* la idea de volver a España para luchar es mencionado brevemente y aparece respaldado por las compañeras de refugio de Luisa Carnés: «Hablaban ellos de pasar a luchar al centro de España y ellas los secundaban» (Carnés, 2014: 236).

El final de la novela se divide en dos aspectos. Por una parte, desde un punto de vista moral y revolucionario, se utiliza una canción de despedida dedicada a Pilar y a María en la que ambas son descritas como gente «luchadora, que defiende su bandera» (Carnés, 2014: 320). Los dos personajes se marchan y actúan optando por lo que ellas creen que es un bien para España. Pilar, como ya había mencionado la noche anterior, creía que era la que menos peligro corría fuera puesto que no tenía familia en Madrid y no la conocían: «Yo soy, de todas, la menos comprometida» (Carnés, 2014: 312). María, por su parte, que emocionalmente ha renacido, sigue las lecciones de su maestra y decide volver a España. Si bien el final no resuelve si María luchará o no por su patria, la reacción de Pilar, que suspira en señal de alivio, permite deducir que ambas volverán a verse y que las lecciones de su mentora no finalizan en Francia.

Desde la ironía, *monsieur le directeur* es el responsable de ridiculizar la acción de las dos españolas. Desde su punto de vista, se estaba viviendo una contradicción pues, días atrás habían lanzado miradas de desprecio a la extremeña que quería volver a España (Carnés, 2014: 290), y, ahora, a ellas las alababan por irse. Ante tal

incoherencia, declara: «Los refugiados españoles están medio locos... ¡Por algo perdieron la guerra!» (Carnés, 2014: 320). La ingenuidad del director ante el motivo principal de la marcha representa, además de una forma de distensión de la escena, la opinión de gran parte del pueblo francés —los «turistas»—, que también ignoraba la verdadera intención de las refugiadas.

6.2.5.1. Regreso a España

«—Españoles, bienvenidos a la patria», son las palabras que gritan los oficiales del ejército a aquellos refugiados que, como Paz y su familia, entran llorando en la estación de Hondarribia, en el País Vasco (Paz, 1972: 158). En el cambio de tren, los que van hacia Madrid son introducidos en un vagón de ganado: «Allí nos hacinamos. Hombres, mujeres, viejos y niños. Apretaditos como cerdos o vacas... o toros de lidia» (Paz, 1972: 161).

La indiferencia, el miedo y la desesperanza marcan la llegada de Paz y de su familia a Madrid. Una pareja de guardia civiles que está en la estación los mira con apatía, Paz y advierte incluso en sus palabras tonos de «enojo y desprecio» (Paz, 1972: 163). Su sensación es que no le importan a nadie, lo mismo que había sentido justo antes de partir de Francia, y eso le hace mirar a su alrededor con recelo: «nos movimos despacio, desconfiados; la atmósfera madrileña tenía algo anormal que nos calaba hondo. ¡Era el miedo!» (Paz, 1972: 163).

Con la llegada de la familia de Paz a Madrid, Gabriel Paz finaliza la primera parte de *Éxodo de los republicanos españoles*. No obstante, la autora vuelve a aparecer para realizar un cierre en el que homenajea a «los hombres que atravesaron los Pirineos hacia el norte a comienzos de 1939» (Paz, 1972: 170). En estas últimas líneas, además de nombrar a todos aquellos refugiados que están en los campos de concentración franceses, Argelès-sur-Mer, Barcarès y Saint-Cyprien, también menciona a los que están en la costa africana, Casablanca, Orán, Bou-Arfa y Colom-Béchar. También menciona a su hada, *mademoiselle* Hielle. Para Paz, aunque ella sea una ciudadana francesa ejemplar, toda su bondad y su humanidad «no borra la

lista anterior, ni la perdona» (Paz, 1972: 170). El cierre de Gabriel Paz acaba con dos preguntas que expresan el sentimiento de mártir que tiene desde que cruzó la frontera: «¿Por qué nos odiaron y nos despreciaron tanto? ¿Acaso nuestros méritos los humillaban?» (Paz, 1972: 170).

La segunda parte de *Éxodo de los republicanos españoles* contiene el retorno de Paz a España desde 1939 hasta 1947, año en el que logra exiliarse a México. El relato sobre su vida en el país de acogida también aparece en esta mitad.

Tanto los republicanos que se quedaron en España como los que volvieron tuvieron que adaptarse al régimen. Esta era una realidad que se presentaba disciplinada y desmoralizada en una capital descrita por Paz al llegar como «gris y fría» (Paz, 1972: 173). Madrid, como en el resto de España, se había convertido en una ciudad en la que se castigaba a las chicas consideradas «rojas» (Paz, 1972: 199). Cabe señalar la humillación pública «a los vencidos» que se practicaba en la posguerra: por un lado, el rapado de pelo que se realizaba a las mujeres²⁸⁷. Se les colocaba un lazo rojo y eran obligadas a barrer las calles del pueblo o a limpiar la iglesia (Egido, 2018: 23). En otras ocasiones, además de pelarlas al cero, se les rapaban las cejas para desposeerlas de su feminidad y convertirla en blanco fácil de las burlas con el mal nombre de «pelonas» (Fonseca, 2017: 172). Por otro lado, tanto a los hombres como a las mujeres les hacían tomar aceite de ricino²⁸⁸, provocándoles una descomposición intestinal, a la que debían hacer frente cuando las obligaban a pasear por las calles. Todo ello con la intención de purificar «esos cuerpos supuestamente contaminantes» (Sueiro, 2007: 325), conseguir el derrumbe psicológico y la anulación como persona de los republicanos detenidos (Fonseca, 2017: 172). Ante tal imagen, distinta a la del Madrid que dejó en 1936, Paz confiesa: «Yo solo sentía deseos de llorar cuando ante mí aparecía una muchacha linda, triste,

²⁸⁷ Esta práctica también se llevó a cabo al final de la Segunda Guerra Mundial en Francia para castigar a aquellas mujeres que habían con fraternizado con los alemanes (Egido, 2018: 23).

²⁸⁸ La toma de aceite de ricino y el rapado al cero también aparece en *La voz dormida*, de Dulce Chacón (2002: 55) y en las prosas poéticas de Carlota O'Neill tituladas *Romanzas de las rejas* (2003: 378).

temerosa, con los ojos fijos en el suelo y la cabeza tocada con una pañoleta» (Paz, 1972: 200).

El retorno a Madrid supone para Paz una carga emocional pues, por una parte, su padre se está pudriendo en la cárcel, y por otra, su tío se desespera en un campo de concentración francés (Paz, 1972: 185). También se entera de que uno de sus primos ha sido víctima de los nazis, y otro tío suyo había sido despedido de su empleo. Las mujeres de su familia, por todo ello, «vivían como viudas, como huérfanas» (Paz, 1972: 186). Todas estas causalidades aumentan el desánimo de la protagonista, que, una vez más, siente un gran peso sobre sus hombros, lo cual hace que la pesadumbre se apodere de su yo. La autora aparece en la trama para homenajear a todas aquellas mujeres que han llorado a los hombres que lucharon por la guerra de España:

Detengámonos un instante ante esas mujeres gloriosas en su íntimo silencio, repleto de lágrimas, que no se derramaban, de rezos musitados, y adoremos sus manos trabajadoras que dieron de comer, con su labor, al preso; que defendieron a los hijos pequeños; que ganaron para comprar el pan con esa aguja de actividad continua (Paz, 1972: 186).

Durante la guerra el padre de Paz se quedó en Madrid, y lo encarcelaron en la prisión de Santa Rita. Al volver, Paz puede ir a visitarlo durante cinco o diez minutos al día. Lo primero que ve en él es su debilidad, según relata la protagonista: «No parecía él, el arrogante, el luchador, el seguro de sí». Se había convertido en un hombre derrotado, «en sus ojos había una nostalgia grande de sueños imposibles, de sueños amarrados, enrejados» (Paz, 1972: 179). Al finalizar su visita y dejar atrás la tapia del edificio, Paz escuchó los cánticos a coro de los encarcelados: «¡España! - Una; ¡España! -Grande; ¡España! -Libre... ¡Arriba España!» (Paz, 1972: 179).

Tras varios años de prisión, el padre de Paz logra salir y reunirse con su familia. Se convierte también en un testigo que puede explicar su experiencia sobre las cárceles españolas de posguerra. Tanto a Paz como a los demás miembros de su familia les cuenta el maltrato al que ha sido sometido: un horario carcelario inflexible, con las consecuencias fisiológicas que ello conlleva, y una celda pequeña en la que los

hombres se apiñaban con tan solo una ventana pequeña para respirar (Paz, 1972: 203). Paz, que escucha atenta el testimonio de su padre y de los demás compañeros de celda, concluye: «La pena de muerte era un premio, una prueba valiosa de su fervor por la causa de la república fenecida» (Paz, 1972: 204).

Otro de los relatos de su padre que Paz conserva en su memoria es el que se refiere a una madre encarcelada por «roja» y condenada a muerte. La mujer iba en fila junto a los demás condenados con su hijo recién nacido en brazos. Un sacerdote arrebató el bebé del regazo de su madre, y poco tiempo después la mujer falleció fusilada (Paz, 1972: 216). La historia provoca en ella preocupación por ese hijo perdido, indefenso: «Lo he soñado en un asilo, en uno de esos caserones donde van los hijos que nunca han de saber el nombre de sus padres» (Paz, 1972: 216). Paz, que siente tristeza por la historia, insiste en su veracidad: «Es una historia verdadera de las muchas que me contó mi padre, un preso entre los muchos presos que vivieron en las cárceles de Alcalá de Henares». Años más tarde, el yo de la autora aparece en la trama de la novela para manifestar la indignación que aún permanece en su interior: «Las que tenemos hijos, las que tenemos hijas ¿cómo imaginamos este trance? ¡No!... no podemos imaginarlo» (Paz, 1972: 215).

En otra ocasión, Gabriel Paz aparece en la trama para aportar información sobre los campos de concentración españoles. Según el periodista Carlos Hernández de Miguel, en España hubo hasta doscientos noventa y seis campos, algunos con la nomenclatura «provisional», con la de «larga duración» o de «estable» (Hernández de Miguel, 2019: 40). El testimonio que aporta Gabriel Paz se refiere al Castillo de Galeras de Cartagena, compuesto por tres fortalezas: La Atalaya, el Castillo de San Julián y el cuartel General Fajardo. Este fue un campo estable que estuvo activo entre abril y noviembre de 1939, después los edificios pasaron a depender de Prisiones (Hernández de Miguel, 2019: 40). La historia recogida por Gabriel Paz es la de un oficial del ejército republicano español. Según transcribe la autora, se les ordenaba cantar el «Cara al Sol» y otros cánticos antes de comer el rancho (Paz, 1972: 180). Por las noches, los encerraban en sus habitaciones-celda, donde los

despertaban los sonidos de «las descargas de los fusilamientos que se llevaban a cabo en el arsenal de Cartagena» (Paz, 1972: 180).

Una de las consecuencias de volver a España es la escasez de recursos económicos. A todos los «retornados» les urgía encontrar trabajo. En el caso de Paz, ella y su familia llegan a Madrid con treinta y dos pesetas (Paz, 1972: 163). Una situación similar relató Carlota O'Neill en *Una mujer en la guerra de España*. Al salir de la cárcel de Melilla y establecerse en Madrid trabajó como modelo para un pintor. Su sueldo eran cinco pesetas por dos horas de quietud simulando a la Virgen Dolorosa y a Teresa de Ávila (O'Neill, 2003: 263). Por suerte, a la madre de Paz la comienzan a visitar antiguas clientas que le llevan prendas de ropa para que les haga los arreglos pertinentes. Así, crean un taller de costura en su propia casa —con encargos agotadores y mal pagados—, en el que la madre de Paz cose, mientras que Paz y sus primas tejen guantes de lana encargados por una tienda (Paz, 1972: 177). La protagonista siente que es como un ratón atormentado por un enorme felino:

El gato, antes de darnos muerte, se entretiene en jugar con nosotros sumiéndonos en la más espantosa de las angustias y, cuando ya estamos al borde un mortal precipicio o de la desesperación más loca, en vez de darnos un empujón definitivo, nos ayuda, nos salva, tendiéndonos un hilo (Paz, 1972: 177).

Otra consecuencia que vive Paz es la de la invalidez de su titulación académica. Ningún título expedido bajo la República es reconocido, por lo que debe volver a cursar el bachillerato. El régimen franquista obstaculizó cualquier trámite a aquellas mujeres tildadas de «rojas», convirtiéndolas en el punto de mira entre los vecinos, lo que dificultó su inserción social. Paz, que desea poder continuar con los estudios iniciados en Barcelona, relata su caso:

Constituía un delito confesar que habíamos estudiado en Valencia, Madrid o Barcelona; un delito que de algún modo tuvimos que pagar. De momento nuestros cursos no tenían validez; los años aprobados en la zona roja no servían; las carreras concluidas no existían (Paz, 1972: 184).

Paz pretende obtener los papeles necesarios a la «manera nacionalista». Según cuenta la protagonista, «para tener derecho a ello, se exigían certificados de Falange Española, de buena conducta, expedidos por el cura párroco y el jefe de casa» (Paz, 1972: 184), y si alguien era tildado de comunista o masón perdía toda oportunidad de estudiar. Sin embargo, en el caso de Paz, nadie podía avalar su adhesión al Movimiento Nacional porque nadie de su familia cercana pertenecía a Falange. De hecho, para cualquier actividad necesitaban un certificado de adhesión, pero ellos nunca lo conseguían, solo les daban un papel que garantizaba su honradez. Este tipo de trámites le resultaba «tragicómico» a la protagonista (Paz, 1972: 186-187).

No obstante, poco tiempo después Paz puede realizar los exámenes extraordinarios de los cursos siguientes a 1936 pagando la matrícula completa —según la protagonista, aquellos que no habían estudiado en centros abiertos por los «rojos» solo debían abonar la mitad— (Paz, 1972: 208). Una vez que por fin puede obtener su titulación de bachillerato y la de la Escuela Normal de Maestros de Madrid, inicia sus prácticas en un colegio. La protagonista recuerda en ese momento su escuela improvisada en Francia, en el Splendid Hotel, y a sus alumnos «diseminados ya por diversos caminos; muchos, otra vez, sin rumbo» (Paz, 1972: 220).

En el momento en el que Paz quiere realizar las oposiciones para ejercer de maestra vuelve a encontrarse con otro obstáculo: para presentarse necesita como requisito unos estudios de Acción Católica. La protagonista se siente cansada después de intentar reunir todos los documentos necesarios, y acaba por renunciar para siempre a trabajar en una escuela. En su recuerdo, estaba segura de que ninguna podría ser igual que aquella «tan rudimentaria e improvisada que funcionó en el Splendid Hotel de Wimereux, con niños refugiados españoles» (Paz, 1972: 221).

Otra de las realidades a las que tiene que enfrentarse Paz es la de no poder darse caprichos. La protagonista describe sus deseos inalcanzables puesto que tanto ella como su familia tienen necesidades económicas y no puede darse el gusto, por ejemplo, de comerse algún dulce (Paz, 1972: 194). Lo mismo le sucede con el cine.

Paz se imagina la historia de la película al ver la cartelera. Cuando por fin puede acudir a verla y se lo cuenta a su padre en una visita a la cárcel de Santa Rita, este lo desaprueba:

¡No! Tú no debes de ir al cine, ni tu hermano, ni tu madre... ni nadie en España. Ni al cine, ni a ninguna fiesta... ¡Todos tenemos que llorar! En España no debería de haber espectáculos; nadie tiene motivos para ir a divertirse... Esos centros deberían de permanecer vacíos... (Paz, 1972: 194).

La protagonista, ante la reprimenda de su padre, siente vergüenza por haber ido al cine. Sin embargo, su edad y su inocencia la disculpaban. Ella misma se dice, justificándose: «Tienes muy pocos años... ¿Cómo encadenar a la juventud?». Finalmente, sus remordimientos ganan la batalla interior y Paz decide no volver a darse ningún capricho de este tipo (Paz, 1972: 194).

Tras abandonar la idea de convertirse en maestra, Paz logra pasar unas oposiciones para trabajar como operadora en la Compañía Telefónica. Este era uno de los pocos trabajos en donde no se le exigían los antecedentes de Falange. Aun así, al entrar en la empresa, Paz tiene miedo, siente inquietud al escuchar «roja», y está en tensión a la espera que de un día para otro alguien utilizase esa palabra contra ella. La protagonista se repite a sí misma la frase con la que podrían acusarla: «Eres “roja”, fuera. Eres “roja”, vete a un lugar de castigo» (Paz, 1972: 222). Este proceso hace que el yo de Paz siempre sienta inseguridad y miedo, y piense en el qué dirán, lo cual provoca que la protagonista muestre cierta ansiedad al describir su trabajo en la compañía.

A pesar de que tanto Paz como su familia se han acomodado en Madrid, las circunstancias por las que pasan no son las esperadas. Su hermano tiene que convertirse en soldado de Franco, su madre continúa con el taller de costura, y ella y sus primas deben encontrar un trabajo para poder subsistir económicamente, dado que el puesto en la Compañía Telefónica no es suficiente. El yo de Paz siente que los años más alegres de su juventud «se desparramaron entre el destierro, el miedo y

las visitas a la cárcel». Le parecía como si hubiese estado dormida en esos años y no hubiesen sido suyos (Paz, 1972: 227). Durante la redacción de la novela, en la década de los setenta, el yo de la autora afirma que ha despertado, y que esos años perdidos los ha ido recuperando poco a poco aunque «no puede vivirse a los veintisiete lo que se ignoró a los dieciocho», manifiesta la autora (Paz, 1972: 227).

En 1945, Madrid se presenta silencioso, «como si algo se temiera». Mussolini había muerto, Alemania «era un hatajo de vencidos» y «Nuremberg esperaba a sus reos» (Paz, 1972: 233). La Segunda Guerra Mundial ha finalizado y ante esto Paz exclama: «¡Hemos ganado!». Pero después piensa: «“hemos” ¡que graciosa me parece ahora la palabra! Qué burlona también “hemos”... ¡y todo lo teníamos perdido!» (Paz, 1972: 233). Desde ese momento, por las calles se deja de saludar con el brazo derecho en alto, y se pueden presenciar desfiles sin realizar obligatoriamente los ademanes fascistas.

El sueño de México parece estar menos lejano. Los amigos de Paz logran marcharse de España e intentan que ella también lo haga. Al recibir una carta en la que unos conocidos de su padre esperan en México la llegada de la protagonista, su yo manifiesta: «¡Ya me veía volando!» (Paz, 1972: 235). Sin embargo, la alegría se desvanece cuando Paz ve las imágenes de los crímenes y de las víctimas de las guerras de las que ha sido testigo. La protagonista reflexiona acerca de las tragedias que ya formaban parte de su vida:

Había pasado un año del triunfo. La guerra había concluido totalmente. Las barbaridades realizadas por los triunfadores no tenían importancia, eran pálidas travesuras ante las tragedias que se iban sabiendo y los crímenes de otros.

Campos de Dachau, Buchenwald, Mauthausen, Auschwitz, Belsen... Se habían vaciado con su cargamento atroz de víctimas. [...]

Las fotografías de aquellos espectros aterraban y los relatos satánicos de los experimentos humanos, de los asesinatos en masa, herían la sensibilidad más

grosera. ¿Era posible que un grupo de hombres hubiera cometido tanto mal? (Paz, 1972: 236).

Posteriormente, Gabriel Paz lee acerca de los crímenes nazis y de los juicios de Nuremberg. Conocer este tipo de noticias e insertarlas en su novela le produce cierta emoción y melancolía. Para ella es un «horrible pasatiempo» hojear las obras que contienen fotografías de esa época (Paz, 1972: 237).

6.2.6. La preparación del viaje con destino a América

En 1939, el Servicio de Evacuación de los Republicanos Españoles reanudó las ayudas —que había iniciado en 1937 con los evacuados de la zona norte de España (Álvarez, 1994: 178) — a los exiliados que se encontraban en Francia. El SERE y su presidente, Juan Negrín, sufragaron las primeras expediciones —Sinaia, Mexique e Ipanema— que se organizaron en Francia para que los republicanos pudiesen trasladarse a América. Además, la Diputación Permanente de las Cortes creó la Junta de Ayuda a los Republicanos Españoles, liderada por Indalecio Prieto, para asistir a los refugiados españoles en su traslado. Pese a las diferencias existentes entre los líderes socialistas de ambos organismos (el SERE y la JARE) —Negrín era partidario de la participación de los exiliados españoles en la Segunda Guerra Mundial, hecho al que Prieto se oponía—, aportaron los fondos necesarios para ayudar a algunos españoles internados en los campos de concentración y para financiar su salida hacia México.

Éxodo: Diario de una refugiada española y *Éxodo de los republicanos españoles* son las únicas obras objeto de estudio en estas páginas que relatan la preparación del viaje para la salida de las protagonistas. Si bien en *Los diablos sueltos* Ignacio le cuenta a Marina que el Comité Británico de Ayuda a los refugiados españoles está preparando todos los documentos necesarios para ir a Inglaterra (Carreño, 1975: 324), no se narra en la novela ni la organización de su salida ni su llegada a México. Tampoco sucede en *De Barcelona a la Bretaña francesa*, ni en *La hora del odio*,

relato que finaliza cuando sus protagonistas aún se encuentran en el Aérium Marin de Brécéan.

Silvia Mistral pasa súbitamente de la alegría de recibir las cartas preparatorias de su marcha a la tristeza por tener altas fiebres. Su texto fechado del 5 de mayo finaliza con la narración de la experiencia de un español fugado del campo de Collioure y con un titular: «Yo tengo mucha fiebre y casi no puedo levantarme» (Mistral, 2009: 132). Hasta diez días después, el 15 de mayo, Silvia Mistral no redactó ninguna otra entrada en *Éxodo: Diario de una refugiada española*.

Por ello, el desánimo se apodera del yo de Silvia Mistral. Es consciente de que no va a poder marcharse hacia Burdeos y embarcar en el Sinaia debido a su estado físico. El dramatismo con el que escribe Silvia Mistral la escena intensifica la catarsis y aún más su estado de frustración: «la fiebre me ahoga y en mis sienes golpean los martillos del insomnio» (Mistral, 2009: 133). La descripción de su delirio es la que produce el aumento de la emoción:

Cuando logro dormir, ya cuando el sol se rasga, en tenues rayos, sobre las altas montañas provenzales, solamente desfilan ante mí crímenes, persecuciones y hambre. Sueño que camino descalza, que las negras capas de la Guardia Civil me envuelven en sus pliegues y que corro, huyendo, hasta caer doblegada, sobre las piernas, como un caballo cansado. Siempre el mismo espectro (Mistral, 2009: 133).

Finalmente, el Sinaia zarpa y el yo de Silvia Mistral queda abatido por no poder acudir al lugar de encuentro y por su grave estado anímico: «Mueren mis ilusiones de viaje. [...] Mi debilidad es muy grande y apenas doy cuatro pasos cuando ya pierdo el sentido» (Mistral, 2009: 133).

Esperanza, su compañera aragonesa, cuida de ella en todo momento. Sin embargo, este hecho no provoca que Silvia Mistral cambie su modo de ser y, por tanto, continúa siendo egoísta e introvertida. La protagonista sigue pensando que aunque en la guerra el peligro común las unía para combatir contra el enemigo, ahora, en el

exilio, «cada cual procura resolver sus problemas y partir» (Mistral, 2009: 133). Asimismo, continúan llegando las misivas de Ricardo Mestre desde Argelès: «Pronto embarcaremos. Cuídate y confía. Saldrá próximamente un barco y sé que dentro de unos días seremos avisados» (Mistral, 2009: 134). A pesar de que el motivo principal de la carta es animar a Silvia Mistral, la protagonista sigue desesperanzada, y así lo manifiesta su yo: «No quiero ilusionarme demasiado» (Mistral, 2009: 134).

Finalmente llegan las buenas noticias para Silvia Mistral. Se le envían trescientos francos para su traslado a Burdeos (Mistral, 2009: 135). De allí zarparía el Ipanema, otro barco fletado por el SERE con destino a México. El cambio drástico tanto físico como anímico que se ha producido en Silvia Mistral es muy notable. Según relata la protagonista, va de casa en casa exclamando: «¡Me voy a México! ¡Me voy a México!» (Mistral, 2009: 135). Ella también es consciente de su transformación al recibir la nueva carta: «Mi alegría es tan grande que la debilidad de que estaba poseída se transforma en fuerza» (Mistral, 2009: 135). Ante tal alboroto, según relata Silvia Mistral, las francesas murmuran: «*Mexique... Mexique... le pays sauvage*», a lo que la protagonista responde: «Eso, el país salvaje, es el que da una lección de humanidad» (Mistral, 2009: 135). Tras esta escena, Silvia Mistral reflexiona en *Éxodo: Diario de una refugiada española* acerca del eurocentrismo y el chovinismo franceses, que muestran en contra de la civilización americana:

En el fondo se sienten lastimados en su sensibilidad. Ponen mala cara y aseguran que, con el tiempo, en ningún lugar del mundo estaría mejor que allí. Piensan que, todavía, América es un inmenso territorio con indios armados de flechas (Mistral, 2009: 135).

La protagonista insiste en rechazar la idea del «*pays sauvage*» (Mistral, 2009: 135) que tantas veces ha escuchado desde que sabe que se va a América. Un francés le dice que «México es una nación “inferior”» y, según ella misma, aunque no transcribe su respuesta, le contesta «airada, con una soltura de lengua que hasta entonces nunca había tenido» (Mistral, 2009: 136).

Durante su etapa en el refugio, Silvia Mistral se ha mostrado en *Éxodo: Diario de una refugiada española* como una persona poco sociable y poco empática. Al irse, continúa sin presentar ningún tipo de emoción a la hora de despedirse de su compañera, que sí llora amargamente (Mistral, 2009: 136). Esta imagen contrasta con la del oficial que sonríe a la protagonista, que piensa: «me sonrío, como si pretendiera hacerme olvidar los agravios sufridos» (Mistral, 2009: 136). Son dos imágenes en las que Silvia Mistral es el centro de atención, pero son redactadas con sentimientos distintos: las lágrimas de su compañera no la conmueven apenas, y la sonrisa del oficial causa una respuesta que puede entenderse o bien de manera irónica o bien de manera sincera. Silvia Mistral es consciente de que «quien queda, se vuelve hosco, tristón y huraño» (Mistral, 2009: 133), por lo que al subirse al tren desecha cualquier sentimiento negativo que pueda influir en su nueva vida. De esta manera, al sonar la campana y al partir el tren, Silvia Mistral nota que su «espíritu se aligera de la obsesión limitada de las montañas»; es decir, siente que se ha quitado un gran peso de encima (Mistral, 2009: 136).

Los rumores y la espera aumentan la ansiedad de Silvia Mistral. Así describe en *Éxodo: Diario de una refugiada española* todo aquello que presencia o que escucha: «La gente se apiña en el portal de la Legación. [...] Algunos de ellos han sido rechazados en el buque anterior. ¿Por qué?» (Mistral, 2009: 139). Silvia Mistral intenta encontrar una respuesta que la convenza:

Se efectúan selecciones caprichosas y unos interrogatorios sectarios, ingenuos y pintorescos. No se explica que se haya establecido un porcentaje para los embarques, a base de la siguiente proporción: 33 % para el sector republicano, 38 % para los marxistas, 24 % para el sector confederal y 5 % para los sin partido. [...] La forma de selección es, por demás, absurda (Mistral, 2009: 139).

La frustración de Silvia Mistral va en aumento cuando recorre la cola en busca de más información: «Es muy lamentable todo esto. Si el Presidente Cárdenas ofrece una entrada, sin limitaciones, en el país, ¿a qué motivos o intereses obedecen sus representantes?» (Mistral, 2009: 140).

En la misma entrada del 9 de junio, Silvia Mistral hace un aparte para relatar su embarque en el Ipanema. La impresión que tiene la protagonista al subirse al buque es la de «retorno a la vida del refugio» (Mistral 2009: 141). Esta sensación se la provoca el hecho de tener que comer todos juntos en mesas largas y estar obligados a dormir en los camarotes del buque sin suficiente «espacio vital», lo que Silvia Mistral compara con la vida en los cuarteles (Mistral, 2009: 141-149). Por ello, la protagonista describe y critica las condiciones en las que se encuentra, lo que se suma a la sensación de estar aún en los refugios franceses:

El Ipanema es una verdadera lástima. Yo imagino los grandes cargamentos de patatas que en él irían y pienso en las ratas negras, grandes, de rabos enormes. No hay dudas: las hay a montones. [...] Pese a todo el inmenso capital que existe, los embarques son reducidos, limitados, las condiciones del viaje, pésimas; se da excesiva preferencia a los que se hallan fuera del campo de concentración y, en fin, las arbitrariedades son incontables. Se admite todo con resignación. Tras tantos infortunios, cada cual desea partir como sea (Mistral, 2009: 141).

Según relata Silvia Mistral, al alejarse el Ipanema del espigón, se escuchan tres gritos: «¡Viva México! ¡Viva Cárdenas! ¡Viva la República», pero ningún hurra para Francia (Mistral, 2009: 147). Además de la impresión de continuar su vida en el refugio, Silvia Mistral siente que está abandonando España y que está siendo «desterrada» (Mistral, 2009: 147). La autora utiliza una cita de Goethe —«nunca se va más lejos que cuando se sabe a dónde se va» (Mistral, 2009: 147)— para expresar su sentimiento de añoranza y la sensación de lejanía ante un país que desconoce y que está a miles de kilómetros. La nostalgia se apodera de todos los grupos de refugiados pues, según relata Silvia Mistral, los gallegos se reunieron para leer un texto en el que expresaban el cariño hacia su tierra y hacia sus hombres trabajadores. Los catalanes, por su parte, cantaban en coro *L'Emigrant* y *El cant de la senyera*. También los vascos se reunían en corro para compartir los momentos de nostalgia y añoranza a su tierra (Mistral, 2009: 149).

Los días pasan dentro de la embarcación y Silvia Mistral continúa escribiendo lo que sucede. La protagonista describe a los pasajeros con los que se encuentra y menciona la creación del diario de información *Ipanema*, redactado por periodistas conocidos, como Ramón Cabanillas, José Carbò o el crítico madrileño José Luis Mayral. El diario consta de cuatro a siete páginas en las que sus colaboradores redactaban las noticias internacionales que llegaban al barco por radio, publicaban sus pequeños ensayos o sus propias impresiones del viaje²⁸⁹.

En la entrada del 16 de junio, Silvia Mistral se encarga de reproducir las respuestas de los pasajeros cuando ella les pregunta qué van a hacer en México. Lo que concluye Silvia Mistral, que ha recuperado su faceta de periodista, es que todos los exiliados ansían la «reorganización de su vida destrozada» (Mistral, 2009: 152). Por su parte, Silvia Mistral muestra de nuevo la función catártica que ejerce en ella escribir *Éxodo: Diario de una refugiada española*: «yo vuelvo a recobrar la seguridad que siempre había tenido y que perdí en los cuatro meses de exilio en Francia» (Mistral, 2009: 152).

El 5 de julio, tras haber parado por problemas técnicos en La Martinica, Silvia Mistral necesita silencio y descanso. Cuando por fin logra un nuevo sitio para poder dormir (Mistral, 2009: 164), los comentarios fuera de lugar que un hombre le traslada provocan que se venga abajo y que su yo exprese la frustración que siente: «dolorida, exaltada por lamentos ajenos y propios, lloro sobre la madera alquitranada. Mis nervios se desatan y pienso que este hombre no debería haber salido de España» (Mistral, 2009: 164). A través de sus sentimientos divide su patria en dos: una, representada por el hombre que la acaba de insultar, porque, a pesar de que también es un exiliado, le recuerda a la «España hollada por el sable y el látigo»; la otra, la suya y la de los exiliados, es la España «del éxodo, la del sufrimiento, la de las lágrimas» (Mistral, 2009: 164).

Éxodo de los republicanos españoles muestra una preparación y una salida muy distinta a la de Silvia Mistral. Una de las diferencias más destacables es el tiempo. Mientras esta

²⁸⁹ El libro *Los barcos de la libertad: diarios de viaje del Sinaia, el Ipanema y el Mexique (mayo-julio de 1939)* (2006) recupera los diarios de a bordo que se escribieron en las tres embarcaciones durante los viajes a México.

prepara su salida desde Burdeos, en 1939, Paz Márquez se encuentra en España en plena posguerra. Siete años después, en 1946, la protagonista inicia la organización de su viaje.

Durante aquellos días, Paz comienza a frecuentar una peña literaria de Madrid y, tanto ella como su compañera, Gloria —que también se marcha a México—, son bien recibidas por sus integrantes. Lo que pretende Paz con su inicio en la literatura es olvidar lo que ha vivido fuera y dentro de España y empezar de cero. El mundo literario es para ella una nueva oportunidad de prosperar tras la decisión de abandonar su vocación como maestra. Su yo se manifiesta a favor de la purificación o transformación interior tras la tragedia de 1939, una vez llegue a México y empiece su nueva vida:

Los muertos habían sido enterrados, las heridas curadas, las ruinas empezaban a borrarse con nuevas construcciones. La vida reanudaba su ritmo, la vulgaridad ocupaba su puesto y el olvido hacía su labor de cicatrización (Paz, 1972: 239).

Antes de marcharse, Paz rompe papeles y se deshace de sus materiales. También quema su diario, en el que había escrito sus primeras emociones de adolescente, sus impresiones de la Guerra Civil, comentarios sobre la guerra mundial, su odisea para llegar a Francia y su vuelta a España y, sobre todo, sus deseos de comenzar de nuevo en América. La decisión de quemar sus escritos más íntimos la toma al pensar que ya «no tenía edad para esas confesiones de muchachilla. [...] ¿Qué confesiones pueden hacerse a un impasible papel?» (Paz, 1972: 242). Finalmente se despide de toda su familia y de España, «esta vez... ¿para siempre?», se pregunta la protagonista.

El yo de Paz se siente nostálgico en ese momento de despedida, pero la protagonista no deja caer ninguna lágrima puesto que ya ha llorado lo suficiente en todos estos años (Paz, 1972: 244). Al irse, se hace más fuerte y se transforma en una chica nueva. México le da la oportunidad de resarcirse de todo lo que en Madrid se quedó interrumpido por su condición de «roja».

A partir de ese momento, todos los pensamientos de Paz transitan entre la alegría y la curiosidad. Viaja primero a Lisboa, donde se encuentra con unos amigos que le proporcionan la cantidad de dinero necesaria para poder subsistir, y desde allí hasta Nueva York (Paz, 1972: 245), donde se siente cada vez más pequeña: «Para mí, muchachilla de Madrid, Nueva York era entonces un imposible, [...] Me pellizqué para comprobar que no soñaba» (Paz, 1972: 247). Tanto ella como sus amigos aún continúan teniendo cierta inseguridad y miedo por haber salido de España (Paz, 1972: 247). Finalmente, la protagonista llegó en abril de 1947 a México.

6.3. México

Lázaro Cárdenas se ofreció desde 1938 a acoger a los refugiados españoles con la «solidaridad» como único motivo (Domínguez Prats, 2009: 101). Así lo hizo constar él mismo: «México no pide nada por este acto; únicamente establece un precedente de lo que debe hacerse con los pueblos hermanos cuando atraviesan por situaciones difíciles como acontece hoy a España» (en Lida, 1997: 115). Al finalizar la Guerra Civil española, entre 1939 y 1945, alrededor de dieciséis mil hombres y mujeres fueron recibidos en México (Domínguez Prats, 2009: 96). Entre los meses de junio y julio de 1939 llegaron a México 1599 exiliados en el Sinaia, 2067 en el Mexique y finalmente 994 en el Ipanema. Una vez en el país hispanoamericano, el SERE, su representación en México, el Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles, y la JARE se encargaron de financiar los gastos y de resolver las necesidades de los exiliados en la medida de lo posible.

6.3.1. Realidades mexicanas

El Ipanema llega al puerto de Veracruz el 7 de julio. Silvia Mistral describe el desembarco de todos los refugiados y la atención médica que reciben una vez pisan tierra mexicana (Mistral, 2009: 166). La forma de explicar el trato recibido por parte de la delegación sanitaria francesa y de la mexicana es muy distinta: sobre la primera, Silvia Mistral describía que los vacunaban «sin delicadeza alguna» e

incluso que los médicos pegaban a los niños que se rebelaban contra ellos (Mistral, 2009: 86). Por lo que se refiere a la segunda, el personal sanitario empatiza con la refugiada al verle las cicatrices de su pierna y le preguntan: «¿Fue un médico o un bárbaro?». Silvia Mistral responde: «fueron los bárbaros» expresando así una crítica a los médicos franceses (Mistral, 2009: 166). Algo distinta es la llegada de Paz, ya que «los primeros refugiados fueron recibidos en Veracruz con banderas y pancartas de bienvenida, [pero] los que fueron llegando después se convirtieron en un hecho normal» (Paz, 1972: 252). Sin embargo, fueran los primeros o los últimos, el miedo aún permanecía en el refugiado que descendía del barco y caminaba por las calles mexicanas libremente, porque «aún sonaba en sus oídos la orden “*les papiers*”» y recordaba «la figura del gendarme que los exigía» (Paz, 1972: 252).

En el epílogo, Silvia Mistral se muestra nostálgica y a la vez ambiciosa. Recuerda aquellas cosas que se perdieron en el éxodo, pero llega a México con «la ilusión de empezar una vida deshecha por los horrores de la guerra» (Mistral, 2009: 167). Su yo, ante la emoción de la llegada, manifiesta que le «queda el alma, elevada y purificada por las angustias del exilio [y] el afán de recobrar lo perdido» (Mistral, 2009: 167). Además de evidenciar que continúa teniendo vivo su espíritu de lucha por regresar a esa España que han perdido, también se observa aquí el paso del yo de Silvia Mistral, que solo miraba por sí misma, a un *nosotros*. Evoca una mirada hacia los que aún están en Francia: «Cuando emprendo ruta [...] hay una inmensa emoción en mi corazón y un recuerdo hacia los que aguardan, en los campos inhóspitos de Francia, el horizonte de una nación libre» (Mistral, 2009: 167).

Una vez que Paz se instala la Ciudad de México tiene que adaptarse y recomponer todo aquello que se había destruido o que se había quedado en Europa, como hicieron todos los refugiados al llegar. Tal y como menciona,

muchos iniciaron sus labores en el oficio que tenían en España, pero luego las nuevas circunstancias que surgieron, los empujaron por inesperadas rutas. Se dedicaron al negocio del cine gentes que nunca habían soñado con este arte; a vender y comprar coches hombres que ni siquiera habían

aprendido a manejarlos; vendían seguros jóvenes que planearon ser abogados y distribuían garbanzos muchachos que, en España, habían sido maestros de escuela (Paz, 1972: 254).

Otros pudieron reanudar su actividad literaria y periodística, bien como necesidad, bien como vocación. Este es el caso de Paz —y el de otros muchos exiliados—, pues lo primero que hace al llegar es nacionalizarse mexicana: «Ya no soy española» (Paz, 1972: 258), admite tristemente Paz. La renuncia a su nacionalidad, a pesar de que fuera una «molesta sensación» (Paz, 1972: 258), le permite buscar un empleo sin temor alguno. En ese sentido, el acceso de la mujer al trabajo en México estuvo condicionado «por factores que actúan en función del género» (Domínguez Prats, 2009: 144). Algunas de estas causas se relacionaban con la educación y la calificación de las refugiadas, o también con las condiciones de trabajo que se ofrecían en el país (Domínguez Prats, 2009: 144). Además, Pilar Domínguez Prats asegura que «es difícil encontrar —en los años cuarenta— mujeres que se dedicaran de forma permanente a una sola ocupación» (2009: 144). Este fue el caso de Paz, quien, una vez comienza a relacionarse con los españoles en los cafés literarios, consigue, por una parte, un puesto de trabajo como secretaria y, por otra, encargos para realizar traducciones de textos. Estas complementan su salario y, con ello, le aseguran la estabilidad económica y personal en México.

Paz recuerda con cariño las primeras visitas a los cafés de México. Estos son definidos por la exiliada como lugares en los que «gran parte de los hijos de la lejana Península ibérica empezaron, desde 1939, a vivir y a hacer historia» (Paz, 1972: 255). En 1947, fecha de su llegada, el café El Betis fue el espacio emblemático del momento. Allí, españoles ya nacionalizados mexicanos «arreglaban el quebrantado mundo», según relata Paz (Paz, 1972: 255). La permanencia en la memoria de Paz de esos primeros días le permite describir cada detalle de El Betis: «muchas mesas y muchas sillas ocupaban la gran sala» (Paz, 1972: 255), cuadros que la decoraban y sus meseras: «me sorprendió que fueran mujeres y no hombres quienes se dedicaban a este servicio», afirma Paz (Paz, 1972: 256). Sin embargo, lo que le resulta realmente interesante de este café es su clientela. Los españoles, que

son mayoría, habían dado a El Betis un ambiente de «café madrileño» en México. Asimismo, ciertas conversaciones sobre la situación en España le provocan a la protagonista una sensación de estar cargadas «de una nostalgia imposible y triste» (Paz, 1972: 256).

Además de frecuentar El Betis, Paz acude a otros cafés en los que también se reunían refugiados españoles, como el Campoamor, el Do Brasil, el Tupinamba, El Café de París —estos últimos frecuentados también por Silvia Mistral (Tuñón Pablos, 1988: 381 y 389)—, el *Sorrento* —donde Paz conoce a León Felipe (Paz, 1972: 257)—, y, finalmente, La Flor de México. En este último, Paz conoce al poeta Alfonso Camín, quien le da la oportunidad de colaborar en su revista *Norte* (Paz, 1972: 256) mientras trabaja de secretaria en una compañía eléctrica (Paz, 1972: 259).

Tras estos primeros pasos que le permitirán conseguir su independencia económica y un trabajo que le gusta, comienza a sentirse una ciudadana mexicana. Sin embargo, aún tiene espacio en su memoria para los recuerdos de su estancia en Francia y de la posguerra en España. Una de sus evocaciones es la de Jordi, el chico que conoció en el Splendid Hotel: «solo podía estar muerto o caminando sin cesar» (Paz, 1972: 262). Recordar la imagen de su amigo, preguntar a sus conocidos si lo habían visto y describirlo una y otra vez sin obtener ninguna respuesta afirmativa provoca que Paz llegue a conclusiones pesimistas: «Tal vez seguía en Francia, [...] ¿o en un campo de batalla francés, muerto... o en un campo de concentración de Alemania, aniquilado? (Paz, 1972: 262). La muerte es un pensamiento recurrente en la obra, pues aun siendo ciudadana mexicana y estar a salvo de cualquier represalia por parte de España, la protagonista muestra su preocupación al respecto:

Recién llegada a México creía que la muerte estaba muy lejana de nosotros, que los refugiados teníamos muchas cosas que hacer antes de morirnos. Pensaba que antes veríamos a España según nuestro deseo, pero al Panteón Español empezaron a llegar los cuerpos inanimados de los primeros refugiados españoles muertos (Paz, 1972: 263).

La protagonista relata sus visitas al cementerio, donde observa que el número de sepulturas de españoles refugiados va creciendo considerablemente. Le parece injusto que la muerte les llegue en el momento en el que estaban gozando de una situación económica estable: «habían pasado el calvario de la guerra, la estancia en Francia, los primeros días difíciles en México [...] y la muerte borraba de un frío manotazo el derecho a disfrutar de la amable cosecha» (Paz, 1972: 264).

La nacionalidad, el empleo y la familia son tres pilares fundamentales para construir una nueva vida en el país. Una vez concluido este proceso de adaptación, con una cultura y unas costumbres distintas, la protagonista comienza a gestionar el traslado de sus familiares. Ellos, por su parte, también intentan salir de España, aunque sin éxito. Cuando lo logra, la comodidad que ha alcanzado la protagonista con su situación laboral y la llegada de sus familiares a México producen en ella «una felicidad completa, pacífica, sin grandes ambiciones, pero placenteras» (Paz, 1972: 266). Otro de los componentes que se suman a su felicidad es la formación de su propia familia junto a su marido, José María Álvarez (Paz, 1972: 275). Sin embargo, el nacimiento de sus cinco hijos y su traslado a Yucatán en busca de la tranquilidad no borran los recuerdos de su pasado cuando escucha el nombre de Lázaro Cárdenas:

Pasaban por mi mente, como película veloz, todos los momentos en que el nombre del ejemplar mexicano sonó en mi vida: en el Splendid, en los tristes días de España, en mis primeros días de México, en las bendiciones de mis compatriotas (Paz, 1972: 276).

«Ya somos otros», manifiesta Paz (Paz, 1972: 279). Y reflexiona: «Ya no somos aquellos muchachillos y mozas temerosos, sin mañana, perdidos en un lugar de Europa, lava de un volcán en erupción peligrosa» (Paz, 1972: 279). Tras su salida de Francia y vivir en la España de la posguerra, Paz por fin puede expresar, como colofón final de su éxodo: «Ahora tenemos un hogar mexicano y nuestro. Claro que somos otros. ¡Somos felices!» (Paz, 1972: 279).

6.3.2. Consideración de la patria

Como ha sido visto en *De Barcelona a la Bretaña francesa*, *Éxodo: Diario de una refugiada española*, *Los diablos sueltos*, *Éxodo de los republicanos españoles* y en *La hora del odio*, la palabra «patria» adquiere gran relevancia cuando las protagonistas salen hacia la frontera y pisan Francia. Desde la lejanía, ellas añoran a su país y son conscientes de que tardarán años en volver, a excepción de María, protagonista de *La hora del odio*, que está decidida a regresar. El yo de cada una de ellas muestra la consideración personal que tienen sobre la patria y la importancia que le otorgan a medida que pasa el tiempo. Para Marina la significación de patria ha sido deformada por la prensa y su propaganda, que utilizan el nombre según su interés: «los términos se redujeron a simples sellos que cada cual estampa cuando y donde le conviene» (Carreño, 1975: 51). Para ella, cruzar la frontera y abandonar su país tenían una significación añadida: «un aire de liberación. [...] No oír más explosiones, no mirar hacia el cielo con temor. Terminar de una vez esta pesadilla» (Carreño, 1975: 118). La protagonista, pues, siente opresión al estar en España y desea marcharse para que su agobio finalice. No se observa sentimiento alguno en relación con la pérdida de la patria en comparación con el discurso de Luisa Carnés, tanto en *De Barcelona a la Bretaña francesa* como en *La hora del odio*. A medida que las protagonistas cruzan la frontera, como ha sido visto, manifiestan de manera reiterada que están perdiendo una parte de España. Marina, por el contrario, desea salir y empezar una nueva vida sin armas y sin miedo de ser víctima de un bombardeo. La ausencia del sentimiento de patria en el discurso de Marina ocasiona que ella misma reflexione sobre las acciones emprendidas por los republicanos y por los sublevados en la guerra:

También *los otros* habrán realizado proezas... ¿No estaremos todos equivocados? Puede que alguna vez dirija toda esa energía hacia la realización de hazañas pacíficas, de una magnitud que ahora no podemos ni sospechar. ¿O seremos siempre los mismos a través del tiempo? ¿No dejará esta mano nuestra de esgrimir un arma? (Carreño, 1975: 126).

La salida de Francia significa para Silvia Mistral, como también para Marina, alcanzar la libertad y el inicio de una nueva vida. La protagonista de *Éxodo: Diario de una refugiada española* reflexiona sobre el cambio de país, pues sigue desconfiando, teniendo la sensación de que habrá algún sobresalto futuro: «la tragedia no termina en la frontera, se agiganta más y más hasta aplastar a los héroes triturándolos con esa máquina infernal de la separación familiar, del encierro y del maltrato» (Mistral, 2009: 142). Tras recibir la carta de despedida de un amigo suyo, enrolado en las Compañías de Trabajadores Españoles²⁹⁰, Silvia Mistral comprueba que, a pesar de que este se encuentre fuera de los campos, «siguen los alambres, los pies descalzos, la miseria» (Mistral, 2009: 142). Para Silvia Mistral, que ha sido testigo del rechazo de algunos españoles en su misma situación y que ha podido comprobar el «lamentable» (Mistral, 2009: 142) trato que siguen recibiendo los refugiados, los españoles han sido «olvidados de todos y por todos en los campos de púa, frente al hambre y la lluvia» (Mistral, 2009: 143). La carta de su compañero sitúa el yo de Silvia Mistral en un punto de inflexión. El sentimiento de patria no había sido tratado en la obra hasta el momento de la lectura de la misiva. Esto provoca que la protagonista manifieste una crítica a quienes se han olvidado de los españoles y la reflexión acerca de lo que es para ella la patria:

España, que ya es algo más que un nombre, una patria, un lugar o una familia. Es la tierra donde se labraron, a surcos de sangre, los espíritus, esos que fueron arrojados, por millares, a los Pirineos Orientales. [...] Es más que eso. Es nuestro corazón [...] (Mistral, 2009: 143).

Lo que le transmite la epístola de su compañero es que «no hay libertad» (Mistral, 2009: 143), que no hay ningún porvenir. Sin embargo, Silvia Mistral entra en una contradicción: «regresar a España es hundirlo todo» y «quedarse es consumirse física y moralmente». Por ello, expone dos soluciones: irse o adaptarse a Francia, puesto que los que se quedan algún día tendrán «que agitar una bandera desconocida

²⁹⁰ «Las Compañías de Trabajadores Españoles (CTE) se fueron ampliando e incluyeron desde batallones de trabajo destinados a la construcción de obras públicas en las colonias del norte de África hasta las compañías de trabajadores prestatarias de servicios del ejército (especialmente industria bélica)» (Ruiz del Árbol, 2010: 118).

y un verbo distinto contra los que bañan en oro su mirada, abandonándolos en las playa de la desolación» (Mistral, 2009: 144).

En el caso de Paz Márquez en *Éxodo de los republicanos españoles* el sentimiento de patria aparece cuando es consciente de que su exilio en México es indefinido. Mientras ella y su familia están en el Splendid Hotel, España no es un motivo de añoranza. En cambio, al irse a México, el país se mimetiza con la exiliada convirtiéndose en parte de ella misma:

Pero no, no era adiós a España, no dolía el adiós, era adiós a otra cosa que alegraba dejarla. Y renació la confianza en mí y en mi trabajo futuro. Aguanté las lágrimas y me dije: “Adiós a España, no, España va conmigo...Yo soy parte de España” (Paz, 1972: 244).

Luisa Carnés, por su parte, siente que «patria» es el sinónimo de «tierra querida». Los mínimos recuerdos cobran vida, se recuerdan los olores y «adquirían relieve los dos últimos años de guerra» en Valencia y Barcelona (Carnés, 2014: 220). Entre estos, rememora las letras y las melodías de las canciones que solía escuchar, las costumbres y las rutinas del día a día, entre las que cabe destacar las entrevistas que realizó «en unos meses de esfuerzo y de angustia». Estas, tal y como manifiesta íntimamente la autora, se le enredaban fuertemente al corazón (Carnés, 2014: 221). Asimismo, Luisa Carnés relata sus recuerdos más íntimos de Madrid, su ciudad de nacimiento. Cabe destacar que todo aquello que la autora rememora son momentos de alegría, como «el tióvivo de luces de la Puerta del Sol»; la calle de Fuencarral con los puestos de pescado frito, baratijas y juguetes, y «la alegría modesta de los obreros madrileños, que vuelven de la obra», entre otros (Carnés, 2014: 221). Además, la protagonista continúa en su ejercicio de rememoración recordando a aquellas personas que ella considera más cercanas, como su portera Antonia y su hijo, la churrera de la esquina de su calle y la verdulera que veía desde su balcón (Carnés, 2014: 221). Este tipo de recuerdos son escasos en las memorias de Luisa Carnés puesto que el objetivo principal, como mencionó ella misma, es recoger sus experiencias de evacuada (Carnés, 2014: 103). Sin embargo, la melancolía que

supone recordar ciertos hechos de su experiencia vital en 1939 provoca que el discurso de la autora se desvíe hacia vivencias personales previas a la guerra. Tras estos recuerdos íntimos, Luisa Carnés da un salto temporal y alude a las consecuencias de la Guerra Civil con exclamaciones que reproducen la tensión afectiva de su narración: «¡Y aquellos nuevos campos de sangre de patriotas!... ¡Y tu cultura devastada por poderes extranjeros! ¡Y los alimentos de tus hijos estrangulados en su curso libre hacia el progreso humano! ...» (Carnés, 2014: 221).

Durante todo el relato, Luisa Carnés se preocupa y muestra interés por la palabra *patria* y por encontrar su lugar en la nueva vida que le espera en su exilio. Sin embargo, la autora habla consigo misma y manifiesta: «¿qué pueblo es el mío? ¿De qué rara urdimbre está tejido el pueblo español?» (Carnés, 2014: 244) y prosigue preguntándose —haciendo referencia al episodio de las chicas de las JSU—: «¿Qué sangre es esta que a las puertas de la agonía circula más viva y caliente y se resuelve con nuevos impulsos heroicos?». Esta pregunta, además, es matizada después por la misma autora, que añade entre paréntesis: «horas después, la junta casadista daba el tiro de gracia a los dos años y medio de abnegada resistencia de la República» (Carnés, 2014: 244). Carnés se refiere aquí a la sublevación encabezada por el coronel Casado en contra del Gobierno de Negrín, datada el 5 de marzo de 1939. Con el apoyo del general Miaja, Julián Besteiro, Wenceslao Carrillo y Cipriano de Mera, entre otros, se presentaron «como los únicos capaces de arrancar a los nacionalistas una paz honrosa» (Bahamonde y Cervera, 2000: 349). Todas estas preguntas que se hace en ese momento provocan que Luisa Carnés llore y, que, finalmente, pueda manifestar: «Así eres tú, España. Así eres tú pueblo español, poderoso, bravo e invencible, como el océano. [...] Te oponen trabas de muerte, pero tú las salvas» (Carnés, 2014: 245). A medida que la reflexión de Luisa Carnés prosigue se observa que la autora y el «pueblo español» se unen recordando su experiencia en la Guerra Civil: «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» (Carnés, 2014: 245).

En el caso de *La hora del odio*, el diálogo que mantienen Pilar y María de noche es una reflexión de lo que piensa esta última sobre la guerra y sobre su huida de España. Pilar —cuya voz en este fragmento representa a la de la autora— le reprocha a la protagonista que no es tiempo de escribir versos estando en guerra, e insiste: «Y oye esto: si quieres escribir versos el día de mañana, tendrás que vivir hoy. [...] ¿Por qué has abandonado España?» (Carnés, 2014: 271). Tras escuchar esta pregunta, María calla, y reflexiona acerca de la política y de su propia labor en la guerra:

¿Qué ideas eran las suyas en política? Quizás, ninguna. La guerra la había empujado, entre miles de fugitivos, de un lado a otro de España, en medio del terror y de la angustia, durante cerca de tres años. ¿Qué fue lo que la impulsó a huir del fascismo? Se movía ante ella un tropel de imágenes pretéritas en confusión, aunque lo bastante precisas para poderlas distinguir una a una (Carnés, 2014: 271).

Después de una retahíla de recuerdos en Valencia y en Barcelona, y de los bombardeos que caían sobre las casas, María llega a una conclusión, y responde a Pilar: «Realmente, no sé lo que soy» (Carnés, 2014: 272). La voz narrativa insiste en crear una imagen de María como una persona débil o incluso nula que se deja llevar por las circunstancias. Sin embargo, esta situación cambia gracias a Pilar, que se transforma en una guía, en una segunda madre para María de la cual aprende y cuyos pasos sigue.

Las preguntas de Pilar continúan: «¿Es posible que no sepas por lo que hemos luchado?», «¿Tú sabes lo que es España?» (Carnés, 2014: 273). «¿Has pensado tú bien en lo que es la patria?» (Carnés, 2014: 274). Tras estas preguntas, Pilar da una lección a María similar a las reflexiones que realiza Luisa Carnés en sus memorias *De Barcelona a la Bretaña francesa*, justo en el momento en el que llega a Le Pouliguen:

Solo al salir de Cataluña, cuando llegados a Francia, desterrados, cuando nos convertimos en seres sin tierra, comprendimos el valor de esa palabra [patria]. [...] 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 una madre (Carnés, 2014: 274).

Tras esta reflexión, María llora y se deja caer en el hombro de Pilar. Este gesto puede concebirse como un acto de acatamiento o conformidad respecto a lo que María acaba de escuchar. De nuevo, Pilar incide en la fragilidad de María al recriminarle sus lágrimas: «No hay que llorar. Las lágrimas debilitan» (Carnés 2014: 275), y le sugiere que ame y odie mucho: «dos cosas, al parecer, tan opuestas, que son como el signo de nuestro tiempo: el odio y el amor; el amor a la patria, y el odio a sus enemigos...» (Carnés, 2014: 275). Para María ha llegado la hora del odio, que es precisamente el momento en el que la protagonista se da cuenta de la necesidad de alimentar este sentimiento. Tal y como le insiste Pilar, tiene que volver a España para recobrar su tierra y «cobrar la sangre inocente que se ha derramado» (Carnés, 2014: 275). Sin embargo, para hacer eso debe amar y odiar a la vez, y María sabe amar, pero no sabe aún odiar, «por eso lloras todavía» (Carnés, 2014: 275), le reprocha la aragonesa a la protagonista. Pilar responde con un discurso propagandista, poniendo de ejemplo a las madres que amamantan a sus hijos: «también ellas odian, y los críos maman leche amarga de odio... Solo por el odio, por el odio que todos sufrimos, venceremos un día» (Carnés, 2014: 275). Esta imagen sirve para ilustrar que los niños, que son el futuro, crecerán sabiendo lo que sus padres han padecido, y también lucharán en contra del fascismo. Este motivo fue utilizado por los republicanos y también por Luisa Carnés en sus artículos propagandísticos durante la Guerra Civil²⁹¹. Asimismo, la imagen del amamantamiento que sugiere Pilar se transforma en alegoría para María, pues Pilar

²⁹¹ En el número 11 de *Mujeres libres* —número dedicado a los niños— se transcribió parte de un mitin de Federica Montseny en el que decía: «La misión de la mujer es crear los hijos y el Mundo para los hijos. Cuando las mujeres traemos al mundo nuevas criaturas, adquirimos el deber de reorganizar el ambiente social en que ellas han de vivir, para que no lleguen nunca a maldecir la hora de su nacimiento». En la misma revista, «las mujeres españolas no creemos que nuestros hijos hayan nacido para la guerra, sino para luchar contra ella» (en Rubio y Ruiz, 2003: 520).

es su segunda madre y le traspasa ese odio que sufre y las ganas de vencer algún día que siente.

Pilar consiguió su propósito, que era que la protagonista reflexionase sobre su papel en la guerra y su misión tras su retorno a España. Finalmente, María había sido convencida: «¿Odiar? Sí, había que odiar. Había que cargarse de odio contra los enemigos. Y los enemigos estaban ahora en España...» (Carnés, 2014: 276). Sin embargo, la voz narrativa manifiesta varios pensamientos contradictorios: «Hemos dado con nuestros huesos en un lugar acogedor», pero «damos vueltas en el jardín, como las fieras en sus jaulas. Somos prisioneras». La sofocación que siente María, provocada por los sentimientos de odio y amor, y, sobre todo, por pensar que sigue lejos de su país, provoca que le duela la cabeza. Tal y como afirma la voz narrativa: «La palabra “España” le traspasaba los huesos...»; esto es, María empezó a comprender el significado de «patria» (Carnés, 2014: 276). Además, muestra el antes y el después del yo de María. Al llegar a Francia la protagonista tenía una «sed de vida» (Carnés, 2014: 278) nacida de la ilusión por tener una nueva existencia. Sin embargo, esa ilusión «se apagaba paulatinamente, dando paso a una inquietud nueva» que la llevaría, según su yo, «hacia los otros seres hermanos, que habían respirado el mismo aire, que habían pisado la misma tierra» (Carnés, 2014: 278). Tras recapacitar sobre la lucha en España y estar cada vez más cerca de su decisión final, el yo de María sentencia: «Tienes razón, Pilar» (Carnés, 2014: 279). Este punto de inflexión atribuye a la protagonista, descrita hasta el final como «débil e indecisa» (Carnés, 2014: 319), cierta valentía y carácter. Y es, por tanto, el renacimiento de la personalidad de María a través del sentimiento de odio.

CONCLUSIONES

El análisis realizado demuestra que la experiencia vivida al final de la Guerra Civil española y en el posterior exilio posee un carácter íntimo que condiciona la escritura del relato de dichos acontecimientos históricos. Como ha podido observarse, este rasgo se refleja en las cinco obras estudiadas de forma clara a través del uso del pronombre *yo*. No obstante, este comparte espacio textual con un *nosotros* que incluye a una comunidad, a un conjunto: aquellos refugiados afectados también por la experiencia del exilio.

El problema principal al que debieron enfrentarse Luisa Canés, Mada Carreño, Silvia Mistral y Gabriel Paz fue una situación económica familiar delicada que les obligó a abandonar sus estudios a una edad temprana. Sin embargo, esto no fue un impedimento para dedicarse a la literatura, ya que recurrieron a la educación autodidacta para suplir sus carencias educativas. Las cuatro escritoras no renegaron en ningún momento de haber recurrido a esta metodología pedagógica. De hecho, mediante esta, lograron iniciarse en la literatura y, a través de sus primeros relatos y artículos femeninos, consiguieron publicar en la prensa española.

Las cuatro escritoras elaboraron una extensa y variada producción literaria y periodística en la que la narrativa realista y ficcional, la crónica y la crítica se entremezclan con ciertos datos autobiográficos que incorporan a sus textos. La narración ficcional o la escritura de textos a modo de confesión de hechos trascendentales en la vida de las autoras, a saber, el recuerdo de su familia, la descripción de paisajes madrileños o barceloneses que han visitado una y otra vez, la alternancia de su aprendizaje con su trabajo, entre otros, permite afirmar que existe una clara vinculación entre el autodidactismo y la tendencia autobiográfica en la escritura de estas cuatro autoras. Sin embargo, cabe señalar aquí que, en 1928, mientras Mada Carreño, Silvia Mistral y Gabriel Paz proseguían con su recorrido autodidáctico, Luisa Carnés logró publicar su primera obra literaria y comenzar así

con su producción literaria y periodística, por lo que consiguió ser una escritora conocida antes de que se originase la Guerra Civil española.

Tras el estallido de la contienda, en 1936, se observa en los artículos periodísticos y en los relatos que el compromiso político, femenino y social se hace cada vez más fuerte. Con ello, la experiencia durante los primeros meses de guerra, la tensión del conflicto y la rabia se reflejan en las crónicas y en los cuentos que publican, por lo que, de nuevo, la tendencia autobiográfica aparece. Se observa además una clara inclinación política en cada autora a través de las colaboraciones que realizan. Si bien Luisa Carnés y Mada Carreño muestran una propensión hacia los medios comunistas, Silvia Mistral, lo hace hacia los anarquistas. Se excluye aquí a Cristina Martín dado que durante la Guerra Civil española no colaboró en prensa.

La tendencia autobiográfica evoluciona al iniciarse el exilio. No solo ocurre con las obras que se analizan en esta tesis doctoral. Como se observa en el segundo capítulo de la primera parte, las autoras conforman gran parte de su producción literaria en el destierro en base a las experiencias que vivieron a raíz de 1939. Un ejemplo de ello son los artículos periodísticos de Mada Carreño y de Gabriel Paz, las prosas poéticas de Silvia Mistral y los *Salmos* de Luisa Carnés, o las obras literarias de esta última, *Juan Caballero* y *El eslabón perdido*. Por tanto, es evidente que el camino hacia la frontera y la llegada a Francia condicionaron sin duda a las autoras a la hora de contar su experiencia, de denunciar el trato que recibieron y de explicar lo que ellas vivieron día a día tras salir de su país desde diferentes perspectivas. En los cinco testimonios escogidos que conforman el corpus, este aspecto se refleja desde las primeras páginas o en sus prólogos. En ellos las cuatro autoras aluden al motivo principal que las ha llevado a escribir: su experiencia como evacuadas de España y sus vivencias como refugiadas en Francia. Lejos de ser textos meramente impersonales e informativos, según avanza la narración se observa el carácter íntimo de cada autora, que determina y condiciona el texto. Puede concluirse, por tanto, que son obras pertenecientes a las escrituras del yo del exilio literario de 1939. Sin embargo, para poder determinar completamente el género autobiográfico de cada

obra, ha sido necesario intentar establecer una base teórica en la que se especifiquen las características pertenecientes a cada género o subgénero, para considerar así si las obras escogidas pueden insertarse en un marco teórico definido. Si bien los rasgos específicos de cada género y subgénero están delimitados, las características de estos conforman en cada obra una estructura híbrida, es decir, confluyen en cada testimonio varios subgéneros autobiográficos, aunque son prioritarias las características de un género principal. No ha sido posible, por tanto, establecer un marco teórico sólido o una clasificación que delimite claramente las características de cada género.

En el análisis de cada obra se observa asimismo el género utilizado en menor o mayor medida por las autoras, que identifica sus inicios en la literatura y la vía por la que pudieron comenzar a escribir. Por ello, cabe distinguir que las memorias y el diario, *De Barcelona a la Bretaña francesa*, de Luisa Carnés, y *Éxodo. Diario de una refugiada española*, de Silvia Mistral, respectivamente, se redactan al llegar a México. Estos dos géneros permiten su escritura inmediata y, aunque mantienen un tenso diálogo con el lector respecto a su veracidad al estar redactadas a través de la reflexión de sus autoras, la precisión en las fechas y la alusión a hechos reales dan un mayor valor documental y veraz a las obras. En el caso de Mada Carreño y de Gabriel Paz, ambas escriben dos novelas en clave retrospectiva en la década de los setenta, por lo que el paso del tiempo y su adaptación a México han facilitado la eliminación del sentimiento de exiliadas. Aun así, ese yo que se advierte en las novelas reaparece para dar testimonio de lo vivido cuarenta años atrás. El género escogido por ambas es el de la novela autobiográfica y autoficcional para así poder escribir acerca de sus recuerdos distorsionados o poco fieles a la realidad, fruto del paso del tiempo. Es evidente que el objetivo principal de ambas autoras es exponer su experiencia y reflexionar sobre lo vivido. El yo de 1939 y, en estos dos casos, también el de los setenta, condiciona la escritura de las dos autoras, que, en última instancia, pretenden denunciar lo vivido.

Sin embargo, y a pesar de todos los inconvenientes que implica enmarcar el género de cada obra, se ha insistido en el carácter autobiográfico y en la manifestación del

yo de los cinco testimonios. La salida hacia la frontera tiene una gran implicación moral en las cuatro autoras, puesto que provoca un dilema en su yo. Por una parte, se sienten libres ante la amenaza franquista, por otra, sienten que están abandonando su patria. Esta lucha interna entre lo que está bien y lo que está mal subyace en las reflexiones que las autoras incorporan a sus textos.

Otro de los elementos determinantes para la elección del género y para la escritura de las obras autobiográficas es la figura del lector, es decir, el destinatario del texto. Una vez que las obras han visto la luz, el lector interviene en el diálogo que se ha producido entre el yo pasado y el yo presente de las autoras con su interpretación del texto. El carácter íntimo, o incluso confesional en algunos casos, provoca también que estos testimonios se encuentren ante la posibilidad de su propia ficcionalidad. Frente a esto, Luisa Carnés, Silvia Mistral y Gabriel Paz incluyen datos reales de manera que se logre mantener la veracidad de su recuerdo, e introducen elementos narratológicos como la imitación del discurso oral francés, que le confiere una mayor veracidad a la obra. Es el lector quien juzga la autenticidad y la sinceridad de lo que ha leído. Este juicio que emite el lector también se ve afectado por el nivel de empatía que haya desarrollado al leer el texto autobiográfico.

En el caso de las obras ficcionales, el lector parte de la premisa de que el texto contiene elementos que no son reales al saber que se trata de una novela autobiográfica. Como ha sido dicho, el género novelístico ofrece a las autoras una justificación del olvido en cuyo espacio pueden insertar una trama o unos personajes ficticios. Sin embargo, los elementos extratextuales que enmarcan la obra y el adjetivo ‘autobiográfica’ también advierten al lector de que el juicio que realice sobre la veracidad o no de la obra debe verse condicionado por esa parte de realidad que aportan las autoras. Así, Mada Carreño con *Los diablos sueltos* y Gabriel Paz con *Éxodo de los republicanos españoles* pretenden ilustrar su propia perspectiva de la Guerra Civil española y otorgarle un valor testimonial al incorporar rasgos autobiográficos que el lector puede identificar. En el caso de *La hora del odio* si el lector parte de la premisa de que es la ficcionalización de *De Barcelona a la Bretaña*

francesa, le será más sencillo reconocer que la experiencia en el refugio de María Delsaz se corresponde con la de Luisa Carnés. En caso de producirse lo contrario, *La hora del odio* será una novela de corta extensión en la que se narra la experiencia de una mujer en un refugio francés, resultado de su huida de Barcelona por la entrada de los sublevados el 26 de enero de 1939.

Las cinco obras se erigen como testimonios literarios inscritos en un contexto histórico concreto. Mediante el yo, las autoras inician un viaje interior, de búsqueda de sí mismas, puesto que su identidad quedó anulada al huir de Barcelona en 1939. Lo que pretenden con este viaje es conocerse, hacerse preguntas, encontrar respuestas e interactuar con distintos personajes a través de sus obras. Esta confluencia de elementos provoca que ese yo esté permanentemente en construcción. A través de la escritura íntima, Luisa Carnés, Silvia Mistral, Mada Carreño y Gabriel Paz crean imágenes líricas, dramáticas e incluso expresionistas que deforman la realidad para reflejar de forma más subjetiva y más sentimental su experiencia. Las descripciones de sus pasos por distintas ubicaciones se detienen en aquellos aspectos que las autoras consideraron más relevantes. Todos los relatos dan cuenta de lo traumático de la experiencia, pero también de la superación de la misma —o al menos de haberlo intentado—. Esto se traduce en la adaptación de las autoras a las duras condiciones del exilio a través de sus protagonistas. Como ha sido observado, el elemento autobiográfico inserto en esta idea transmite una realidad transformada, una verdad alterada por el interés que suscita el mismo relato y por aquello que la autora quería contar en el momento de la escritura. En el discurso literario de la propia experiencia las autoras manipulan o exageran la realidad para enfatizar su historia. Sin embargo, las vivencias no son menos verdaderas, sino que, en palabras de Puertas Moya, son una «verdad íntima» (2004: 103).

El análisis sobre la narración subjetiva del final de la Guerra Civil española y sobre el camino al exilio aporta, además de una nueva interpretación desde la perspectiva íntima, el convencimiento de que la pretensión de las autoras es transmitir de la manera más cercana posible su experiencia. En el caso de Silvia Mistral y Luisa

Carnés la inmediatez es inherente en esta simbiosis y, por tanto, la impresión que consiguen con su obra es la representación verídica de un acontecimiento histórico real. Mada Carreño y Gabriel Paz consiguen esa cercanía en sus narraciones porque mantienen como hilo conductor el afán compilador y la anotación de todo lo que está pasando a su alrededor —característica que también se observa en *Éxodo. Diario de una refugiada española* de Silvia Mistral—. Así, el efecto literario de la obra es que la autora ha reunido las anotaciones y los materiales recopilados, y los ha integrado para hablar del acontecimiento histórico que ha experimentado.

Luisa Carnés, Mada Carreño, Silvia Mistral y Gabriel Paz sitúan el inicio de su relato en los últimos días de enero de 1939, al producirse la entrada de los nacionales en Barcelona y su salida de la ciudad. Los relatos coinciden en el camino hacia Francia para cruzar la frontera francesa. La dificultad que supone esta marcha se materializa en un constante agobio, en un cansancio mental y físico que perdura hasta la llegada de las cuatro protagonistas a distintos refugios franceses. Durante este camino, las exteriorizaciones del yo y las sensaciones que expresan son similares: se sienten mártires por defender la causa republicana, cada vez se encuentran más alejadas de su patria y notan que su pasado se desvanece definitivamente. En relación con la pérdida de este pasado y de su patria, son recurrentes en las cinco protagonistas los recuerdos de la infancia y sobre todo de sus madres. Esta figura femenina que se rememora cada vez que el yo se encuentra débil y nostálgico supone una gran carga emocional para el relato y contribuye a un cambio anímico en el yo; este recuerdo funciona como un mecanismo de supervivencia. En relación con las figuras femeninas, el yo que aparece en las cinco obras tiene la necesidad de hallar un modelo de mujer que se ha perdido en los días de camino hacia la frontera. Vivir en plena guerra, el paso del tiempo y no poder tener los enseres de aseo personal son elementos que provocan una reflexión profunda que conduce a la búsqueda de un nuevo yo con miras hacia un posible encuentro con sus compañeros y un futuro en México. Además del protagonismo que supone este nuevo yo, el compromiso femenino aparece en las cinco obras al mencionar cada autora a aquellas heroínas que forman parte de la memoria colectiva

de la Guerra Civil española. Luisa Carnés lo hace en varios capítulos con Montserrat (Carnés, 2014: 77) o con Amparo (Carnés, 2014: 93). Silvia Mistral con su compañera Esperanza y las distintas protagonistas a través de las cuales se configuran las subtramas de *Éxodo: Diario de una refugiada española*. La mujer embarazada del refugio de Les Magês es una de ellas (Mistral, 2009: 118). Mada Carreño, por su parte, presenta la historia de su compañera Paula, una mujer también exiliada que perdió a su familia al estallar la guerra (Carreño, 1975: 253). Por último, Gabriel Paz muestra la historia de María, una madre «roja» condenada a muerte (Paz, 1972: 216). La distinción de los modelos femeninos en las narraciones es una forma de concienciación que implica el compromiso de cada escritora. Esto es, a su vez, un factor que ha permanecido desde los inicios literarios de cada autora y en el proceso de autoformación de las mismas.

Uno de los objetivos principales ha sido realizar un análisis de los testimonios literarios sobre la retirada en su conjunto, por sus similitudes temáticas y emocionales. En algunos casos las manifestaciones sentimentales son prácticamente idénticas y resulta aún más interesante si se tiene en cuenta, por ejemplo, que cuando Luisa Carnés finalizó la escritura de sus memorias en México, en abril de 1939, Silvia Mistral, Mada Carreño y Gabriel Paz aún permanecían en su refugio francés. Descubrir los paralelismos de cada obra apoya las pretensiones iniciales de esta tesis: la expresión del yo, el reconocimiento de uno mismo y la búsqueda de un nuevo yo son factores determinantes para que las mencionadas autoras creen una obra que dé cuenta de una parte de su vida.

En el inicio de este trabajo se ha subrayado el desconocimiento de las autoras que integran el corpus —a excepción de Luisa Carnés—. Lo que se ha propuesto desde un principio con el estudio de las obras de Mada Carreño, de Silvia Mistral y de Gabriel Paz es evidenciar la falta de atención de estas escritoras y de sus testimonios, ya que como se ha podido demostrar ofrecen sus reflexiones no solo acerca de un acontecimiento histórico, sino de lo que supone la pérdida de la propia identidad cuando se abandona un país, los aspectos sociales y morales de adaptación

a uno nuevo y los sentimientos que se generan en todos estos procesos. En definitiva, esta tesis doctoral pretende contribuir a profundizar en el conocimiento de los mecanismos literarios que las autoras del exilio utilizaron para poder expresar su experiencia y dar a conocer mejor a cuatro autoras del exilio republicano de 1939.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. OBRAS DE LUISA CARNÉS, MADA CARREÑO, SILVIA MISTRAL Y CRISTINA MARTÍN (GABRIEL PAZ)

1.1. Bibliografía primaria

CARNÉS, Luisa (2014). *De Barcelona a la Bretaña francesa. Episodios de heroísmo y martirio de la evacuación española. Seguido de La hora del odio. Narración de la guerra española*. Edición, estudio introductorio y notas de Antonio Plaza. Sevilla: Renacimiento. Otra edición en Sevilla: Renacimiento, 2017.

CARREÑO, Mada (1975). *Los diablos sueltos*. México: Novaro. Otra edición en Sevilla: Renacimiento, 2019.

MISTRAL, Silvia (1940). *Éxodo: Diario de una refugiada española*. México: Minerva. Otras ediciones:
Barcelona: Icaria, 2009.
(S.l.): Diario *Público*, 2011.
Estados Unidos: Pepitagraphics, 2013.
Madrid-Granada: Cuadernos del Vigía, 2021.

PAZ, Gabriel (1972). *Éxodo de los refugiados españoles*. México: Colección Málaga.

1.2. Libros, prólogos, cuentos y artículos periodísticos

BLANCH, Hortensia (1936). «El arte de vestir». *Proyector* (15 de enero), p. 40.

— (1940). *La dicha está aquí*. México: Editorial Delly.

— (1945). *Rosas imperiales*. México: La novela rosa.

CARNÉS, Luisa (1928). *Peregrinos de Calvario: novelas*. Prólogo de José Francés. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones.

— (1930). «Arte y artistas: En torno al magnífico caso de Ángeles Santos». *Crónica* (23 de noviembre), p. 15.

- (1930). *Natacha: novela*. Madrid: Mundo Latino. CIAP. Otra edición en Madrid: Espuela de Plata, 2019.
- (1930). «Prólogo». Gógol, Nikolái. *Taras Bulba*. Madrid: CIAP. (Bibliotecas Populares Cervantes. Colección *Cien mejores obras de la literatura universal*, 37).
- (1930). «Prólogo». Tólstoi, León. *Cuentos*. Madrid: CIAP. (Bibliotecas Populares Cervantes. Colección *Cien mejores obras de la literatura universal*, 42).
- (1934). *Tea Rooms. Mujeres obreras*. Madrid: Juan Pueyo.
Otras ediciones:
Madrid: Asociación de Libreros de Lance, 2014.
Madrid: Hoja de Lata, 2016.
- (1934). «Una mujer busca trabajo». *Estampa* (5 de mayo), p. 15.
- (1934). «Las artistas y el deporte. Nena de Vedo, nos habla de sus aficiones deportivas». *As* (6 de agosto), pp. 6-7.
- (1934). «Ciro Bayo, poeta y aventurero». *Estampa* (11 de agosto), p. 13.
- (1934). «Un sueño de verano». *Estampa* (25 de agosto), p. 26.
- (1934). «Pensión completa. Memorias de una sirvienta». *Ahora* (23 de septiembre), p. 20.
- (1934). «Pensión completa. Memorias de una sirvienta. Aprendo a sisar y me despiden». *Ahora* (26 de septiembre), pp. 14-15.
- (1934). «Pensión completa. Memorias de una sirvienta. Aventura del ladrón sentimental». *Ahora* (27 de septiembre), pp. 14-15.
- (1934). «Pensión completa. Memorias de una sirvienta. Matrimonios recién casados». *Ahora* (29 de septiembre), pp. 14-15.
- (1934). «Pensión completa. Memorias de una sirvienta. Una despedida por un gato». *Ahora* (29 de septiembre), pp. 14-15.
- (1934). «Las artistas y el deporte. Conchita Constanzo, la *vedette* que “se ha pasado al verso” es una excelente amazona». *As* (19 de noviembre), pp. 12-13.

- (1934). «Perfume... joyas». *Estampa* (22 de diciembre), pp. 9-11.
- (1934). «Mujeres que trabajan. Las que hacen los envases metálicos». *Ahora* (29 de diciembre), p. 28.
- (1935). «Los libreros madrileños han vendido este año más libros infantiles que nunca». *Ahora* (12 de enero), p. 28.
- (1935). «Una visita a la residencia de señoritas de “España Femenina”». *Ahora* (29 de marzo), p. 2.
- (1935). «Seis días en un teatro de revistas. El embrujo del teatro». *Ahora* (19 de mayo), pp. 19-21.
- (1935). «Seis días en un teatro de revistas. Control, multas, despidos y enfermedades». *Ahora* (21 de mayo), pp. 18-21.
- (1935). «Seis días en un teatro de revistas. El avisador y los Tenorios de bastidores». *Ahora* (22 de mayo), pp. 19-20.
- (1935). «Seis días en un teatro de revistas. Las *tournees* por provincias». *Ahora* (23 de mayo), pp. 19-20.
- (1935). «Seis días en un teatro de revistas. La superstición en el teatro». *Ahora* (24 de mayo), pp. 19- 20.
- (1935). «La mujer en el deporte. Faustina Valladolid, la señorita que se clasificó primera en la prueba ciclista organizada por el Club de Chamartín». *As* (19 de agosto), pp. 17-18.
- (1936). Hablando con Lucía Grieb, profesora de las secciones femenina e infantil del gimnasio alemán de Madrid». *As* (24 de febrero), pp. 20-21.
- (1936). «Las chicas de Madrid quieren ser taquimecas y modistas». *Ahora* (20 de marzo), pp. 18-19.
- (1936). «Mujeres, alma del pueblo». *Estampa* (1 de agosto), p. 15.
- (1936). «Mujeres de la retaguardia. Las que cosen para los héroes del frente y para sus hijos». *Estampa* (22 de agosto de 1936), pp. 9-10.

- (1936). «La nuera de Ganivet, enfermera de la República, está herida de guerra en un hospital». *Estampa* (12 de septiembre), pp. 3-4.
- (1936). «En Valencia dos monjas luchan por la República». *Ahora* (14 de octubre), p. 12.
- (1936). «Las mujeres valencianas quieren un *chiquet* de Madrid». *Estampa* (24 de octubre), pp. 26-28.
- (1937). «Los campesinos de Vega Alta y Baja dicen que las verduras no tienen por qué estar más caras» *Frente Rojo* (29 de abril), p. 4.
- (1937). «Camarada. Puedes vivir con las diez pesetas de salario único». *Frente Rojo* (6 de mayo), p. 6.
- (1938). «Nunca olvidaremos a un país que quiere tanto a nuestros hijos». *Frente Rojo* (6 de noviembre), p. 3.
- (1938). «¡En pie los pueblos para ayudar a España!». *Frente Rojo* (27 de noviembre), p. 8.
- (1938). «Relatos de refugiadas. El pasado no es bastante; quieren luchar más». *Frente Rojo* (11 de diciembre), p. 7.
- (1939). «Mujeres en su puesto». *Frente Rojo* (18 de enero), p. 4.
- (1940). «El bloqueo del hombre». *Romance* (15 de agosto), p. 18.
- (1940). «Gris y rojo (fragmento de una novela inédita)». *Romance* (1 de septiembre), p. 4-5.
- (1945). *Rosalía. Raíz apasionada de Galicia*. México: Rex.
Otras ediciones:
México: Finisterre, 1964.
Sevilla: Espuela de Plata, 2018.
- (1951). «7 de noviembre en Madrid». *Mujeres españolas. Boletín de la Unión de Mujeres Antifascistas Españolas en México* (1 de noviembre), p. 16.
- (1951). «Exilios deleitosos». *El Nacional* (21 de junio), p. 3. Reproducido por Iliana Olmedo (2010: 66).

- (1951). «Los refugiados españoles». *El Nacional* (28 de septiembre), pp. 3 y 8. Reproducido por Iliana Olmedo (2010: 64).
 - (1952). «El libro en la España de hoy». *El Nacional* (28 de octubre), pp. 4-5. Reproducido por Iliana Olmedo (2010: 69).
 - (1953). «Las mujeres no han votado». *El Heraldo de Zamora* (11 de mayo), p. 2.
 - (1956). *Juan Caballero*. México: Novelas Atlante.
 - (1966). *Cumpleaños*. México: Ecuador 0°0'0".
 - (1966). *Los vendedores de miedo*. México: Ecuador 0°0'0".
 - (2002). *Cumpleaños; Los bancos del Prado; Los vendedores del miedo*. Edición de José María Echazarreta, estudio introductorio de José María Echazarreta y de Antonio Plaza. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España.
 - (2002). *El eslabón perdido*. Edición, estudio introductorio y notas de Antonio Plaza. Sevilla: Renacimiento.
 - (2018a). *Rojo y gris: Cuentos completos I (escritos en España entre 1924 y 1939)*. Edición, estudio introductorio y notas de Antonio Plaza. Prólogo de Francisca Montiel Rayo. Sevilla: Espuela de Plata.
 - (2018b). *Donde brotó el laurel: Cuentos completos II (cuentos del exilio, 1940-1964)*. Edición, estudio introductorio y notas de Antonio Plaza. Sevilla: Espuela de Plata.
- CARREÑO, Mada (1967). «Charla con Azorín». *El Rehilete* (octubre), pp. 3-14.
- (1968). *Poesía abierta*. México: Finisterre.
 - (1974). «Hallazgo del agua». *Revista de la Universidad* (agosto), p. 6.
 - (1979). «Jules Renard desde su *Diario*». *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas* (mayo-junio), pp. 34-38.
 - (1980). «Lawrence el de Arabia». *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas* (marzo-abril), pp. 27-28.

- (1985). «Finalmente, la flecha». *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas* (julio), pp. 34-35.
- (1990). «Encuentro con México». *Siempre!* Edición facsímil. Vol. 41, núms. 1941-1949. México DF: Editorial Siempre!, p. 43.
- (1994). «Hacia la frontera (I)». *El Búho. Suplemento literario de Excélsior* (28 de agosto), p. 4.
- (1994). «Hacia la frontera (II)». *El Búho. Suplemento literario de Excélsior* (2 de octubre), p. 3
- (1994). «El paso de los Pirineos (III)». *El Búho. Suplemento literario de Excélsior* (3 de diciembre), p. 4.
- (1996). «Respuesta a una pregunta». *Excélsior* (4 de enero), p. 6B.
- (1996). «El Surrealismo». *Excélsior* (23 de enero), p. 8B.
- (1996). «El albergue francés». *El Búho. Suplemento literario de Excélsior* (28 de enero), p. 8.
- (1996). «En reclusión». *El Búho. Suplemento literario de Excélsior* (14 de abril), p. 3.
- (1996). «Corro de reclusas». *El Búho. Suplemento literario de Excélsior* (9 de mayo), p. 3.
- (1996). «Heridos sobre el suelo». *El Búho. Suplemento literario de Excélsior* (9 de junio), p. 4.
- (1996). «Perder a una amiga». *Excélsior* (11 de junio), p. 6B.
- (1996). «Darse a la buena vida». *Excélsior* (20 de junio), p. 7B.
- (1996). «Lo que México nos dio», *Excélsior* (23 de julio), p. 6B.
- (1996). «El Congreso de Valencia». *El Búho. Suplemento literario de Excélsior* (28 de julio), p. 5.
- (1996). «Un rincón de Francia: Aviñonnet». *El Búho. Suplemento literario de Excélsior* (11 de agosto), p. 3.

- (1996). «Por las carreteras de Francia». *El Búho. Suplemento literario de Excélsior* (8 de septiembre), p. 3.
- (1997). «Gente de dos mundos». *Turia: Revista Cultural*, 39-40, pp. 63-75.
- (1997). «Sobre el rito del biberón». *Excélsior* (24 de septiembre), p. 6B
- (1998). «Autocrítica. Reflexiones sobre los Azulejos». *Siempre!* Edición facsímil. Vol. 45, núms. 2359-2362. México DF: Editorial Siempre!, p. 66.
- (1998a). *Azulejos: pensamientos para vivir con alegría*. México: Editorial Trillas.
- (1998b). *Memorias y regodeos*. Prólogo de Martha Robles. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- M.M. (1938). «Impresiones de extranjeros sobre la España que lucha contra la invasión». *Frente Rojo* (18 de diciembre), p. 1.
- MAGDALENA (1937). «Un golpe de mano». *ABC* (26 de noviembre), p. 8.
- (1937). «Campesinos». *ABC* (10 de mayo), p. 16.
- (1937). «Nuestros chicos». *ABC* (17 de junio), p. 12.
- (1937). «Niños en Madrid». *ABC* (3 de septiembre), p. 12.
- (1937). «Deporte». *ABC* (9 de septiembre), p. 12.
- (1937). «Nuestros futuros artistas». *ABC* (24 de septiembre), p. 11.
- (1937). «¡Silencio!». *ABC* (20 de octubre), p. 8.
- (1937). «¡Evacuad Madrid!». *ABC* (17 de noviembre), p. 8.
- (1938). «Amor bajo la guerra». *Blanco y Negro* (14 de abril), p. 21.
- (1938). «Estampas de Madrid en guerra». *Blanco y Negro* (15 de mayo), p. 31.
- (1938). «Mujeres y chiquillos en la historia de la defensa valenciana». *Blanco y Negro* (15 de septiembre), p. 4.
- (1938). «Campaña de invierno». *Blanco y Negro* (15 de octubre), p. 11.

- (1938). «Historia de nuestros antitanquistas». *Blanco y Negro* (3 de noviembre), p. 13
- (1938). «Veinticinco kilómetros de carretera». *Blanco y Negro* (15 de noviembre), pp. 13 y 28.
- (1938). «Manifestaciones de Emilia Elías, secretaria general del Comité Nacional de Mujeres Antifascistas». *Frente Rojo* (11 de diciembre), p. 7.
- MARTÍN, Cristina (1948). *Yo no he sido un Don Juan*. Sevilla: Editorial Betis.
- (1979). «Tesoros expatriados». *Opiniones latinoamericanas* (febrero), p. 56
- (1979). «Mesas redondas panamericanas». *Opiniones latinoamericanas* (octubre), p. 66.
- (1980). «Uso y abuso de las palabras». *Opiniones latinoamericanas* (abril/mayo), p. 44
- (1980) «El mago Carpentier». *Opiniones latinoamericanas* (junio), p. 49.
- (1980). «La mente y las manos». *Opiniones latinoamericanas* (febrero), p. 40.
- MISTRAL, Silvia (1935). «Comentarios frívolos». *Jueves Cinematográficos* (4 de abril), p. 2.
- (1935). «El cine y la moda». *Jueves Cinematográficos* (19 de septiembre), p. 3.
- (1935). «Ilusión o realidad». *Popular Film* (28 noviembre), p. 4.
- (1936). «Leni Riefenstahl. La dictadora del cinema alemán». *Popular Film* (9 de enero), p. 8.
- (1936). «En pos de la belleza». *Proyector* (15 de febrero), p. 60.
- (1936). «Opiniones sobre el cinema nacional». *Popular Film* (20 de febrero), p. 2.
- (1936). «Frivolidades. ¿Existe un galán español?». *Popular Film* (15 de octubre), p. 8.
- (1937). «Film de guerra. Huesca a la vista». *La Vanguardia* (11 de diciembre), p. 6.
- (1938). «Osca dels meus ulls...». *La Vanguardia* (27 de marzo), p. 5.

- (1938). «*Durant aquella setmana...* Historia de una mañana de julio». *Solidaridad Obrera* (26 de julio), p. 3.
- (1938). «Cinema. Los últimos días de Austria en la pantalla». *Umbral* (3 de septiembre), p. 13.
- (1938). «Una película hablada: Charlot Antifascista». *Umbral* (24 de septiembre), p. 13.
- (1938). «La vida tras la máscara. Grand Hotel». *Umbral* (3 de diciembre), p. 15.
- (1944). *Madréporas*. México: Minerva.
Otras ediciones:
México: Finisterre, 1967.
Madrid-Granada: Cuadernos del vigía, 2019.
- (1945). «Algodón de a dólar, de John Faulkner». *Estudios Sociales* (15 de febrero), pp. 87-89.
- (1945). «Temas sociales en el cinema yanqui». *Estudios Sociales* (15 de abril de 1945), pp. 77-82.
- (1996). «La mujer en la guerra. Esperanza, la miliciana». *El Noi*, 4, pp. 17-18.
Reproducido en *El Libertario*, La Habana (1960).
- ONTAÑÓN, Mada (1940). «Risco de San Ángel». *Mapa: revista de automovilismo y turismo*, pp. 238-239.
- (1942). «Canción al mar en tres tiempos». *Rueca*. Edición facsímil. Vol. I. México DF: Fondo de Cultura Económica, p. 152.
- (1943). «A Rabindranath Tagore, desde América». *Rueca*. Edición facsímil. Vol. II. México DF: Fondo de Cultura Económica, p. 54.
- (1944). «Poema a un muchacho muerto». *Rueca*. Edición facsímil. Vol. II. México DF: Fondo de Cultura Económica, p. 191.
- (1944). «Sobre *El Silencio del mar*, de Victoria Ocampo». *Rueca*. Edición facsímil. Vol. II. México DF: Fondo de Cultura Económica, p. 292.
- (1946). «Juana Inés de la Cruz». *Rueca*. Edición facsímil. Vol. III. México DF: Fondo de Cultura Económica, p. 117.

- PAZ, Gabriel (1946). *El deudor de minutos*. En Sainz de Robles, Federico (ed.), *Cuentistas españolas contemporáneas*. Madrid: Aguilar, pp. 325-345.
- (1961). *El aguinaldo, y otros cuentos*. México: B. Costa-Amic.
- (1969). «Cuando los muertos vuelven». *ABC* (30 de octubre), p. 19.
- (1975). «¡España!». *El Informador* (15 de noviembre), pp. 4A/5A.
- (1976). «Mis mares». *El Informador* (9 de mayo), p. 11.
- (1976). «Pasaporte mexicano». *El Informador* (13 de mayo), pp. 4A/5A.
- (1977). «Mis recuerdos de Barcelona». *El Informador* (30 de octubre), p. 9.
- (1981). «España». *El Informador* (3 de marzo), pp. 4A/5A.
- (1981). «Útil lección. El columpio». *Diario de Yucatán* (28 de junio), p. 1E.
- (1981). «Caricias del tiempo. Recuerdos de Nochebuena». *Diario de Yucatán* (21 de diciembre), p. 3C.
- (1982). «Los días y los libros de Ramón Sender». *El Informador* (31 de enero), pp. 4A-5A.
- (1983). «Alfonso Camín. Mis recuerdos del poeta». *Diario de Yucatán* (25 de enero), p. 3A.
- (1983). «México era Jauja. En tiempos de don Miguel». *Diario de Yucatán* (21 de mayo), p. 3.
- (1983). «Luis Buñuel. Español de México». *Diario de Yucatán* (25 de septiembre), p. 3.
- (1984). «El peregrino León Felipe». *Diario de Yucatán* (19 de febrero), p. 2.
- (1985). «Mis jóvenes amigos de España». *El Informador* (2 de abril), pp. 4A/5A.
- (1985). «Año de recuerdos». *El Informador* (3 de junio), pp. 4A/5A.
- (1985). «¿Despedida? Mérida». *Diario de Yucatán* (13 de noviembre), p. 4C.
- (1987). «Recuerdo de Mérida» *El Informador* (26 de marzo), p. 4A.

- (1988). *La mujer de espuma*. México: Colección Postigo.
- (1988). «Lord Byron el desconocido». *El Informador* (23 de febrero), pp. 4A-5A.
- (1988). «España y América». *El Informador* (1 de noviembre), pp. 4A/5A.
- (1989). «Tu tiempo es mi tiempo». *El Informador* (18 de febrero), pp. 4A/5A.
- (1989). «La mujer de Espuma». *El Informador* (16 de marzo), p. 4A.
- (1989). «Recuerdos de México» *El Informador* (1 de junio), pp. 4A/5A.
- (1989). «1939-89 Recuerdo de la Alameda». *El Informador* (3 de septiembre), p. 4A.
- (1989). «1989, año de recuerdos». *El Informador* (28 de diciembre), pp. 4A-5A.
- (1991). *Las carabelas volvieron: tú la verdadera*. México: REI México.
- (1994). «Cincuenta años después». *El Informador* (18 de junio), pp. 4A/5A.
- (1997). *Yo tengo un castillo*. Yucatán: Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán.
- (1999). «No veo películas de guerra». *El Informador* (30 de enero), p. 5A.
- (2001). *Los brujos de ayer y los hombres de hoy*. Yucatán: Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán.
- (2003). *Tú y yo estrellas fugaces*. México: Copicentro de Toluca.
- (2006). «Los libros tienen la palabra fin». *El Informador* (17 de noviembre), p. 4A.
- (2006). «Ellas y don Quijote». *El Informador* (15 de diciembre), p. 4A.
- (2007). «La historia de ayer». *El Informador* (22 de noviembre), p. 4A.
- (2009). «Mis cuentos». *El Informador* (4 de enero) p. 4.
- VALLE, Natalia (1947). «Una conversación con el doctor Márquez». *Ultramar* (junio), p. 19
- (1950). «Dos patrias». *El Nacional* (13 de octubre), pp. 3 y 7. Reproducido por Olmedo, 2010: 63).

2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

«A nuestros lectores». *Proyector* (julio-octubre de 1936), p. 1.

ABELLA, Rafael (1992). *Finales de enero, 1939: Barcelona cambia de piel*. Barcelona: Planeta.

ADÁMEZ, Guadalupe (2004). «Cartas entre alambradas. El correo en los campos de refugiados durante el primer exilio español (1939-1945)». En Castillo Gómez, Antonio y Sierra Blas, Verónica (dirs.), *Cartas-Lettres-Lettere: discursos, prácticas y representaciones epistolares (siglos XIV-XX)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 499-518.

«Al fascismo —dice el cabo Celestino García— solo se le puede descalabrar presentándole la cara en todas las ocasiones» (1939). *Frente Rojo* (19 de enero), p. 1.

ALBALADEJO, Tomás (1992). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.

ALBERCA, MANUEL (2007). *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

ALBERTI, Rafael (1990). *Poesía escogida 1924-1982*. Edición a cargo de Aitana Alberti León. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

ALFONSO GARCÍA, María del Carmen (2021). «Galdós y los *Episodios Nacionales* durante la Segunda República y la Guerra Civil. Su influencia en *De Barcelona a la Bretaña francesa*, de Luisa Carnés». *Castilla. Estudios de Literatura*, 12, pp. 558-592.

Disponible en línea:

<https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/5018>

ALÍA MIRANDA, Francisco (2015). *La agonía de la República: el final de la Guerra Civil española (1938-1939)*. Barcelona: Crítica.

ALMANZORA, Juan de (1930). «Mujeres de hoy. La novelista que, por ahora, gana su vida escribiendo cartas comerciales». *Crónica* (30 de marzo), p. 9.

- ALTED, Alicia (1997). «El exilio republicano español de 1939 desde la perspectiva de las mujeres». *Arenal*, 2 (julio -diciembre), pp. 223-238.
- (2005). *La voz de los vencidos*. Madrid: Aguilar.
- ÁLVAREZ, Santiago (1994). *Negrín, personalidad histórica*. Tomo I. Madrid: Ediciones de la Torre.
- ÁLVAREZ-IINSÚA, Alberto y SANTAMARÍA, María del Carmen (1997). *La novela mundial*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ALLOTT, Miriam (2012). *Los novelistas en la novela*. Cantabria: Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- AMIN, Samina (2012). *Gendered Representations of The Spanish Civil War: the Self, the Journey and the Other in Silvia Mistral's Éxodo: Diario de una refugiada española*. (Thesis for a master's degree). Birmingham: University of Birmingham.
- Disponible en línea: <http://etheses.bham.ac.uk/4172/1/Amin13MPhil.pdf>
- ANDERSON, Benedict (2005). *Comunitats imaginades: Reflexions sobre l'origen i la propagació del nacionalisme*. Valencia: Editorial Afers.
- ANDÚJAR, Manuel (1981). *Grandes escritores aragoneses en la narrativa española del siglo XX*. Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- (1990). *St. Cyprien, Plage-: Campo de Concentración*. Edición a cargo de Antonio Mancheño Ferreras. Huelva: Diputación Provincial de Huelva.
- ANGULO EGEA, María (2017). *Inmersiones. Crónica de viajes y periodismo encubierto*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- ARIAS, Raquel (2009). «Carlota O'Neill: sobrevivir para recordar». En Rodríguez Puértolas, Julio (coord.), *La República y la cultura: paz, guerra y exilio*. Madrid: Akal, pp. 599-615.
- (2017). «La literatura de Luisa Carnés durante la Segunda República: Tea Rooms». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1, (abril 2017), pp. 55-72.

- ARTEAGA, Almudena de (2007). *Beatriz Galindo, La Latina: Maestra de reinas*. Madrid: Algaba Ediciones.
- AUB, Max (1994). *Enero sin nombre: los relatos completos del Laberinto Mágico*. Presentación de Francisco Ayala. Selección y prólogo de Javier Quiñones. Barcelona: Alba.
- AZAR, Héctor (2003). *En los andamios de la creación: conversaciones radiofónicas*. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- AZNAR SOLER, Manuel y LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (eds.) (2016). *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, 4 vols.
- BADOS, Concepción (2005). «Escritoras republicanas españolas exiliadas en México». En Jiménez Tomé, María José (ed.), *Escritoras españolas e Hispanoamericanas en el exilio*. Málaga: Atenea, Asociación de Estudios de la Mujer, Universidad de Málaga, pp. 73-94.
- BAHAMONDE, Ángel y CERVERA, Javier (2000). *Así terminó la Guerra de España*. Madrid: Marcial Pons.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (2019). *La novela como género literario*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BARBERO, Trinidad (2014). *Margarita Nelken (Madrid 1894, México D.F. 1968). Compromiso político, social y estético* (Tesis doctoral). Barcelona: Universidad de Barcelona.
Disponible en línea: <https://www.tdx.cat/handle/10803/295840#page=1>
- BAREA, Arturo (1958). *La forja de un rebelde*. Buenos Aires: Losada.
- BARRERA LÓPEZ, José María (1991). *Pedro Garfias: poesía y soledad*. Sevilla: Ediciones Alear.
- BARTRA, Agustí (1958). *Cristo de 200.000 brazos*. México: Editorial Novaro.
- BARTRINA, Francesca (2001). *Caterina Albert/Víctor Català: la voluptositat de l'escriptura*. Vic: Eumo Editorial.
- BEEVOR, Antony (2015). *La Guerra Civil española*. Barcelona: Crítica.

- BEVERLEY, John (1987). «Anatomía del testimonio». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 25 (1º semestre), pp. 7-16.
- BRISSE, María (1933). «A votar». *Cultura integral y femenina* (15 de noviembre), p. 29.
- (1933). «En lo que no suelen reparar los hombres». *Cultura integral y femenina* (15 de abril), p. 17.
- BURGOS, Carmen de (1909). *Giacomo Leopardi (su vida y sus obras)*. Valencia: F. Sempere y Compañía, Editores.
- BUSSY GENEVOIS, Danièle (2005). «La función de directora en los periódicos femeninos (1862-1936) o la “sublime misión”». En Desvois, Jean-Michel (ed.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*. Burdeos: Universidad Michel de Montaigne, pp. 193-208.
- (2017). *La democracia en femenino: Feminismos, ciudadanía y género en la España contemporánea*. Textos reunidos por Françoise Crémoux y Mercedes Yusta. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- CABALLÉ, Anna (1987). «Figuras de la autobiografía». *Revista de Occidente*, 74-75 (julio-agosto), pp. 103-119.
- (1995). *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana: siglos XIX y XX*. Madrid: Megazul.
- CABAÑAS, Miguel (2010). *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CABEZA, Fidel (1930). «Luisa Carnés, la novelista más joven de España». *La Correspondencia de Valencia*, p. 3.
- CABRERA CASTILLO, Francisco (2002). *Del Ebro a Gandesa: la batalla del Ebro, julio-noviembre 1938*. Madrid: Almena.
- CALZADO ALDARIA, Antonio (2009). «La mirada de los otros: La imagen exterior de la Valencia antifascista». En Aznar Soler, Manuel; Barona, Josep Lluís y Navarro Navarro, Javier (coords.), *València, capital cultural de la República (1936-1937)*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, pp. 55-74.

- CARREÑO, Luciana (2013). «La Federación Universitaria Hispanoamericana en Madrid», *CIAN-Revista de Historia de las Universidades*, Vol. 16, 1, pp. 51-80.
Disponible en línea:
<https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CIAN/article/view/1752/806>
- CALVIÑO TUR, Natalia (2019). «La observación como transgresión: la obra de Luisa Carnés». En *Cultura de la República: Revista de análisis crítico*, 3 (junio), pp. 7-27.
- CASAS, Ana (2012). «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual». En Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 9-42.
- CASTELLS PEIG, Andreu (1974). *Las brigadas internacionales de la guerra de España*. Barcelona: Ariel.
- CATELLI, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- CAUDET, Francisco (1997). *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (1999). «Mirando en la memoria las señales...», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 627 (marzo), pp. 18-20.
- CEBOLLADA, Pascual y SANTA EULALIA, Mary G. (2000). *Madrid y el cine. Panorama filmográfico de cien años de historia*. Madrid: Consejería de Educación.
- CEDENA, Eusebio (2004). *El diario y su aplicación en los escritores del exilio español de posguerra*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- CIPLIAUSKAITÉ, Biruté (1994). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- «Cristina Martín Berlanga viuda de Álvarez (Gabriel Paz)» (2016). *Diario de Yucatán* (15 de enero).
Disponible en línea:
<http://yucatan.com.mx/obituarios/cristina-martin-berlanga-viudade-alvarez-gabriel-paz>

- CRUSELLS, Magí (2001). «La URSS y la Guerra Civil española». En Pablo, Santiago de (coord.), *La historia a través del cine: la Unión Soviética*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 39-93.
- CHACEL, Rosa (1982). *Alcancía: Ida*. Barcelona: Seix Barral.
- CHACÓN, Dulce (2002). *La voz dormida*. Madrid: Alfaguara.
- CHECA, Antonio (1989). *Prensa y partidos políticos durante la II República*. Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca.
- CHOPITEA, María José de (1979). *Sola*. México DF: Premia Editora de Libros.
- «De radiotelefonía. Programa para hoy. Unión Radio» (1929). *El Liberal* (27 de febrero), p. 6.
- DÍAZ VIANA, Luis (2013). *Narración y memoria. Anotaciones para una antropología de la catástrofe*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- DOMINGO, Carmen (2004). *Con voz y voto. Las mujeres y la política en España (1931-1945)*. Barcelona: Lumen.
- DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar (1986). «Mujeres españolas refugiadas en México. Precedente histórico. Su vida en España hasta 1939 y la decisión del exilio». En García Nieto, María Carmen (coord.), *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres: siglos XVI a XX: actas de las IV Jornadas de Investigación interdisciplinaria*. Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 405-424.
- (1994). *Voces del exilio: mujeres españolas en México (1939-1950)*. Madrid: Dirección General de la Mujer.
- (2009). *De ciudadanas a exiliadas: un estudio sobre las republicanas españolas en México*. Madrid: CINCA.
- (2012). «Silvia Mistral, Constanza de la Mora y Dolores Martí: Relatos y memorias del exilio de 1939». *Revista de Indias*, 256, pp. 799-824.

- DREYFUS-ARMAND, Geneviève (2000). *El exilio de los republicanos españoles en Francia: de la guerra civil a la muerte de Franco*. Barcelona: Crítica.
- (2003). «Los movimientos migratorios en el exilio». En Alted Vigil, Alicia y Domergue, Lucienne (coords.), *El exilio republicano español en Toulouse*. Madrid: UNED/PUM, pp. 29-52.
- (2012). *L'Exil des républicains espagnols en France: De la guerre civile à la mort de Franco*. París: Albin Michel.
- EBERENZ, Rolf (1991). «Enunciación y estructura narrativas en la autobiografía». En Lara Pozuelo, Antonio (ed.), *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, pp. 37-52.
- EGIDO LEÓN Ángeles (2018). «Ser roja y ser mujer: condicionantes y desencadenantes de la represión de género». En Egido León, Ángeles y Montes Salguero, Jorge J. (coords.), *Mujer, franquismo y represión: una deuda histórica*. Madrid: Editorial Sanz y Torres, pp. 15-41.
- EGIDO LEÓN Ángeles, VINYES, Ricard y AGUADO, Ana María (2017). *Cárceles de mujeres: la prisión femenina en la posguerra*. Madrid: Editorial Sanz y Torres.
- «El doctor Negrín felicita al heroico cabo García Moreno» (1939). *La Libertad* (16 de enero), p. 1.
- «Ellas y el motorismo» (1934). *Ahora* (17 de noviembre), p. 18.
- ERLL, Astrid (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: Estudio introductorio*. Colombia: Ediciones Uniandes.
- ESCORTELL CRESPO, Jordi (2020). «Retornar l'exili: la recuperació de la literatura e l'exili republicà espanyol a través de la figura de Luisa Carnés», *Laberintos, Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 22, pp. 61-77.
- ESPINA, Concha (1928). *Concha Espina: De su vida. De su obra literaria al través de la crítica universal*. Madrid: Renacimiento.
- Exilio/Barcos. Lista de pasajeros del Ipanema, Mexique y Sinaia*. Archivo Histórico-Fundación Pablo Iglesias.

- EZAMA, Ángeles (2012). «Los comienzos periodísticos de una reportera española. Las colaboraciones de Josefina Carabias en *La Voz* (1932-1935)». *El Argonauta español*, 9.
 Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/argonauta/1561>
- FERNÁNDEZ DE MATA, Ignacio (2003). «El exilio y la memoria: Eduardo de Ontañón». En Espina, Ángel B. (ed.), *Emigración e integración cultural*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 151-186.
- FERNÁNDEZ, Alberto (1972). *Emigración republicana española: 1939-1945*. México DF: Pangea Editores.
- FERRER, Eulalio (1987). *Entre alambradas: Diario de los campos de concentración*. México DF: Pangea Editores.
- FÉRRIZ, Teresa (1998). *La edición catalana en México*. México DF: Colegio de Jalisco.
- FLECHA, Consuelo (1996). *Las primeras universitarias en España, 1872-1910*. Madrid: Narcea.
- FLORES VILLELA, Carlos Arturo (1990). *México. La cultura, el arte y la vida cotidiana*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FONSECA, Carlos (2014). *Trece Rosas Rojas y la rosa catorce: La historia más conmovedora de la guerra civil*. Barcelona: Planeta.
- FUENTES, Víctor (2006). *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- FRANCO, Marie (2005). «Para que lean los niños: II República y promoción de la literatura infantil». En Desvois, Jean-Michel (ed.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*. Burdeos: Université Michel de Montaigne-Bordeaux, pp. 251-272.
- GALLARDO, Juan José J. y MÁRQUEZ, José María (2006). «1939: Col·laboració, repressió i resistència». En Grup d'Història José Berruezo (eds.), *Una ciutat dormitori sota el franquisme: Santa Coloma de Gramenet*. Barcelona: Ediciones Carena, pp. 15-62.

- GARCÍA IGUAL, Arturo (2012). *Entre aquella España nuestra... y la peregrina. Guerra, exilio y desexilio*. Valencia: Universitat de València.
- GARCÍA LORCA, Federico (2017). *Romancero gitano*. Madrid: Editorial Verbum.
- GARCÍA RIVAS, Heriberto (1974). *Historia de la literatura mexicana*. Vol. IV. México DF: Textos Universitarios.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús (2019). «La historia postal de los campos de refugiados españoles en Francia, 1939-1945». *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 19, pp. 181-209.
- GARCÍA VILLALBA, (2019). «El grito de las silenciadas. Voces femeninas de la literatura hispanoamericana del siglo XX», *Úrsula*, 3, pp. 1-13.
- GARFIAS, Pedro (1993). *Obra poética completa*. Écija: Editorial Gráficas Sol.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GIBERT, Francisco Javier (1936). «Saludos y propósitos». *Proyector*, 1, p. 3.
- GIBSON, Ian (2006). *Ligero de equipaje: La vida de Antonio Machado*. Madrid: Aguilar.
- GIL IRIARTE, María Luisa (2019). *Debe haber otro modo de ser humano y libre*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- GIRAULT, Jacques (2009). «Hielle Gabrielle, Charlotte». *Le Maitron. Dictionnaire Biographique mouvement ouvrier, mouvement social*.
Disponible en línea: <https://maitron.fr/spip.php?article73935>.
- GONZÁLEZ MANSO, Ana Isabel (2015). «Héroes nacionales como vehículos emocionales de conceptos políticos». *Historiografías*, 10 (julio-diciembre), pp. 12-30.
- GONZÁLEZ, Carlos (1989). *La poesía femenina contemporánea en México, 1941-1968*. Tamaulipas: Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes.
- GUSDORF, Georges (1991). «Condiciones y límites de la autobiografía». *Anthropos: Boletín de información y documentación* (diciembre), pp. 9-18.

- GUTIÉRREZ LARRAYA, Tomás (1930). «Qué nos proponemos». *Films Selectos* (4 de octubre), p. 3.
- GUTIÉRREZ NAVAS, M. Dolores (2005). «El jazmín y la llama: Luisa Carnés, escritora comprometida». En Jiménez Tomé, María José (ed.), *Escritoras españolas e Hispanoamericanas en el exilio*. Málaga: Atenea, Asociación de Estudios de la Mujer, Universidad de Málaga, pp. 73-94.
- HEILBRUN, Carolyn G. (1988). *Escribir la vida de una mujer*. Madrid: Megazul.
- HELLÍN, Lucía. (2019). «Tea Rooms. Mujeres obreras: Una novela de avanzada de Luisa Carnés». *Kamchatka: revista de análisis cultural*, 14, pp. 179-202.
- HERNÁNDEZ DE MIGUEL, Carlos (2019). *Los campos de concentración de Franco*. Barcelona: Penguin Random House.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Fernando (2015). *Los años de plomo: la reconstrucción del PCE bajo el primer franquismo (1939-1953)*. Barcelona: Crítica.
- HERRERO Cecilia, Juan (1993). «La escritura autobiográfica y el autorretrato lírico. Aspectos autobiográficos del poema “Retrato”, de Antonio Machado». En Romera Castillo, José; Yllera, Alicia; García-Page, Mario y Calvet, Rosa (eds.), *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 247-258.
- «Homenaje a García Moreno en Morata de Tajuña» (1939). *ABC* (22 de enero), p. 5.
- «Información» (1972). *La Vida Literaria*, 19 (enero) p. 30.
- «Informations diverses» (1939). *Le Journal de Fourmies* (25 de febrero), p. 5.
- IGLESIAS RODRÍGUEZ, Gema (2002). *La propaganda política durante la Guerra Civil española* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/2377/>
- INSÚA, Alberto (1930). «Natacha o la influencia rusa», *La Voz* (18 de agosto), p. 2.
- INSÚA, Sara (1924). «La vida literaria». *La Voz* (19 de julio), p. 4.
- JARNÉS, Benjamín (1942). «Clavileño (fragmento)». *Rueca*. Edición facsímil. Vol. I. México DF: Fondo de Cultura Económica, p. 108.

- JATO, Mónica (2004). *El lenguaje bíblico en la poesía de los exilios españoles de 1939*. Kassel: Reichenberger.
- (2015). *Diario de un retorno a dos voces. Correspondencia entre Cecilia G. de Guilarte y Silvia Mistral*. Sevilla: Renacimiento.
- JIMÉNEZ MORALES, M. Isabel (2008). «Antifeminismo y sátira en la lectora española del siglo XIX». En Fernández, Pura y Linda Ortega, Marie (eds.), *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 115-135.
- JIRKU, Brigitte y POZO SÁNCHEZ, Begoña (2011). «Escrituras del yo: entre la autobiografía y la ficción». *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 16, pp. 9-21.
- KALIL, Susie (2016). *The color of Being/El color del Ser*. Texas: Texas A & M University Press.
- KWON, Eun-Hee (2002). *La proyección cuentística en Dolores Medio* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
Disponible en línea: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/3366/>
- LABRADOR, Julia María, CASTILLO, María Christine del y GARCÍA, Covadonga (2005). *La novela de hoy, La novela de noche y El folletín divertido: La labor editorial de Artemio Precioso*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LANGA, Concha (2007). *De cómo se improvisó el franquismo durante la Guerra Civil: la aportación del ABC de Sevilla*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- LARRAZ, Fernando (2018). *Editores y editoriales del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento.
- «Las organizaciones del Frente de la Juventud» (1937). *La Libertad* (27 de enero), p. 1.
- «Le scandale des camps de concentration» (1939). *L'Humanité* (15 de febrero), p. 2.

- LÉCUYER, Marie-Claude (2017). «Refugiados españoles en Francia en campos de internamiento 1939-1940». En Estrade, Paul (ed.), *El trabajo forzado de los españoles en la Francia de Vichy: los grupos de trabajadores extranjeros en Corrèze (1940-1944)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 39-54.
- LEJEUNE, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- LIDA, Clara E. (1997). *Inmigración y exilio. Reflexiones sobre el caso español*. México D.F.: Siglo XXI Editores / El Colegio de México.
- LILLO, Natacha (2009). «La emigración española a Francia a lo largo del siglo XX: Entre la “perfecta integración” y el retorno». En Alted, Alicia y Asenjo, Almudena (coords.), *Un siglo de inmigración española en Francia*. Vigo: Grupo de Comunicación Galicia en el Mundo, pp. 11-28.
- LÍSTER, Enrique (1983). *Así destruyó Carrillo el PCE*. Barcelona: Planeta.
- LOMELI, Victor Hugo (1989). «Libro de cuentos». *El Informador* (12 de febrero), p. 4A.
- LÓPEZ, HELENA (2012). «¿Para quién escribimos nosotras? Estructuras de producción y recepción de textos autobiográficos de exiliadas republicanas españolas en México: “El caso de *Éxodo*” (1940) de Silvia Mistral». En Caballero Rodríguez, Beatriz y López Fernández, Laura (eds.), *Exilio e identidad en el mundo hispánico: reflexiones y representaciones*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 314-345.
- Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/exilio-e-identidad-en-el-mundo-hispanico-reflexiones-y-representaciones/>.
- LÓPEZ-MORELL, Miguel Ángel y MOLINA, Alfonso (2012). «La Compañía Iberoamericana de Publicaciones, primera gran corporación editorial en castellano». *Revista de Historia Industrial*, 49, pp. 111-145.
- Los barcos de la libertad. Diarios de viaje, Sinaia, Ipanema y Mexique (mayo-julio de 1939)* (2006). Presentación a cargo de Fernando Serrano Migallón. México DF: El Colegio de México.

- «Los brujos de ayer y los hombres de hoy. Reseña» (2001-2002). *Revista de la Universidad de Yucatán*, 219-220, (octubre-diciembre/enero-marzo), p. 79.
- LOZANO, Álvaro (2011). *La Alemania nazi (1933-1945)*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- LUENGO, Ana (2004). *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*. Berlín: Edición Tranvía, Verlag Frey.
- LLORENS, Vicente (2006). *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento.
- «Magdalena Martínez Carreño». *Biografía de Militantes del Partido Comunista Español*. Centro Documental de la Memoria Histórica (Salamanca). Expediente 1507. Folio 0226.
- «Magdalena Martínez, que tomó parte, como delegada de Cultura, en el festival de la escuela núm. 16 de Alerta, celebrado en el teatro Pavón» (1937). *ABC* (25 de febrero), p. 3.
- MANGINI, Shirley (1997). *Recuerdos de la resistencia. La voz de las mujeres de la Guerra Civil española*. Barcelona: Península.
- (2006). «El Lyceum Club de Madrid: un refugio feminista en una capital hostil». *Asparkia: investigació feminista*, 17, pp. 125-140.
- MAÑÁ, Gemma; GARCÍA, Rafael; MONFERRER, Luis y ESTEVE, Luis A. (1997). *La voz de los naufragos: la narrativa republicana entre 1936 y 1939*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- MAR, Alberto (1936). «Una muchacha en nuestra generación: Silvia». *Popular Film*, (22 de octubre), p. 3.
- MARQUINA, Rafael (1930), «Una nueva novelista. *Natacha*, de Luisa Carnés». *La Libertad* (3 de mayo), p. 6.
- MARTÍN GAITE, Carmen (2002). *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino.

- MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau (2008). *La Cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)* (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
 Disponible en línea: <https://repositori.upf.edu/handle/10230/11869>
- MARTÍNEZ, Josebe (1998). «Hegemonía intelectual, exilio y continuidad histórica». En Aznar, Manuel (ed.), *El exilio literario español de 1989: actas del Primer Congreso Internacional*. Vol. 1. Barcelona: GEXEL-UAB, pp. 325-333.
- (2007). *Exiliadas. Escritoras, Guerra Civil y Memoria*. Barcelona: Montesinos.
- (2019). «Introducción». En Carreño, Mada, *Los diablos sueltos*. Sevilla: Renacimiento, pp. 7-32.
- MASANET, Lydia (1998). *La autobiografía femenina española contemporánea*. Madrid: Fundamentos.
- MATUTE, Ana María (1971). *Primera memoria*. Barcelona: Destino.
- (2001). «Escribo para ser libre». *El País* (20 de enero).
 Disponible en línea:
http://elpais.com/diario/2001/01/20/cultura/979945213_850215.html
- (2011). *Luciérnagas*. Barcelona: Austral.
- MAY, Georges (1982). *La autobiografía*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- MCKEE, Robert (2018). *El diálogo*. Barcelona: Alba.
- MEDINA, Blas (2014). *Manuel Andújar, su correspondencia, fe de vida y de obra* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
 Disponible en línea: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Bmedina/Documento.pdf>
- MENDELSON, Jordana (2007). *Revistas y guerra, 1936-1939 / Magazines and war, 1936-1939*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- MÉNDEZ, Concha (1943). «Poemas». *Rueca*. Edición facsímil. Vol. I. México DF: Fondo de Cultura Económica, p. 453.
- MEZQUIDA Y GENÉ, LUIS M^a (1972). *La batalla del Segre: repercusiones del Ebro en el oeste de Cataluña*. Tarragona: Diputación Provincial de Tarragona.

- MILLÁN, Joaquín (2002). *El cuento literario español (1939-1949)* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
Disponible en línea: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/3250/>
- MOLINS I FÀBREGA, Narcís y BARTOLÍ, Josep (1944). *Campos de concentración, 1939.194...* México DF: Ediciones Iberia.
- MOLLOY, Sylvia (1984). «At face value: autobiographical writing in spanish america». *Dispositio*, 9, 24-26, pp. 1-18.
- (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México DF: El Colegio de México.
- MONREAL ALMEDA, Manuel (1963). *Bayo, España y la libertad*. La Habana: Bayo Libros.
- MONSIVÁIS, Carlos (1980). *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*. México df: Ediciones Era.
- MONTIEL RAYO, Francisca (1997). «Literatura y exilio en *Habitación para hombre solo* de Segundo Serrano Poncela», *Guaragua*, 5, pp. 29-51.
- (2015). «Lo que España perdió lo ganó México», *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 17, pp. 458-460.
- (2017). «Del presente a la memoria histórica: visión de la guerrilla antifranquista en *Juan Caballero* (1956) de Luisa Carnés, y en *El lector de Julio Verne* de Almudena Grandes». En Chaput, Marie-Claude; Llecha Llop, Canela y Martínez Maler, Odette (coords.), *Escrituras de la resistencia armada al franquismo*. París: Presser universitaires de Paris Nanterre, pp. 237-259.
- (2018a). «La vida y la muerte en los cuentos sobre la Guerra Civil de Luisa Carnés». *Orillas*, 7, pp. 45-59.
- (2018b). «“Vivir en los pronombres”: El yo y el nosotros del exilio republicano español de 1939». En Montiel Rayo, Francisca (ed.) *Las escrituras del yo. Diarios, autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, pp. 7-23.
- MONTOLIÚ CAMPS, Pedro (1998). *Madrid en la Guerra Civil: La historia*. Madrid: Silex Ediciones.

- (2005). *Madrid en la Posguerra*. Madrid: Silex Ediciones.
- MORADIELLOS, Enrique (1996). *La perfidia de Albión: el gobierno británico y la Guerra Civil española*. Madrid: Siglo XXI.
- MORÁN, Gregorio (1986). *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España, 1939-1985*. Barcelona: Planeta.
- MORI, Arturo (2019). *La prensa española durante la Segunda República*. Prólogo de José Esteban e Isabelo Herreros. Sevilla: Renacimiento.
- MORENO GÓMEZ, Francisco (1996). *Pedro Garfias, poeta de la vanguardia, de la guerra y del exilio*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.
- MORO, Ángela (2018). *Tres novelas cortas del exilio republicano español: La hora del odio, La trampa y La raya oscura* (Tesi di laurea). Padua: Università degli studi di Padova.
Disponibile en línea: http://tesi.cab.unipd.it/59546/1/Angela_Moro_2018.pdf
- (2020). «“Como papel en blanco”: la ficción de una vida en *La hora del odio* de Luisa Carnés». *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 22, pp. 79-94.
- «Muere colaboradora de Diario de Morelos» (2016). *Diario de Morelos*, México DF (18 de enero).
Disponibile en línea:
<http://www.diariodemorelos.com/content/muere-colaboradora-de-diario-de-morelos>
- MUHAMMED, Taha Abdulla (2012). *La figura de la mujer en la obra de Carmen Martín Gaité* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
Disponibile en línea: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/10265>
- MUSEO NACIONAL DE ARTE (1996). *Retrato de una década: David Alfaro Siqueiros, 1930-1940*. México df: NBA.
- NAVARRO, Francisco Javier (2004). *A la revolución por la cultura: Prácticas culturales y sociabilidad libertarias en el País Valenciano, 1931-1939*. Valencia: Universitat de València.

- NEIRA, Julio (2010). «La literatura del exilio español en Gran Bretaña». En Durán, Francisco y Ruiz, Carmen (eds.), *Actas del Congreso Internacional: La España perdida. Los exiliados en la II República*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, pp. 73-93.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1993). *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: texto y representación*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta (1992). *La prensa de guerra en la zona republicana durante la Guerra Civil Española (1936-1939)*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- O'NEILL, Carlota (2003). *Una mujer en la guerra de España*. Madrid: Obreron.
- OCAMPO, Aurora y PRADO, Ernesto (1967). *Diccionario de Escritores Mexicanos*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios.
- OLMEDO, Iliana (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, pp. 49-70.
- (2014). *Itinerarios del exilio*. Sevilla: Renacimiento.
- ORDÓÑEZ ALONSO, Magdalena (1997). *El Comité Técnico de ayuda a los Republicanos Españoles: historia y documentos, 1939-1940*. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- ORDÓÑEZ, Elizabeth J. (1998). «Multiplicidad y divergencias. Voces femeninas en la novelística contemporánea española». En Zavala M. Iris (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) / Vol. 5. La literatura escrita por mujer: desde el siglo XIX hasta la actualidad*. Barcelona: Anthropos, pp. 211-238.
- OYÓN, José Luis (2007). «La ruptura de la ciudad obrera y popular. Espacio urbano, inmigración y anarquismo en la Barcelona de entreguerras, 1914-1936». *Historia Social*, 58, pp. 123-150.
- PAGÈS I BLANCH, Pelai (2003). «Marty, Vidal, Kléber y el Komintern. Informes y confidencias de la dirección política de las Brigadas Internacionales». *Ebre*

38. *Revista Internacional de la Guerra Civil (1936-1939)*, 1 (mayo), pp. 11-26.
- (2004). *Franquisme i repressió: La repressió franquista als Països Catalans*. València: Universitat de València.
- PALENCIA, Isabel de (1942). «Diálogos con el dolor. La ceguera». *Rueca*. Edición facsímil. Vol. I. México DF: Fondo de Cultura Económica, p. 76.
- PASTOR, María de Lourdes (2006). «La edición de las obras de Antonio Machado en Editorial Séneca». En Manuel Aznar (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, pp. 565-572.
- PAYNE, Stanley G. (1995). *Franco: el perfil de la historia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- PAZ TORRES, Olga (2008). *Isabel de Oyarzábal Smith (1878-1974): Una intelectual en la Segunda República española. Del reto del discurso a los surcos del exilio* (Tesis doctoral). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en línea: <https://ddd.uab.cat/record/130254>
- PEDRET, Gerard (2008). «Grups llibertaris i cinema a Barcelona. El paper de Mateo Santos a Barcelona». *Cercles. Revista d'història cultural*, 11, pp. 168-182.
- PERALTA, Rosa (2006). «La ilustración en las revistas: de la Segunda República al exilio republicano». En Aznar, Manuel (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, pp. 1013-1034.
- PEREIRA, Armando (2004). *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PÉREZ DE AYALA, Juan (2010). «José Moreno Villa y la Casa de España en México». En James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las jornadas celebradas en España y México para conmemorar el septuagésimo aniversario de La Casa de España en México (1938-2008)*. México DF: El Colegio de México, pp. 415-424.
- PÉREZ Jr., Louis (2013). *The structure of Cuban history: Meanings and Purpose of the Past*. Chapel Hill: UNC Press Books.
- PERNAU, Josep (1989). *Diari de la caiguda de Catalunya*. Barcelona: Ediciones B.

- PIÑEIRO, Pedro (2008). «Lorca y la canción popular. *Las tres hojas: de la tradición al surrealismo*». *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 6 (enero-junio), pp. 44.
- PLA BRUGAT, Dolors (2007). 1939. En Canal, Jordi (coord.), *Exilios: los éxodos políticos en la historia de España: siglos XV-XX*. Madrid: Sílex, pp. 241-270.
- PLAZA, Antonio (1992). «La literatura española del exilio: Luisa Carnés, una escritora olvidada». *Cuadernos Republicanos*, 12 (octubre), pp. 47-58.
- «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés». *Acotaciones*, 25, pp. 95-122.
- (2015). «La presencia de Luisa Carnés entre las mujeres intelectuales españolas. Flujos y reflujos de un movimiento plural (1931-1936)». En Margherita Bernard e Ivana Rota (coords.), *Mujer, prensa y libertad (España, 1883-1939)*. Sevilla: Renacimiento, pp. 246-273.
- (2016a). «Epílogo». En Carnés, Luisa, *Tea Rooms. Mujeres Obreras*. Madrid: Hoja de Lata, pp. 207-250.
- (2016b). «Luisa Carnés: Literatura y periodismo, dos vías para el compromiso», *Cuadernos Republicanos*, 92, pp. 67-106.
- PONS PRADES, Eduardo (1997). *Las guerras de los niños republicanos, 1936-1995*. Madrid: Compañía Literaria.
- «Pronósticos para 1937» (1936). *Popular Film* (31 de diciembre), p. 2.
- POZUELO YVANCOS, José María (2006). *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes (Ensayos literarios, 6).
- PRADO, Javier del; PICAZO, María Dolores y BRAVO, Juan (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- PROUTEAU, Gilbert (1975). *Amitié story*. París: Plon.
- PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto (2003). *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de*

- Ángel Ganivet (Tesis Doctoral). La Rioja: Universidad de la Rioja. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=148>
- (2004a). «Las máscaras de la memoria». En Puertas Moya, Francisco Ernesto; Mora de Frutos, Ricardo y Pérez Pastor, José Luis (eds.), *El temblor ubicuo*. Logroño: SERVA, pp. 95-112.
- (2004b). *Los orígenes de la escritura autobiográfica: género y modernidad*. Logroño: SERVA.
- RAFANEAU-BOJ, Marie-Claude (1995). *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia, 1939-1945*. Madrid: Omega.
- REBOLLO, María José y NÚÑEZ, Marina (2007). «Tradicionales, rebeldes, precursoras: instrucción y educación de las mujeres españolas a través de la prensa femenina (1900-1970)». *Historia de la educación*, 26, pp. 181-219.
- REJANO, Juan (2000). *Artículos y ensayos*. Edición, introducción y notas de Manuel Aznar. Sevilla: Renacimiento.
- RIBECOURT, Marc. «Scènes révoltantes au camp d'Argelès-sur-mer» (1939). *Ce Soir* (14 de febrero), pp. 1 y 5.
- RIPOL, Marc (2007). *Las rutas del exilio*. Barcelona: Alhena Media.
- RODRIGO, Antonina (2002). *Mujeres para la historia: la España silenciada del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Carena.
- ROMERA CASTILLO, José N. (1981). «La literatura, signo autobiográfico». En José Romera Castillo (ed.), *La literatura como signo*. Madrid: Playor, pp. 13-56.
- ROMERO SAMPER, Milagrosa (2005). *La oposición durante el franquismo. El exilio republicano*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- ROSAL, Amaro del (1977). *Historia de la UGT de España, 190-1939*. Barcelona: Grijalbo.
- ROY, Joaquín (2000). *Periodismo y ensayo: de Colón al Boom*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- RUBIO, M. Cruz y RUIZ M. del Rosario (2003). «Presencia y participación e ideología de las mujeres en la Guerra Civil española a través de dos revistas:

- Mujeres libres y Revista para la mujer*». En Nash, Mary y Tavera, Susanna (coords.), *Las Mujeres y las guerras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la contemporánea*. Barcelona: Icaria Editorial, pp. 502-525.
- RUIZ DEL ÁRBOL, Antares (2010). «Voces entre alambradas: Los primeros pasos del exilio español en Francia. Una historia que aún se está escribiendo». *Millars*, XXXIII, pp. 107-125.
- SAAVEDRA, Manuel (2008). *Diccionario de pedagogía*. México DF: Editorial Paz México.
- SALABERRIA, Ramón (1999). «Ricardo Mestre (1906-1997) que murió sembrando la idea». *Revista Educación y Biblioteca*, 97, pp. 8-9
- SALAZAR CHAPELA, Esteban (1929). «Carnés, Luisa. *Peregrinos del Calvario*», *El Sol* (15 de mayo), p. 2.
- (2001). *En aquella Valencia*. Edición, introducción y notas de Francisca Montiel Rayo. Sevilla: Renacimiento.
- SAMBLANCAT, Neus (2002). *La revolución española vista por una republicana*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- SÁNCHEZ COBOS, Amparo (2008). *Sembrando ideales: anarquistas españoles en Cuba, 1902-1925*. Madrid: Editorial CSIC.
- SÁNCHEZ MARROYO, Fernando (2003). *La España del siglo XX: economía, demografía y sociedad*. Madrid: Istmo.
- SÁNCHEZ NOVELO, Fausto M. (2018). *Cristina Martín Berlanga: índice de artículos 1981-1985*. Prólogo de Jorge H. Álvarez Rendón. México DF: Secretaría de la Cultura y las Artes.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1989). «Recordando al Sinaia». En Sánchez Vázquez, Adolfo (ed.), *Sinaia: diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*. Edición facsímil. Presentación y epílogo a cargo de Adolfo Sánchez Vázquez. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2009). *El compromiso de la memoria: un análisis comparatista Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (2010). «Autobiografía y pacto autobiográfico: Revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica». *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 7, pp. 5-17.
- SÁNCHEZ-PINILLA, Francisca (2012). «Análisis de la narrativa infantil escrita por mujeres (1920-1939)». *Revista OCNOS*, 8, pp. 57-66.
- SANTIAGO, Abel (2000). *En tinta negra y en tinta roja: Arturo García Bustos, vida y obra*. México DF: Fundación Todos por el Istmo.
- SANTOS, Mateo (1936). «Prólogo necesario». *Popular Film* (5 de agosto), p. 2.
- SCANLON, Geraldine (1986). *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*. Madrid: Ediciones AKAL.
- SCOTT, Walter (1987). *Rob Roy*. Barcelona: Planeta.
- SERNA RODRÍGUEZ, Ana María (2011). «El exilio en México de la gente común». *Amnis. Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique*, 2.
Disponibile en línea: <https://journals.openedition.org/amnis/1510>
- SERRANO PONCELA, Segundo (1979). *La viña de Nabot*. Madrid: Editorial Albia.
- SERRANO, Secundino (2005). *La última gesta: los republicanos que vencieron a Hitler (1939-1945)*. Madrid: Aguilar.
- SESÍN, Saide (2001). «Mada Carreño: una delicada transgresora». *Alforja: revista de poesía*, 16, pp. 94-98.
- SOLÀ SOLÉ, Pere (2014). *Louis Aragon y España*. Lleida: Publicacions de la Universitat de Lleida.
- SOLÓRZANO, Lilia (2018). «Las poetisas en la revista literaria mexicana *Rueca* (1941-1952)». *Nueva revista del Pacífico*, 68, pp. 147-161.
- SORIA, Georges (1978). *La Guerra Civil*. Vol. 4. Barcelona: Grijalbo.

- SORIANO, Juan (2000). *Juan Soriano: la creación como libertad: homenaje nacional en su 80 aniversario*. México DF: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- STANSKY, Peter y MILLER, William (1994). *The Unknown Orwell: Orwell, the Transformation*. Stanford: Stanford University Press.
- SUEIRO, Susana (2007). *Posguerra: publicidad y propaganda (1939:1959)*. Madrid: Ministerio de Cultura. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Círculo de Bellas Artes.
- TAIBO I, Paco Ignacio (1998). «La alegría de vivir». *Excélsior* (6 de febrero), p. 13D.
- TAILLOT, Allison (2011). «De la heroína antifascista a “la hembra que no reflexiona”: las mujeres en los escritos de la guerra de España de Margarita Nelken». *HAOL*, 24, pp. 201-205.
- TÉMIME, Émile (2003). «La ayuda asistencial española y franco-española a los refugiados». En Alted Vigil, Alicia y Domergue, Lucienne (coords.), *El exilio republicano español en Toulouse, 1939-1999*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 29-52.
- «Tenis en el Club Padilla» (1934). *Ahora* (20 de noviembre), p. 35.
- THOMAS, Hugh (1976). *La Guerra Civil española: 1936-1939*. Volumen 2. Barcelona: Grijalbo.
- TOUS, Pere Joan (2006). «Deber de memoria y voluntad de testimonio. El éxodo y los campos en la obra de Josep Franch Clapers». En Manuel Aznar (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, pp. 517-533.
- TRIBÓ I TRAVERIA, Gemma (2003). «Mujeres y refugiados en la retaguardia republicana durante la guerra civil (1936-1939)». En Mary Nash y Susanna Tavera (coords.), *Las mujeres y las guerras: El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*. Barcelona: Icaria Antrazyt. Mujeres, voces y propuestas, pp. 526-529.

- TUÑÓN PABLOS, Enriqueta (1988). *Entrevista a Silvia Mistral los días 19, 22, 24 y 29 de febrero y 3, 7, 9, 11, 14, 16, 18, 22 y 24 de marzo de 1988*. PHO/10/97. México DF.
- TUÑÓN PABLOS, Enriqueta (2011). *Varias voces, una historia... mujeres españolas exiliadas en México*. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- UGARTE, Michael (1999). *Literatura española en el exilio: un estudio comparativo*. Madrid: Siglo XXI de España.
- «Un extraordinario de *Siluetas*» (1946). *Hoja oficial de la provincia de Barcelona* (8 de abril), p. 6.
- «Una brillante prueba hípica de amazonas y jinetes en la pista de la sociedad de ganaderos» (1935). *Ahora* (11 de enero), p. 28.
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma (1990). *Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Mondadori
- UNESCO (1976). «Hacia la sociedad educativa» En *La educación en marcha*. Barcelona/París: Editorial Teide/Editorial UNESCO, pp. 159-190.
- VACCARO, Juan y VALERO, Tomás (2011). *Nos vamos al cine: la película como medio educativo*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- VALENZUELA, Juan Ignacio (2017). *Revisión de la obra de un cineasta olvidado: Rafael Gil (1913-1986)* (Tesis doctoral). Córdoba: Universidad de Córdoba. Disponible en línea: <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/14845>
- VEGA, Garcilaso de la (2001). *Obra poética y textos en prosa*. Edición a cargo de Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (2010). «Mujer, esfera pública y exilio: compromiso e identidad en la producción teatral de Luisa Carnés», *Acotaciones*, 24, pp. 136-153.
- VILLALBA SALVADOR, María Piedad (2002). *José Francés, crítico de arte* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/2417/>

- VILLARROYA, Tomás (1972). «La prensa de Valencia durante la Guerra Civil (1936-1939)». *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història (Universitat de València)*, 22, pp. 87-121.
- VIÑALS, Carole (2020). «*El eslabón perdido* de Luisa Carnés: Une famille déchirée par l'exil». *Amérique Latine Histoire et Mémoire*, 39.
Disponibile en línea: <https://journals.openedition.org/alhim/8773#text>
- VOLPI, Jorge (1998). *La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968*. México: Ediciones Era.
- YUSTA, Mercedes (2011). «La construcción de una cultura política femenina». En Aguado Higón, Ana María y Ortega, Teresa María (coords.), *Feminismos y antifeminismos: Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, pp. 253-282.
- ZAVALA, Iris M. y BUBNOVA, Tatiana (1996). *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona: Anthropos.

FUENTES DOCUMENTALES

Para la realización de esta tesis doctoral han sido consultados documentos conservados en los siguientes centros:

Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona. Barcelona

Archivo Histórico del PCE. Madrid.

Archivo Histórico Provincial de Salamanca. Salamanca.

Ateneo de Madrid. Madrid.

Biblioteca de Comunicación y Hemeroteca General. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona.

Biblioteca de Humanidades. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona.

Biblioteca de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Madrid.

Biblioteca del Casal de les Dones — Institut Balear de la Dona. Illes Balears.

Biblioteca Ignasi Iglesias – Can Fabra. Barcelona.

Biblioteca Nacional de España. Madrid.

Biblioteca Ramon Llull. Universitat de las Illes Balears.

Biblioteca Virtual de la Universidad Autónoma de Yucatán.

Centro de Información Documental de Archivos. Madrid.

Centro Documental de la Memoria Histórica. Salamanca.

Filmoteca de Catalunya. Barcelona.

Hemeroteca Municipal de Madrid. Madrid.

Pavelló de la República. CRAI-UB. Barcelona.