

NARRACIÓN Y GÉNERO EN LA NOVELA ESPAÑOLA DE PREGUERRA *PEREGRINOS DE CALVARIO* (1928), DE LUISA CARNÉS

NARRATION AND GENDER IN LUISA CARNÉS' PRE-WAR SPANISH NOVEL PEREGRINOS DE CALVARIO (1928)

CRISTINA JIMÉNEZ GÓMEZ
Universidad de Córdoba

l62jigoc@uco.es

 0000-0003-4684-2142

Recibido: 11/06/2023

Aceptado: 29/09/2023

Resumen

Este trabajo trata de analizar los mecanismos literarios empleados por Luisa Carnés en su primera obra *Peregrinos de Calvario* (1928). La autora, contemporánea del Grupo del 27, se inscribe dentro de la narrativa social y comprometida de la preguerra civil española. El estudio de este volumen, compuesto por tres relatos, es importante porque anuncia la perspectiva de género y el potencial narrativo que, más tarde, Carnés utilizará en sus obras de madurez.

Palabras clave: Luisa Carnés, narrativa social, género, *Peregrinos de calvario*.

Abstract

This paper attempts to analyze the literary mechanisms used by Luisa Carnés in her first work *Pilgrims of Calvary* (1928). The author, a contemporary of The Generation of 1927, is framed inside the social and committed narrative of the Spanish Civil War. The study of this collection, composed of three stories, is important because it prefigures the gender perspective and narrative potential used by Carnés will later on her mature work.

Keywords: Luisa Carnés, social narrative, gender, *Pilgrims of Calvary*.

Introducción

Tras el exilio obligado, después de la derrota del bando republicano en la Guerra Civil Española, la escritora Luisa Carnés (Madrid, 1905 – Ciudad de México, 1964) quedó relegada al olvido durante mucho tiempo. No ha sido hasta hace unas décadas que se ha iniciado un proceso de visibilización y reconocimiento de su figura y obra en España. Ha recibido la atención del mercado editorial, crítica y público en los últimos años, siendo el editor barcelonés Antonio Plaza (1992: 47-58; 2003: 315-330; 2019: 62-77) el principal promotor en dar a conocer las diversas obras de la autora a lo largo del tiempo. En este contexto editorial, también Nieto (2021: 109-129), Sánchez Zapatero (2021: 54-76) o Martínez (2022: 77-105) ponen de manifiesto el creciente interés por la evolución de la obra carnesiana, donde aspectos como la narración introspectiva, la importancia de la colectividad, la militancia, el compromiso social, la escritura femenina, el retraimiento existencialista y la experiencia exílica son elementos constitutivos de sus textos.

La necesidad de reivindicar y hacer visible la figura de Luisa Carnés, como se demuestra en los calificativos que muchos autores han utilizado para referirse a ella —“escritora olvidada”, “postergada”, “relegada” (Plaza, 1992, 2016 y 2019) o “la sinsombrero olvidada”—, obedece, en opinión de Sánchez Zapatero (2022: 56), tanto al creciente interés¹ que desde hace dos décadas se ha generado en torno a la literatura escrita por mujeres y por la literatura de las y los exiliados, como por el descubrimiento de material inédito de estos. En el caso de Luisa Carnés, la difusión del feminismo ha contribuido a indagar en las escritoras de la Generación del 27, las llamadas “sinsombrero”, y en un “narrar femenino” que quedaba fuera del canon literario de la época establecido eminentemente por los varones. A ello se sumaba el hecho de que Carnés, además de ser mujer, republicana y de clase trabajadora, no se había formado académicamente y todo lo que sabía lo había aprendido de forma autodidacta a través de la observación crítica de la realidad y la lectura de folletos de la literatura rusa —*Los hermanos Karamazov* de Dostoievski y *Crimen y castigo* de Tolstoi— y de los clásicos de la literatura españoles, entre ellos Cervantes.

Así pues, además de la desigualdad de género, se sumaba la desigualdad de clase², lo que no le permitió tener una posición privilegiada como las autoras del 27 ni acceder a la universidad porque “mientras Concha Méndez y sus amigas se quitaban el sombrero para contradecir los dictados sociales, Carnés, Soledad Real y las obreras de *Tea rooms*, se conformaban con conseguir ropa adecuada a la estación” (Olmedo, 2014: 133). De ahí que familiares de la autora y estudiosos hayan afirmado categóricamente que Carnés “no era una *sinsombrero* porque nunca tuvo que hacer el gesto de quitarse el sombrero como las demás mujeres de este grupo, ella los había cosido” (Becerra Mayor, *El Diario*, 28 de marzo 2021), en alusión a uno de sus primeros trabajos en el taller de sombreros de su tía Petra. Esta conciencia de género y clase es la que se pone de manifiesto en su ópera prima *Peregrinos de calvario* (1928) por medio de las estrategias narratológicas.

Peregrinos de calvario

Aunque había publicado algunos cuentos sueltos en la prensa de la época, es en 1928 cuando Luisa Carnés publica su primera gran obra de envergadura, *Peregrinos de calvario*. Coincide con su ingreso en la Compañía Iberoamericana de Publicaciones como mecanógrafa, abandonando así el trabajo manufacturado y adentrándose en el circuito literario. Constituye un volumen con tres novelas cortas: “El pintor de los bellos horrores”, “El otro amor” y “La ciudad dormida”. Bajo el referido título, que anuncia el peregrinaje y el deambular errático de unos individuos rechazados por la sociedad o que se encuentran en situaciones de desigualdad, se aglutinan tres historias sobre

¹ Véase Iliana Olmedo (2020), *Narrativas periféricas. Historia e historiografía del exilio español en México*. La autora estudia que, en la exclusión y restitución o recuperación de los autores del exilio español de 1939, fueron determinantes las condiciones sociales, políticas y culturales de México y España. Así pues, el canon literario establecido o las políticas de la memoria han determinado enormemente el reconocimiento de autoras como Luisa Carnés.

² Así lo considera también la poeta y editora Elena Medel que, con motivo del proyecto “Cien de cien”, por medio del cual se está recuperando a las autoras silenciadas de nuestra historia, explica que en el caso de Carnés o Lucía Sánchez-Saornil su origen y condición obrera las expulsa de las reuniones intelectuales de la época y del entorno de la Generación del 27.

la mediocridad existencial y el determinismo social y familiar. Sus protagonistas son, respectivamente, Gonzalo de Vargas, un joven acomodado, huérfano y con sueños de pintor que se aleja en el tren de la casa señorial donde todavía resiste el recuerdo de su abuela aristócrata recién fallecida; Mara, una mujer que percibe el cambio acaecido en su marido Luciano y la degradación de su matrimonio por la deslealtad de este; y Candelas, la joven vendedora de flores y sustento de su familia que tiene que enfrentar una situación de miseria, injusticia y precariedad laboral.

Nos encontramos con un andamiaje discursivo y unos personajes y motivos temáticos que luego perfeccionará en *Natacha* (1930) y *Tea Rooms: Mujeres obreras* (1934). Las propias vivencias de Carnés se traslucen en las de unos entes ficcionales que, por diversas razones, forman parte de una colectividad³ social invisible y marginada a la que consiguió dar voz a través de sus textos. De ahí que el escritor y crítico José Francés, en el prólogo de la obra, afirmara que “es como si detrás de todas las siluetas dolorosas, de todos estos ilusionados peregrinos que ella evoca ante nosotros con tanta vitalidad literaria, siguiese la silueta de la autora, esta muchacha humilde, tímida” (Francés, 1928: 10).

Calviño (2019: 14) explica que se retoma la idea del deambular urbano de unos tipos marginados a través de un “camino de calvario”. En el discurso se plasma por medio de la potencialidad narrativa⁴ y la experimentación literaria donde es notable la influencia que recibió de los autores universales de la literatura rusa, como Tolstoi y Dostoievski, especialmente en el retrato psicológico de sus personajes y la representación de la pobreza, la desigualdad social y el desamparo en el Madrid de la II República. De ahí que la crítica haya vinculado el estilo de Carnés con las vanguardias⁵ y el neorrealismo:

el fragmentarismo asociado con unos capítulos a menudo cortos e intensos gracias a las elipsis, las sugerencias y las frases breves; el interés por la ciudad moderna y sus conflictos socioeconómicos y políticos; la mirada a pie de calle, que filtra ese mundo con mecanismos cinematográficos y buscada sencillez, donde las voces populares conviven con las metáforas más rupturistas que, casi de modo repentino, introducen desplazamientos semánticos nunca ajenos a las angustias de las gentes más desfavorecidas son, en su conjunto, indicios de la estirpe neorromántica de Carnés (Alfonso, 2021: 576)

³ Gutiérrez Navas (2005: 65) destaca, con referencia a la novela *Tea Rooms. Mujeres obreras*, su calidad literaria fundamentada, entre otros aspectos, en el protagonismo colectivo que será “una avanzada de la novela social” que se dará en España en la década de 1950. El reflejo de la colectividad social toma asiento también en *Peregrinos de calvario* con tres relatos independientes, pero también muy relacionados entre sí formal y temáticamente por medio de un personaje-autor ficticio que pone por escrito las penurias existenciales de tres sujetos en el Madrid prebélico.

⁴ Con relación a este término, seguimos la explicación que estudiosas como Martínez (2022: 78) han realizado para referirse a la fuerza escritural de Carnés. Radica en varias claves: la experiencia vital de la autora, el mundo laboral precario donde se ubica la acción, la trama argumental, el desarrollo ficcional de la protagonista, que resulta determinante para la construcción de una imaginación política alternativa, y el sentido de denuncia social en la obra. L. Vicens (2021: 216) también apunta que técnicas narratológicas como el carácter sensorial de las descripciones o el diálogo interior o interiorizado que realizan los personajes y la figura autoral consigo mismos mediante preguntas retóricas dan énfasis a las experiencias del colectivo social y aumentan la capacidad reflexiva del discurso.

⁵ Véase el trabajo de Plaza-Agudo (2020: 59-80).

Como ha señalado Marta Sanz (*El País*, 29 septiembre 2016), “Carnés utiliza la literatura como arma cargada de futuro sabiendo que en su destreza para controlar la clave retórica reside su eficacia”. A este respecto, los recursos narrativos empleados en *Peregrinos de calvario* resultan tremendamente eficaces para trasladar un “narrar” ligado a una profunda conciencia social y de género.

Ambigüedad narrativa y metaficción

Desde el comienzo, *Peregrinos de Calvario* se inscribe en una marcada ambigüedad narrativa. Nos encontramos con dos narradores que pertenecen a tiempos y espacios ficcionales distintos: una narradora testigo, representada por la mendiga ya fallecida que presencié los hechos que se van a contar; y la voz narrativa heterodiegética del presente con la que da comienzo el texto y a quien la mendiga contó los referidos hechos. De esta manera, se produce un relato fragmentario no solo por las tres historias y los puntos de vista contenidos en estas, sino también por la diversificación narrativa a partir de la existencia de un narrador ambivalente y plural que rompe la unidad vocal del relato. Como estudia Pimentel (1998: 134-135), tan importante es atender a la voz y focalización narrativa como a la identidad y unidad vocales del relato, es decir, no solo quién narra y desde qué punto de vista, sino también cuál es el origen de la información narrativa. De ello se derivan consecuencias de significación narrativa importantes: por una parte, los grados de presencia/ausencia, y, por ende, los grados de subjetividad y confiabilidad de un narrador; por otra, la unidad o fragmentación de la información narrativa como resultado de la información “autorizada” que nos ofrece un solo narrador, o de la información “relativa” proveniente de varios narradores delegados.

No obstante, pese a la inicial estructura fragmentaria, las tres historias contenidas en el volumen quedan enmarcadas bajo la mirada de la vieja mendiga, quien fue conocedora de las vidas de estos individuos que “peregrinan” de forma miserable por Madrid. Por tanto, el punto de vista que, en primera instancia, irrumpe en el relato obedece a la visión dolorida y apesadumbrada de la anciana, fruto de sus vivencias en el mundo, el cual definía como un vastísimo calvario, donde nadie se hallaba exento de la cruz. En ese momento, las funciones de narrador y narratario fueron asumidas, respectivamente, por la mendiga testigo y el personaje, destinatario implícito o sugerido de su acto de enunciación. Por el contrario, en el marco temporal del presente en el que se relatan las tres historias, este último personaje asumirá no solo la función de narrador, sino también la de autor ficcional, puesto que ha decidido poner por escrito, en un libro, aquello que la anciana le contó antes de fallecer:

Así los hombres y las mujeres de mi libro, hermanos de las otras mujeres y de los otros hombres, contemplados por la anciana mujer que hace años dejara la vida; iguales éstos y aquéllos [...] caminan aquí, como en el sueño de la vieja mendiga, cada uno con su cruz (Carnés, 1928: 12).

El juego de narradores y autores en la línea temporal de la historia y el recurso metaficcional de impronta cervantina, mediante el que se engarzan unos relatos dentro

de otros, propician una ambigüedad narrativa que difumina las fronteras entre ficción y realidad al mismo tiempo que ponen de manifiesto la consideración del texto como un artefacto o una construcción artificial. Todo ello nos hace también atender, siguiendo a Pozuelo Yvancos (1989: 234), al pacto narrativo que define el objeto —la novela— como verdad y en virtud del mismo el lector aprehende y acepta una retórica por la que la situación comunicativa que se ofrece dentro de la novela —narrador-narratario y autor ficticio-lector ficticio— es distinguible de la que se da fuera de la misma —autor real y lector real—. De esta manera, Luisa Carnés se despoja de toda responsabilidad autorial en *Peregrinos de calvario* porque, aunque sabemos evidentemente que ella es la autora real de la novela, debemos atribuir esta —ahí reside el pacto— a la instancia intratextual que funciona como autor.

Carnés acaba disfrazándose y cediendo su papel a diversas instancias discursivas (narradores, autor ficticio y personajes). A ello se suma el empleo de diversas modalidades discursivas para expresar el habla y pensamiento de personajes de distintas clases sociales y con credos existenciales e ideologías que discrepan entre sí. Por tanto, la escritura carnesiana se inscribe dentro del discurso dialógico y la novela polifónica en términos bajtinianos. Es por ello por lo que, en algunas ocasiones, aparece la voz imperiosa del autor implícito —término difundido por Wayne Booth en *The Rhetoric of Fiction* (1961)— que supera y anula la del narrador, lo que no quita que esta sea la configuradora fundamental del discurso. Se trata, pues, del autor textualizado, es decir, la imagen del autor que proyecta el texto y que se trasluce durante la lectura de la obra, a partir de sus juicios éticos y posicionamientos frente a los personajes y sus acciones. Lo comprobamos en el primer relato del volumen, “El pintor de los bellos horrores”:

Al nacer, le había ganado a él doña María Blanca. Después, había sabido resarcirse y ganarse a sí mismo. Por último, ganaba unas lágrimas y un beso (¿sincero?) y hasta la inmensa fortuna de aquella dama aristocrática que fuera la pesadilla de sus primeros años de humanidad, cuando todavía él no pensaba y la vida no se había insinuado a él (Carnés, 1928: 18).

La pausa digresiva, que en el texto se introduce entre paréntesis y en enunciado interrogativo, transmite al lector la duda sobre los últimos gestos de doña María Blanca de Guzmán quien, en su lecho de muerte, se despide con lágrimas y un beso de su nieto Gonzalo de Vargas. Es una técnica en la que “el discurso se pone al servicio de las indicaciones hermenéuticas, metanarrativas o ideológicas, asumidas generalmente por la voz del autor implícito, consumiendo por lo tanto texto sin avanzar en el tiempo de la historia, cuyo fluir queda momentáneamente en suspenso” (Villanueva, 1989: 195).

En este caso, se insinúa la falsedad de los gestos de la aristócrata, quien se ha encargado de educar a su nieto adolescente desde que este quedara huérfano. Él se fue a vivir con aquella desconocida cuando su padre, marqués y teniente de navío, acababa de morir en un accidente y su madre, de clase obrera, lo hizo años antes durante su alumbramiento. Desde el principio se contraponen el autoritarismo, fervor religioso y clasismo de la señora con el carácter apocado y trémulo del joven hasta derivar,

paulatinamente, en el comportamiento contestatario y libertario de este, quien desea convertirse en pintor y dejar la vida parasitaria de la nobleza. Mediante la modalidad discursiva de la psiconarración⁶, esto es, “la narración indirecta de la intimidad psíquica de los personajes a cargo del narrador omnisciente” (Villanueva, 1989: 196), descubrimos lo que Gonzalo piensa sobre su abuela:

Aquella mujer que acababa de morir y cuya sangre, seca en este momento, había sido gemela de su sangre; fue el gran enemigo en la vida de Gonzalo, un enemigo inflexible que se había creado por el solo “delito de nacer”. “Doña María Blanca de Guzmán, no existe ya”. Fríamente consideraba el yo consciente de Vargas esta desaparición. ¿Redentora? No. Hacía años que él había sabido redimirse del poder autoritario de la difunta. Gonzalo de Vargas era ÉL.

“No-existe-ya. No existe-ya...”

Lo decía también la herrumbre trepidante del convoy en medio de su carrera dislocante (Carnés, 1928: 17).

La voz del protagonista se restituye mediante el estilo indirecto libre y el uso del entrecomillado y se inserta, de manera abrupta, en la voz del narrador. En este pasaje se utiliza para mostrar la conciencia de Gonzalo sobre la aversión que su abuela siempre le había tenido, desde su nacimiento. Pero también muestra la distancia afectiva, la autoridad y el temor que la aristócrata infunde en el joven, incluso después de muerta. La articulación completa del nombre propio, Doña María Blanca de Guzmán, lo evidencia. Y es que, en cuanto al estudio del punto de vista narrativo, el estructuralista ruso Boris Uspensky (1973: 101-108) explica que no solo hay que atender al plano ideológico, sino también al plano psicológico, espacio-temporal y fraseológico. El uso de apodos, diminutivos, nombres de pila y apellidos refleja la actitud de un personaje sobre otro. Algo que encontramos en la escritura periodística, pero también en las novelas de Dostoyevski como *Los hermanos Karamazov* (1880).

La forma en la que el protagonista se refiere a su abuela revela su temor aun cuando ya ha fallecido. De ahí el intento de autoconvencerse de su no existencia. Se manifiesta ortotipográficamente en el texto mediante, además de la repetición, el empleo de los puntos suspensivos y del guion para unir las palabras dentro del enunciado “No-existe-ya. No existe ya...”. El signo ortográfico del guion acelera el ritmo prosódico del enunciado al producirse la ilación gráfica y fonética de las palabras contenidas en aquel. A ello se suma el ritmo trepidante que introduce la imagen del convoy, donde Gonzalo va montado en su intento de huir de aquel lugar que relaciona con la difunta. La aliteración de la vibrante múltiple en “herrumbe” y “carrera” expresan el temor que Gonzalo siente internamente. Sin embargo, a continuación, el autor implícito pone en duda este sentimiento de temor mediante una estructura interrogativa para aseverar, posteriormente, que Gonzalo hacía tiempo que había sabido desasirse del control y poder de la anciana aristócrata: “¿Redentora? No. Hacía años que él había sabido redimirse del poder autoritario de la difunta. Gonzalo de Vargas era ÉL” (Carnés, 1928: 2). Ahora, al contrario de lo que aparecía en las oraciones anteriores,

⁶ Dorrit Cohn (1978) denominó esta modalidad discursiva como monólogo narrado, que se da cuando el discurso mental de un personaje aparece disfrazado como discurso del narrador.

la marca tipográfica de la mayúscula se emplea para enarbolar la fortaleza y seguridad de Gonzalo, cuyo destino no estaba escrito de antemano. Es un individuo que se ha hecho a sí mismo como lo hizo la propia Luisa Carnés, trabajadora y de formación autodidacta. No podemos obviar, por tanto, la impronta autobiográfica que vertebra la mayor parte de su obra.

Este discurso contrasta con el de la propia Doña María, asentado en el sometimiento familiar, social y religioso del individuo, el cual ponía en práctica con su mayordomo Emilio. Gonzalo conocía bien su discurso a través de las epístolas que la aristócrata le envió durante su niñez al colegio de frailes donde se educó bajo la imposición de aquella:

Sin saber todavía, ya presentía él cómo habrían de ser la voz y el ademán de aquella “señora” [...] le llamaba “querido nieto” y le hablaba de muchos deberes que había en la vida, y por los cuales debía de aprender a sentirse arbitrado. El “deber” de amar a Dios. El “deber” de anteponer el honor del nombre a todo. El “deber” de someterse absolutamente a la superioridad... (Carnés, 1928: 18).

Su influencia y poder terminan cuando, por medio del mayordomo Emilio, que provee los utensilios de pintura al adolescente, se produce la transgresión de Gonzalo. El criado será, por tanto, el auspiciador de la rebelión en el protagonista, lo que se confirma años después cuando le acompaña en su huida a Madrid para consagrarse como un exitoso pintor. La relación de servidumbre entre criado y señorito, con la que da comienzo el relato, se transmuta por un instante en una relación paternofamiliar que consigue postergar y desvanecer momentáneamente el férreo sistema social de clases representado y afianzado durante años por la antigua aristócrata en el caserón donde ambos habían residido:

Penetró en el estudio con paso tácito e ingrátido, como siempre que se permitía entrar en él, y vio a Gonzalo abstraído en su trabajo.

Se detuvo.

Para el anciano criado era este trabajo algo tan excelso, tan divino, que absorto en él, se imaginaba al artista un coloso.

El Arte transfiguraba, divinizaba a Gonzalo de Vargas a los ojos grises y penetrantes de su criado y confidente.

— Pero ¿por qué será este hijo mío así?

Lo pensaba Emilio... “este hijo mío”.

— Le enorgullecía unirle a él espiritualmente por un pensamiento fugaz (Carnés, 1928: 43).

El narrador nos transmite el punto de vista del anciano sirviente para mostrar el orgullo casi paternal que siente por Gonzalo y su desarrollo artístico como pintor. Se motiva un giro afectivo en el texto mediante la intensificación del interés por las emociones, lo que se ilustra en la mirada grisácea y penetrante de Emilio que, abstraído, idealiza la figura del protagonista. Ello se acentúa con la repetición “este hijo mío”, la pausa y el suspense discursivo que introducen los puntos suspensivos y el empleo del estilo directo que introduce, literalmente, el pensamiento del sirviente. Despunta, por tanto, un cuestionamiento de la superioridad de la razón y la objetividad por la que se rigen el orden y la jerarquía social sobre lo emocional y lo subjetivo del individuo.

La conciencia de género

La militancia y el compromiso social de Carnés nacen, en gran medida, de la situación de la mujer obrera y de la necesidad de la *mujer moderna* o *mujer nueva* (Nieto, 2021). En sus textos aparecen nuevas identidades femeninas que cuestionan lo establecido y que atañen a la maternidad, el matrimonio y el trabajo fuera del hogar. En el relato “El otro amor”, incluido en *Peregrinos de calvario*, el narrador heterodiegético, por medio de la psiconarración, nos relata el punto de vista de Maravillas, una esposa de clase media que se percata del proceso de degradación de su matrimonio debido a la frialdad y distancia de su marido arquitecto Luciano. Este, enarbolando su lealtad como defensa, acaba confesándole su infidelidad. Nieto observa el nacimiento de una nueva mujer en Maravillas y su abnegación y amor inquebrantables iniciales por Luciano se tornan en libertad y autonomía. En este proceso, la maternidad acaba por “salvar” a la protagonista de volver a sucumbir a los chantajes emocionales de su marido. El amor maternal que sustituye al otro, pulsional, aparente e ilusorio, y da paso a una mujer diferente:

Tras el engaño y la desilusión, Mara, el personaje principal, escribe una carta a Leonardo Roses, el padrino de su marido, en la que plantea la pérdida de ilusión y la deriva en la que se ha embarcado el matrimonio, en la que ella se siente una mujer diferente: ... “me parece que ilumina mi vida una nueva aurora, y soy otra mujer. [...] Amo a mi marido sin aquellos ímpetus, sin aquellas vehemencias adorables y profundas de antes” (Nieto, 2021: 117).

No obstante, en dicho proceso, Mara tendrá que desprenderse de los amarres del Patriarcado. En ciertos momentos, el lenguaje, pensamiento y actitud de la protagonista dejan ver a la esposa abnegada, cuidadora, redentora, sufriente, expectante y culpable. Mara, en el matrimonio, se autopercibe como objeto y posesión del varón (“Tú sabes cómo soy de tuya”); como una mujer sumisa y sufriente que espera las cartas de Luciano tras la separación física del matrimonio (“Maravillas le arrebató la misiva a la anciana /—¡No es de él! / Había palidecido, y rasgaba el sobre con intuitivo terror”, p. 137); y como esposa-madre de Luciano, cuya infantilización busca llamar la atención, propiciar el cuidado y generar la culpa femenina (“rechazaba la ropa que le cubría, con mimosos enfados de niño”; “No te destapes ¡Luciano, eres una criatura!”, “Empezó a acariciarle como lo hubiese hecho con un hijo de su sangre” pp. 140-142).

Luciano ejerce su dominación en la relación matrimonial mediante el vínculo de dependencia que establece con su esposa, confinando a esta a lo doméstico, los afectos, lo maternal y la ética del cuidado. Algo que fomenta también el padrino de Luciano, el anciano y ciego escultor Don Leonardo Roses, a quien Mara acude tras el descubrimiento del adulterio:

—Me parece que concedes demasiada importancia al capricho sensual de tu marido. A mi juicio, prolongas demasiado esta situación... equívoca. Esta separación que, transitoria hubiese coadyuvado a enlazaros con más fuerza que antes, indefinida, concluiría por apartaros para siempre. No des lugar a que tu marido (que podrá haber sido imprudente, pero que no es perverso), confunda tu prurito de susceptibilidad, por desamor, que no es sino un exceso de cariño hacia él (Carnés, 1928: 134-135).

Ahijado y padrino legitiman el discurso hegemónico que, basado en un sistema binario y una organización dicotómica, ya denunció la pensadora del feminismo francés de la diferencia Hélène Cixous (1995: 13-14), por el que lo femenino se asocia a la naturaleza, el cuerpo, los afectos, la subjetividad y lo privado, mientras que lo masculino se vincula con la cultura, la razón, la objetividad y lo público. Ello se observa en el matrimonio de Luciano y Mara, donde se preserva la libertad y dominación del primero frente a la sujeción y subordinación de la segunda. Poco a poco esta situación se va resquebrajando. El momento de inflexión llega cuando Mara deduce que la mujer que se encuentra en el café donde ella y Luciano están reunidos con el constructor Alcira es la amante de su marido. En ese momento un sentimiento de rivalidad y competencia femenina asalta a la esposa frente a la otra: “Y entonces se irguió con altivez, y la miró desde su majestad de honradez; esa mirada desafiante que tienen las mujeres decentes para las que dejaron de serlo. [...] solo por humillar a *la otra*” (Carnés, 1928: 153-154). Ante la necesidad de ser reconocida y legitimada dentro del sistema patriarcal, Mara necesita descalificar a la otra. Depende así del valor que le confiere su marido. De ahí que aparezca la rivalidad femenina por el varón y la falta de sororidad ante una situación de engaño que es común en ambas.

Este pensamiento se desvanece pronto cuando la protagonista toma conciencia de sí misma y de la verdad. Emerge entonces una nueva mujer motivada por la verdadera y voluntaria maternidad con el nacimiento de su hijo: “aquel otro amor que se perdió en este amor a mi hijo; aquel otro amor, más complejo y torturador” (Carnés, 1928: 157-158). El orden simbólico patriarcal es sustituido, siguiendo a L. Muraro (1994), por el orden simbólico de la madre, el punto de referencia desde el cual pensar y actuar conforme a un lenguaje propiamente femenino.

Expresionismo literario

En el último relato, titulado “La ciudad dormida”, Candelas, trabajadora en una tienda de moda, regresa a casa en la noche. En su rutinario caminar por la ciudad empieza a despertarse en ella una sensación pasada, un recuerdo que enterró en lo más recóndito de su memoria. Emerge cuando se percata de que un hombre, desconocido a primera instancia para el lector, la está siguiendo. El agobio, la agitación y desesperación que siente la protagonista se traduce en un lenguaje hondamente expresionista con el que se pretende exteriorizar el horror del momento vivido. En la literatura expresionista⁷ se persigue objetivar los sentimientos y sensaciones de angustia, soledad y desesperación mediante la exageración y la distorsión de la realidad circundante, el feísmo y lo grotesco, la visión apocalíptica, el uso de un lenguaje fragmentado o elíptico y sintácticamente deformado, así como la presencia de temas como la vida en ciudad moderna, la soledad, la locura, el vacío existencial y la angustia.

⁷ Según explica el comparatista belga Jean Weisgerber (1986, I: 230), la obra *Asesino, esperanza de las mujeres* (1909) de Oskar Kokoschka, se puede considerar uno de los primeros textos literarios expresionistas atendiendo a la composición de movimientos, gestos, colores y sonidos que se funden en un todo tumultuoso donde prima la emoción.

En “La ciudad dormida” las sensaciones negativas de Candelas repercuten en su visión mortífera, decadente y claustrofóbica de la ciudad. Veamos un fragmento:

Bajo el cielo enrojecido, las calles céntricas, con sus comercios suntuosos y sus fulgentes letreros anunciadores, sobre las fachadas oscurecidas de los edificios, destacaban en la neblina incierta de la noche, apenas cuajada, de la otra parte vieja de la ciudad, la de los callejones estrechos y negros como ataúdes, donde la lengüeta de algún farol roto, temblaba venteada por el cierzo; de las otras calles modernas y arboladas, con algún jardinillo escueto y raquítico, donde los chicos iban a sorber polvo para sus pulmones infantiles los atardeceres del estío y las mañanas vernaes (Carnés, 1928: 160).

La sensación mortífera se transmite por medio del color *rojizo* del atardecer, último momento del día. A ello se suma la metáfora por comparación y las alusiones de enclaustramiento, confusión y perdición que sugieren “los callejones estrechos, sinuosos y negros como ataúdes”. Asimismo, el pánico de la protagonista se expresa mediante la personificación contenida en el verbo temblar con relación a la iluminación intermitente de un faro roto. Se busca así expresar el miedo de la protagonista en los elementos urbanísticos de su realidad circundante bajo un punto de vista expresionista: la intensidad del color rojo, el juego de luces y sombras y la descripción grotesca y mortuoria de la ciudad moderna. Obsérvese aquí cómo, incluso en el verano, se muestra la visión negativa del entorno mediante la imagen de sorber polvo frente a la fragilidad infantil. Esta visión enfermiza se potencia también por la menudencia y enfermedad de los elementos naturales en la urbe. De ahí el diminutivo *-illo* en *jardinillo* y los adjetivos *escueto* y *raquítico*.

Sabemos que Candelas ha crecido en una familia disfuncional, su madre murió y su padre no se hizo cargo de ella ni de su hermana Soledad. Creció al lado de una abuela huraña y déspota, que la sometía a maltratos e interminables trabajos domésticos, y de una hermana aparente y desafecta. A lo largo del relato descubriremos quién es este misterioso hombre y por qué ejerce tal pavor en la joven. Se trata de Gregorio, apodado el “Chico de la Goya”, el hombre con quien se casó Soledad y que violó a Candelas siendo una niña. La impotencia y mutismo de Candelitas se manifiesta en un lenguaje fragmentado y elíptico, así como en una imagen corporal cercenada y metonímica, mediante la que se exterioriza el deseo de la niña de desprenderse de su cuerpo en aquel terrible momento:

(Ella recibió en pleno rostro una tufarada de alcohol). “¡Déjame, Gregorio!” “¡Qué pesada te pones!” “¡Pues ahora no me voy... hasta que me des un beso!” “¡Abuela!” (Clamó en un grito inarticulado, que murió antes de nacer, a la otra indefensa infeliz). Y ya no le fue posible hablar más; no pudo defenderse siquiera de los brazos enérgicos del “Chico de la Goya”. Se sintió helar la sangre en el corazón; sintió como si los ojos se le quedaran sin luz de repente y la cabeza se le desprendiera del tronco, y cayera, y cayera (Carnés, 1928: 176).

En este caso, la oscuridad y el mutismo exteriorizan el trauma y el intento de evasión de la víctima. El abismo y la ralentización subjetiva del tiempo quedan sugeridos por la repetición “y cayera, y cayera”.

Tiempo después de lo ocurrido, Gregorio, que abandonó a Soledad y se marchó de la ciudad, vuelve a la vida de Candelas como una sombra que la persigue en las noches a su salida del trabajo. En ese momento, la ciudad dormida, en referencia a esta vivencia traumática que la protagonista mantiene aletargada, comienza a despertar y el hotelito donde se refugia se humaniza: “la tristeza gris de aquel hotelito hermético, de frontis sucio, del polvo de muchos veranos, sobre cuya superficie habían resbalado las aguas lloronas de muchos inviernos, surcándolo de venas negruzcas” (Carnés, 1928: 179). Las sensaciones visuales (tristeza gris, venas negruzcas), auditivas (aguas lloronas) y olfativas (la humedad que se sugiere por el hermetismo y el agua caída en el invierno) desesperanzadoras personifican el sufrimiento, el miedo y el llanto de la joven ante el recuerdo y la presencia amenazante de Gregorio. Sin embargo, Candelas sabrá sobreponerse al miedo y desprenderse del hostigamiento físico de Gregorio:

Le vio rodar las escalerillas fangosas, silencioso como un balón de ropa que hubiese resbalado, tal vez crujieron las ampollas del bolsillo y empaparon el hilo blanco y perfumado del pañuelo. Le vio luego inmóvil abajo. La cabeza había rebotado sobre un cajón vacío, caído en el arroyo (Carnés, 1928: 219).

Inversamente a cómo se describía a Candelas durante la agresión sexual, ahora aparece la cosificación y desmembración de un Gregorio enfermo. La sangre que provoca la caída se sugiere por el líquido de las ampollas para las inyecciones que llevaba en el bolsillo. Ahora es su cabeza la que rebota sobre el vacío y el abismo. Se cierra así el círculo traumático y de violencia que instauró el hombre en la vida de Candelas. Aparece una mujer nueva, con autonomía y capacidad de decisión para proseguir con su vida.

A modo de síntesis

A lo largo del análisis de los tres relatos incluidos en *Peregrinos de calvario*, hemos comprobado cómo la escritura comprometida de Luisa Carnés se configura a partir de una clara conciencia social y de género. Nuestra autora construye un espacio textual abierto y dialógico, que permite la inclusión de puntos de vista y voces discordantes a partir de los cuales se cuestiona el discurso hegemónico que sojuzga principalmente a mujeres de clase trabajadora. Por ello, la configuración específica del relato se torna significativa para retratar la realidad de la clase obrera y de las mujeres en la España de la preguerra civil. La potencialidad narrativa, la agudeza y plasticidad descriptiva, la ambigüedad narrativa, el fragmentarismo y el vanguardismo comprometido permiten desviar o vulnerar las normas establecidas en función de la clase social, sexo, procedencia y situación. Es así como los personajes de las tres historias, Gonzalo, Maras y Candelas, consiguen superar y sobreponerse a la precariedad e injusticia social que determinadas situaciones de su existencia –tales como la orfandad y la educación clasista, la infidelidad y el matrimonio, y la violencia de género– han provocado.

Referencias bibliográficas

- 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, 558-592. <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.557-592>
- CALVIÑO, Natalia. (2019). La observación como transgresión. La obra de Luisa Carnés. *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 3, 7-27.
- CARNÉS, Luisa. (1928). *Peregrinos de calvario*. Madrid: Publicaciones Iberoamericana.
- CIXOUS, Hélène. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- COHN, Dorrit. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press.
- DE LA CRUZ, Luis. (2021). Reconstruyendo el Madrid de Luisa Carnés. *El Diario.es*. https://www.eldiario.es/madrid/somos/tetuan/historia/reconstruyendo-madrid-luisa-carnes_1_7354998.html
- FRANCÉS, José. (1928). Prólogo. En CARNÉS, Luisa, *Peregrinos de calvario* (7-10). Madrid: Publicaciones Iberoamericana.
- GUTIÉRREZ NAVAS, M.^a Dolores. (2005). El jazmín y la llama. Luisa Carnés, escritora comprometida. En JIMÉNEZ TOMÉ, M.^a José y GALLEGO RODRÍGUEZ, Isabel (coords.), *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio* (59-72). Málaga: Universidad de Málaga.
- MARTÍNEZ, Ángela. (2022). La potencialidad narrativa de Luisa Carnés. Una propuesta para leer *Tea rooms: mujeres obreras* (1932). *Impossibilia*. 23, 77-105.
- MURARO, Luisa. (1994). *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Horas y horas.
- NIETO, Guadalupe. (2021). Nuevas identidades femeninas en la creación literaria de Luisa Carnés. *Revista de escritoras ibéricas*, 9, 109-129.
- OLMEDO, Iliana. (2014). *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Renacimiento.
- OLMEDO, Iliana. (2020). *Narrativas periféricas. Historia e historiografía del exilio español en México*. Peter Lang: International Academic Publishers.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (1998). *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*. Madrid: Siglo XXI.
- PLAZA-AGUDO, Inmaculada. (2020). Compromiso, identidad y vanguardia en *Los bancos del Prado*, de Luisa Carnés. *Anales de la literatura española contemporánea*, 45(2), 59-80.
- PLAZA, Antonio. (1992). Luisa Carnés, una escritora olvidada. *Cuadernos republicanos*, 12, 47-58.
- PLAZA, Antonio. (2003). Reivindicación de Luisa Carnés. En ALTED VIGIL, Alicia y LLUSIA, Manuel (coords.). *La cultura del exilio republicano español de 1939: actas del Congreso internacional celebrado en el marco del Congreso plural. Sesenta años después (Madrid-Alcalá-Toledo. Diciembre de 1999)*, vol. 1, 315-330.
- PLAZA, Antonio. (2019). La recuperación de la narrativa del 27. Luisa Carnés: el retorno de una escritora relegada. *El Maquinista de la generación*, 26-27, 62-77.

- POZUELOYVANCOS, José María. (1989). *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. (2022). La dimensión colectiva e identitaria de la memoria en *De Barcelona a la Bretaña francesa*, de Luisa Carnés. *Impossibilia*, 23, 54-76.
- SANZ, Marta. (29 de septiembre 2016). Luisa Carnés cuenta los brioches. *El País*. https://elpais.com/cultura/2016/09/23/babelia/1474641997_033382.html
- USPENSKY, Boris A. (1973). *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. California: University of California Press.
- VICENS, Laura. (2021). *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)*. [Tesis doctoral no publicada]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- VILLANUEVA, Darío. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón (Asturias): Júcar.
- WEISGERBER, Jean. (1986). *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle, Volume II: Théorie*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.