

# GRITOS SORDOS DE UNA GUERRA

La imagen de la mujer en los cuentos  
de M<sup>a</sup> Luz Morales y Manuel Chaves Nogales

---

Laura PACHE CARBALLO

**ABSTRACT • Deaf Screams from a War: The Image of Women in the Short Stories by María Luz Morales and Manuel Chaves Nogales.** Literature allows reflection upon collective questions that become the reflection of values from a certain period. One of which is the role played by women within society through their representation in texts, an echo of our history. The concept of femininity is therefore not an isolated issue, but concerns the sociocultural legacy of civilisations, each succeeding the last –not exclusive to modernity– informing art itself and, as a result, becoming a mirror image of those sensibilities, which are bound by a particular weight of tradition. This study aims to briefly discuss the role of women in the Spanish Civil War in two volumes of short narrative forms in which we will find diverse female roles that range from those that are more linked to their historic dependency on men, as in the case of Manuel Chaves Nogales’ work (1937), and other examples that are clearly more emancipated, as in the work of María Luz Morales (1962).

**KEYWORDS •** Women; Short Narrative Forms; Spanish Civil War; M<sup>a</sup> Luz Morales; Manuel Chaves Nogales.

*On ne naît pas femme, on le devient*  
Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*

## 1. Ellas también hicieron la guerra

La literatura permite reflexionar sobre cuestiones colectivas que se convierten en reflejo de los valores de una determinada época. Una de ellas es el papel que ostenta la mujer en la sociedad a través de su representación en los textos, eco de nuestra civilización. Practica, con ello, una forma de responsabilidad social porque desde ella se hilvana el acervo cultural que da lugar a los patrones de lo femenino, construyendo un lugar “donde se elabora y transmite el conjunto de imágenes, figuras ejemplares y mitos originados tanto por la tradición patriarcal-machista, como por el pensamiento de las mujeres” (Gajeri 2002: 441). El concepto de feminidad, por tanto, no es algo aislado, sino que va asociado al legado sociocultural de las civilizaciones que van sucediéndose –no exclusivo de la modernidad– tramándose en el arte al son de cada periodo y terminando por ser una imagen especular de esas sensibilidades aunadas a cierto peso de la tradición<sup>1</sup>. La representación de la mujer en el relato bélico contribuye a construir una memoria

---

<sup>1</sup> Véase Andrade Molinares (2012: 99).

histórica y literaria y, aunque no se pretende con este trabajo denunciar las patentes desigualdades contra la mujer, antiguas y actuales, sí intenta revisar el lugar que ocuparon muchas de ellas durante la contienda, a través además de figuras cercanas al periodismo, comprometidas con el cometido testimonial que demandaba la época, y por medio de su literatura. Lo que está claro, tal y como sostiene Antonina Rodrigo (1999: 23) es que “ellas también hicieron la guerra, estuvieron en el maquis, en la resistencia, y además, permanecían sometidas, a las vicisitudes de la casa, de la familia, del trabajo. La que militaba asumía su compromiso político, sin cortar las riendas del hogar, donde reinaba la penuria”, conviviendo en una dicotomía difícil de resolver y con un legado antiguo, lastre de su emancipación, todavía presente en nuestros días. Así, este estudio pretende ser una breve aproximación al papel de la mujer durante la guerra civil española en dos volúmenes de cuentos donde se ven representados, desde diferentes miradas, roles femeninos más ligados a su dependencia histórica con el hombre, en el caso de Manuel Chaves Nogales (1937), y unos modelos claramente más emancipados en el de María Luz Morales (1962).

## 2. Manuel Chaves Nogales: una presencia simbólica

El primer título que nos ocupa es una obra de Manuel Chaves Nogales, cuyos relatos fueron redactados entre 1936 y 1937 –en plena contienda y a medio camino del exilio– y publicados en ese momento en Chile. Estas historias de «héroes, bestias y mártires de España», como reza el subtítulo, nos quedan marcadas *A sangre y fuego*, tal es la sacudida de su prosa. Andrés Trapiello (2019: 195) no puede dejar de hablar de él en términos excelsos: “cuánta belleza, cuánta verdad en esas páginas. Son historias, novelas cortas sobre la guerra y la revolución escritas y publicadas en el mismo año 1937 con una libertad que es infrecuente encontrar en uno o en otro bando”<sup>2</sup>. Por eso se carga de valor este volumen, capaz de analizar la deshumanización fatal del primer año de enfrentamiento con una lucidez y una mirada exenta de ideologías fanáticas. En este contexto emergerá la figura femenina que proyectan los cuentos, erigiéndose casi siempre como un agente secundario.

Director de un importante periódico republicano en los años treinta (*Ahora*), Chaves Nogales se encuentra próximo al azañismo, definiéndose como un “pequeño burgués liberal” (p. 3)<sup>3</sup> y con un posicionamiento que fue variando al margen de cualquier fanatismo:

Los reportajes de Chaves muestran una ideología de centro, no en el sentido de huida de la izquierda y la derecha, sino en el de búsqueda de un equilibrio, de un no dejarse arrastrar por el apasionamiento, sino fundamentarse en el análisis y huir de extremismos que la Historia demuestra (y hoy está plenamente confirmado), sólo arrastran al caos (Cintas Guillén 2001: 14).

<sup>2</sup> Respecto a su adscripción genérica, cuento o *novela corta*, tal y como lo define el propio autor, véase Valls (2018: 150).

<sup>3</sup> A partir de ahora, citaré la página entre paréntesis de la edición trabajada cuando me refiera a los cuentos de este autor: Manuel Chaves Nogales (2018): *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*, introducción de María Isabel Cintas Guillén, Barcelona, Libros del Asteroide [2011]. En ella se incluyen dos cuentos inéditos: “El refugio” y “Hospital de sangre”, situados al final del volumen. Estos fueron publicados, entre 1937 y 1938, en prensa: *La Nación* de Buenos Aires, el periódico francés *Candide*, la revista cubana *Bohemia*, la mexicana *Sucesos para todos*, el diario inglés *Evening Standard*, o el neozelandés *Weekly News*; y en libro en las ediciones de Ercilla, en Chile, y en otras de Nueva York, Londres y Toronto.

De este modo, atento a la realidad como estuvo siempre, en este volumen se hace patente la imagen femenina que tenía el autor. Pueden agruparse las representaciones que van acampando en estas historias, algunas más insignificantes que otras, en diferentes bloques, casi simbólicos, del rol que asumió la mujer en esta época bélica, trasunto de un legado histórico y cultural que se perpetúa durante la II República y se radicaliza con la dictadura franquista<sup>4</sup>, desde la voz, además, de un “antifascista y antirrevolucionario” pero “demócrata” (p. 4) ante todo. Por un lado, encontramos un conjunto de representaciones en que la estampa de la mujer viene personificada por el amplio grueso de civiles, pasivos ante el conflicto y damnificados por la guerra. Muchas de estas escenas muestran a féminas acompañadas de niños, para completar otro de los estereotipos presentes en la obra: el de madre o esposa, quienes conviven con mujeres que cumplen un cometido ideológico (de cualquiera de los dos bandos –muy pocas–), de obreras o trabajadoras, de intelectuales, de extranjeras o el colectivo de las religiosas. Hay que añadir a esto que la gran mayoría pertenece al pueblo (despersonalizado, víctima y sin nombre) o al sector republicano.

## **2.1. Tipos de mujeres**

### **2.1.1. Mujeres anónimas, víctimas de la guerra**

En algunos cuentos como “¡Massacre, massacre!” podemos apreciar la presencia de mujeres y niños anónimos padeciendo los estragos de una contienda que los relega a una clara desprotección y sufrimiento, a diferencia de los hombres quienes, aunque también padezcan, no parecen despertar ninguna piedad (p. 16). Se ven todos afectados por la guerra, sin embargo, las mujeres representan el grueso del inventario por la capacidad de compasión que consiguen despertar en el imaginario popular, del que se sirve el narrador: “La mortandad fue terrible. En los zaguanes de las casas de socorro, muertos y heridos confundidos, en su mayor parte mujeres y niños” (p. 38); aun a manos de los propios republicanos: “las mujeres jóvenes que había en la cola empujándolas por el pecho con las palmas de las manos, y ellas no se lo querían consentir por muy miliciano que fuese” (p. 36), pues la crítica del fanatismo alcanza a los dos bandos. Otras referencias que completan este retrato colectivo de gusto casi costumbrista<sup>5</sup> se encuentran en las páginas 17, 96 o 278.

### **2.1.2. Madres o esposas**

Se evidencia en este otro grupo la indefensión de las víctimas y por ende la barbarie que supone la guerra, retratando con fino sentido su consecuente deshumanización, cargada de crítica: “...durante la madrugada, para las madres, es un tormento insufrible el tener que arrancar a sus hijitos de la cuna en que duermen y llevarlos, aprisa y corriendo, medio desnudos, a los sótanos,

---

<sup>4</sup> En la época de II República, la mujer empieza a gozar de ciertas libertades, aunque en el fondo el modelo planteado no se desliga del todo del sistema patriarcal y tradicionalista: “Gran parte del trabajo de la Asociación de Mujeres Antifascistas estaba relacionado con el ejército. Se dedicaban al lavado de la ropa de los combatientes, visitaban a los heridos en los hospitales, entregaban banderas a los distintos regimientos y eran madrinas de guerra de los soldados. Todas estas actividades suponían una repetición de los roles y estereotipos a los que debían enfrentarse las mujeres en su vida diaria” (Gómez Escarda 2008: 98).

<sup>5</sup> En el que el autor se siente cómodo, tal y como explica Cintas Guillén (2001: 14): «El periodismo de Chaves Nogales estuvo profundamente arraigado en la literatura, para no escapar de su época. Con Larra, su modelo y maestro en tantas cosas, coincidió en el tratamiento de temas candentes en la sociedad de su momento y en el uso de un género costumbrista, en el que “dibujar los tipos implica mostrarlos en acción. Y esa acción obliga a crear un ambiente en su torno”».

donde las criaturitas se pasan las horas llorando porque tienen frío y están asustadas” (p. 18). Chaves Nogales observa y describe relatando lo que ha visto y está pasando en su país, empujado por un ávido ánimo periodístico y, gracias a estas pinceladas narrativas de gran valor poético, consigue fotografiar de forma vívida lo que pretendía transmitir en una mezcla de literatura y crónica poniendo el foco en este colectivo: el horror de una contienda y sus efectos (“¿...es que no ven con sus propios ojos a las criaturitas inocentes y a las inofensivas mujeres que todos los días sucumben?”, p. 304). En esta sección también pueden identificarse algunos personajes que cumplen con sus labores domésticas, claramente relegadas a un segundo plano y dependientes del hombre<sup>6</sup>: “Por el hueco del torno asomaban la cabeza las mujeres de la cocina, una vieja y dos mocitas ganosas de recoger siquiera fuese de refilón la bendición del pae Frasquito” (p. 48), quienes ostentan con orgullo el rol tradicional. Tan tremenda es la contienda que lleva a situaciones extremas e inhumanas a los que la padecen, pasivos e indefensos: “los niños lloriqueaban y se orinaban en las alfombras con gran envidia de sus madres, que de buena gana lo harían también si se atrevieran” (p. 81), costumbres que contrastan con el lujo del ateneo instalado por la Federación Anarquista Ibérica (FAI) donde se relata esta parte de “Y a lo lejos, una lucecita”. Otros ejemplos de esta categorización aparecen en las páginas 59, 60, 63, 205 o 226.

Un testimonio interesante personificado en el retrato de la madre<sup>7</sup> es la voz testigo que toma el relevo del narrador omnisciente que inicia el cuento «¡Viva la muerte!». Entramada en medio de una voz omnisciente, similar en todos los relatos<sup>8</sup>, se contempla el relato triunfal y cargado de retórica grandilocuente de los rebeldes. De este modo, la derrota, así como la venganza y la barbarie, cobran vida y universalidad en el testigo de esa superviviente quien, en primera persona, refiere el ensañado asalto que los fascistas acometen en un pueblo de la sierra de Guadarrama:

Desde aquella noche horrible no hay en Sanbrian más ser vivo que yo. Mataron a mi hombre delante de mis ojos, huyeron mis hijos. ¿Para qué huir? Esperé a que me matasen también. No sé por qué no lo hicieron (...) «A partir de entonces soy el único ser humano que habita este pueblo. Alguna vez, durante la noche, ha venido escondiéndose tal o cual madre o esposa fugitiva anhelando saber la suerte de los suyos (p. 205).

Este relato testimonial con tintes de monólogo interior evoca una matanza cruel que arrasa con todo, a modo de planto lacónico que adquiere carácter absoluto: “Sólo estoy yo aquí para llorar y rezar por todos” (p. 205), lo único que queda ya por hacer. El lamento de la mujer, pues, convive, al margen, con la voz de los dos bandos enfrentados, encarnando la denuncia del desgarrar, que no entiende de ideologías.

Las madres, por otro lado, representan el legado histórico de la heroicidad, junto a los valores de abnegación, bondad y cariño, atributos morales y mentalidad tradicional de la preguerra, tal y como puede verse en “Bigornia”, donde asistimos a un discurso directo ejemplificante que supera

<sup>6</sup> Puede evidenciarse en algún pasaje la relación de posesión implícita que media entre los géneros, por la que se determina como punto de referencia al varón: “vuestras mujeres” (p. 159) o “sus mujeres y sus hijos” (p. 204).

<sup>7</sup> Tal y como señala Chaves Fernández, “las representaciones de la figura materna han emergido una vez más como una temática de interés que encierra no solamente problemáticas de género sino también políticas y culturales, como lo demuestran las representaciones de la maternidad elaboradas por las tradiciones literarias españolas y latinoamericanas desde finales del siglo XIX” (2018: 118).

<sup>8</sup> Véase Valls (2018: 155).

el miedo a cualquier represalia: “–Yo tengo un hijo soldado que está ahí en el cuartel, prisionero de los oficiales, y vengo a salvarlo. ¡Es mi hijo, sabe usted!” (p. 223). Personifican estas el coraje símbolo de incondicionalidad y fuerza: “En lo alto de un camión vio Bigornia al cornetilla y su madre. La brava mujer se había colocado sobre el peto del delantal el correaje y las cartucheras de un soldado y, echando un brazo protector sobre el hombro de su hijo, alzaba en el otro el fusil y gritaba furiosa: –¡Mueran los fascistas!” (p. 228). No puede dejarse de lado en este bloque marcado por el rol histórico de la madre otro patrón estereotipado de la época: el de la mujer casada, definida por su filiación marital, por eso encontramos “esposas de comandantes” (p. 191), “señora de” (p. 192), o en las páginas 263 o 264 algunos personajes que asumen de nuevo el papel de ama de casa.

### 2.1.3. Obreras, mujeres del sector de los servicios

Aparece en este bloque, por ejemplo, la dueña de una pensión (p. 25), algunas enfermeras<sup>9</sup> (p. 305) o religiosas (p. 306), ajadas por unos milicianos laicos heridos que reniegan de unas y de otras: “–¡Porque... malas sois vosotras las beatas, pero peores son las enfermeras laicas! ¡Esas, todas, todas, son fascistas!” (p. 308). También podemos identificar aquí a las cupletistas de “La columna de hierro”, mujeres que proyectan una imagen degradada, con una vida y –por tanto– una moral relajadas: “Sólo se toleraba que apareciesen vestidas las bailarinas andaluzas<sup>10</sup>, que por sus fieros ademanes y sus desplantes trágicos se hacían acreedoras a la dignidad del vestido” (p. 108). Estas acaban condenadas primero por el narrador omnisciente: “encogida como una gatita y tan en cueros que daba frío verla” (p. 109) y luego por la propia trama, pues con la llegada de un dirigente de la Columna de Hierro acaban casi todas fusiladas (p. 112). Entre toda la delegación de protagonistas que arman un colectivo destacable, sobresale la figura de “una muchacha bonita” (p. 107), pareja de otro de los personajes destacables de la historia, un aviador inglés que se ve combatiendo en la columna comandada por el Chino. Pepita y este extranjero anónimo admirador de Azaña protagonizan una fingida historia de amor que ayuda a descubrir que ella es una falangista infiltrada. Al final, Jorge –como se hace llamar el intrépido inglés al servicio de la República– es integrado en una escuadrilla y acaba abatiéndola, desdibujada en una imagen masculinizada<sup>11</sup> al

<sup>9</sup> El papel fundamental que llevaron a cabo a base de cuidados en la retaguardia fue también objeto de polémica, ya que se tradujo en algunos sectores como una amenaza frente al hombre, que veía su dominio en el ámbito laboral comprometido (véase Gómez Escarda, 2008: 90). Con relación a esta figura, María Luz Morales, defensora de una modernidad ciertamente conservadora, destacaba en un temprano artículo (1921) el espíritu de entrega, transmisor de valores tradicionales, que ostentaba la feminidad de dicho estereotipo: léase la abnegación, la piedad o la ternura (Lázaro y Salgado de Dios, 2018: 127).

<sup>10</sup> Las referencias a su tierra no dejan de ser comunes, como pasa de forma más explícita en “La gesta de los caballistas”, relato que se presenta, tal y como señala Valls (2018: 155), “desde una perspectiva cercana al punto de vista de los rebeldes, sin que por ello defienda su actuación”. Cabe recordar que Chaves Nogales escribió desde temprano sobre Andalucía y su idiosincrasia, tal y como puede verse en su primera obra, *La ciudad* (1920).

<sup>11</sup> Aquí la imagen de la miliciana en las carnes de Pepita, declarada fascista, acaba teniendo un comedido irónico, pues esta figura sirvió ante todo para reivindicar desde las filas republicanas su ferviente comedido antifascista, en el que hasta las mujeres tomaban partido activo: “Se las representaba con una imagen moderna, eran jóvenes vestidas con su mono azul –uniforme de trabajo proletario–, y cargando con un fusil. Lo que se pretendía conseguir era la ruptura frente al orden establecido, en el que la mujer estaba subordinada al poder patriarcal y conseguir el derecho a la igualdad de condición (...) no sólo lucharon en los frentes

final del cuento: “una figura de miliciano fina y breve que se mantuvo enhiesta mientras las demás se aplastaban contra la tierra. ¿Era ella? De lo único que estaba seguro era de que la última ráfaga de su ametralladora la tiró a tierra” (p. 134), engullida por la barbarie de los hombres de la columna: “Con ellos iba una muchacha, también con pantalón de pana y cazadora de cuero, que, esgrimiendo una pistola, gritaba como una furia para dar aliento y coraje a los luchadores” (p. 125). Pepita termina luchando con un bando que no es el suyo pero que representa, según el narrador, sus mismos ideales<sup>12</sup>, y sin embargo, se erige como personaje femenino significativo capaz de defender su postura de forma autónoma y consecuente; no en vano pone en su boca un poderoso alegato de denuncia, una de las máximas de este volumen: “Yo no creo en el pueblo ni en sus virtudes”<sup>13</sup> (p. 131).

#### 2.1.4. Mujeres con roles ideológicos

Siguiendo con pinturas femeninas relevantes más allá del mero tipo, algunas incluso con nombre, cabe remarcar aquellas que ostentan una función de carácter ideológico. El primer ejemplo lo hemos visto en Pepita, la única defensora de los valores del bando rebelde junto a otra imagen más conservadora y alejada en años a este personaje: “la tía Conchita” (p. 49), una matriarca de la familia de señoritos andaluces que protagonizan el relato “La gesta de los caballistas”. Esta representa la solidez de los valores tradicionales y la entereza de esa generación. Así, “con sus setenta años, era la única mujer de la ilustre familia que quedaba en el cortijo. Las hijas y las nueras del marqués estaban en Biarritz, Cascaes y Gibraltar desde antes de que comenzase la guerra. Pero la tía Concha no le tenía miedo a nada ni a nadie, no había querido marcharse” (p. 49). Por otro lado, se escuchan proclamas republicanas en el relato “Y a lo lejos, una lucecita”, donde aparecen dos mujeres –con nombre– que destacan sobre el resto. Una es Sor María, una monja “que convertida en la camarada María adscrita al Socorro Rojo Internacional y con su carné del Partido Comunista en el pecho, iba y venía de una cama a otra intentando vanamente apaciguar el furor político, el odio de clase de aquellos infelices”<sup>14</sup> (p. 99); y la otra, la señorita Carmina, “una mujer entrada en años a las que no sobrecogieron los fusiles ni las malas caras de los milicianos” (p. 90) y su hija, “una cabecita rubia y ondulada”<sup>15</sup> (p. 91). Mientras la primera defiende los valores republicanos de forma clara –y entraría en el grupo de las religiosas–, las segundas parecen tener relación con el “propio ministro de la Gobernación” (p. 90), aunque Carmiña acabará confesando ser una espía infiltrada –como Pepita– no sin antes haber intentado seducir al miliciano que la vigilaba<sup>16</sup> (pp. 91-93). La acaban matando en un pasaje de alta carga

---

sino que además se encargaron de arengar a los varones para que salieran a la calle” (Gómez Escarda, 2008: 88), tal y como hace aquí la protagonista.

<sup>12</sup> En un momento del relato puede leerse de la Columna de Hierro: “Esos canallas son los mejores propagandistas de Franco” (p. 121).

<sup>13</sup> Afirmaciones similares pueden encontrarse a lo largo del libro en boca de otros personajes: «–El pueblo –replicó el marqués– siempre es cobarde y cruel. Se le da el pie y se toma la mano” (p. 51).

<sup>14</sup> En el último cuento, con final sorpresivo, también aparece una religiosa asociada al bando republicano, cierre en el que se descubre que su tío, a quien se dedica a escribir una carta en los ratos en que los heridos se lo permiten, resulta ser una gran personalidad del Gobierno de la República. Llama la atención que aparezcan dos curas en el libro (“Y a lo lejos, una lucecita” y “¡Viva la muerte!”) y resulten ser falangistas.

<sup>15</sup> Presentada por medio de su “alcoba de mujer lujosa y coqueta”, “con aplomo y altanería” (p. 91). Nótese cómo viene definida por su clase y su preocupación por la apariencia.

poética, el cual contrasta con la crudeza de la escena: “El chal de seda le revoloteaba en torno al cuerpo como una mariposa perdida en la noche. Volaba por el senderillo en busca de un refugio imposible cuando la traspasaron las balas de los máuseres” (p. 95).

Sin duda, los personajes femeninos que más entidad tienen de todo el libro son las hermanas de “¡Viva la muerte!”, Rosario, Carmen y Adela. Estas representan al bando republicano, sindicadas socialistas que trabajan de sirvientas en un hotel de la sierra de Guadarrama al inicio de la sublevación militar y que funcionan como tándem opuesto con las “esposas de los comandantes”<sup>17</sup> (p. 191) en el cuento. Se evidencia en él el desgarramiento del conflicto materializado en la lucha de clases<sup>18</sup>. Si bien las primeras simbolizan un grupo de mártires, abatidas por los rebeldes, Chaves Nogales es capaz de iluminar en ellas el sentido de piedad, frente a la cobardía y sed de venganza encarnadas por el señor Tirón, “entusiasta filofalangista, comprometido con los elementos de extrema derecha de Valladolid” (p. 192). No en vano, el autor sabe aplicarles pinceladas de sutil ironía paródica, extendida aquí a algunas figuras del bando rebelde, casi convertidos en fantoches: “Era Paco Citroen un curioso producto de Celtiberia” (p. 206). Dicho procedimiento alcanza de lleno a este protagonista, incapaz de albergar ni una pizca de humanidad para salvar a las tres muchachas que antes le habían perdonado la vida a él: “Su fondo nietzscheano de fascista le decía que la duda era una buena almohada” (p. 209), “Pero era poco hombre para tan gran empeño” (p. 211), “¡Qué gran farsante era!” (p. 212). Así, el final, de gusto muy lorquiano, como el nombre de “la más joven, Adela” (p. 194) y el conjunto femenino, acaba con la muerte de las jóvenes, de Rosario, “una morena fuerte y guapa” con el *leitmotiv* que cierra el cuento: “lloraba como una chiquilla” (p. 214), muestra de su compasión y humanidad, y de la más rebelde, símbolo de libertad, tal y como se presenta a “esa Adela”, quien, “aunque era muy poquita cosa, iba muy firme. Hasta sonreía. Luego se nos derrumbó y hubo que llevarla junto a la pared a puñados. A lo último todavía tuvo fuerza para levantarnos el puño. No le dimos tiempo a gritar” (p. 213). A pesar de que “eran jóvenes y guapas” (p. 213), igual que en el drama de Lorca, el futuro que les espera va asociado a la opresión y la muerte. Y a pesar de todo, se pone de manifiesto en el desenlace la dura atrocidad de la guerra, que pasa, una vez más, por evidenciar toda su crudeza a través de personajes femeninos, pues, tal y como reza el falangista encargado de matarlas: “—No es lo mismo fusilar mujeres que hombres, jefe” (p. 213).

### 2.1.5. Mujeres intelectuales

Por otro lado, en el cuento que abre el volumen, “¡Massacre, massacre!”, aparece en escena un personaje femenino real, única comparecencia como representación de los intelectuales que contaron con protagonismo en la guerra, que aparece, además, sin pena ni gloria. Se trata de María Teresa León<sup>19</sup>, quien, junto a Alberti y Bergamín, es descrita con cierta ironía y tintes de parodia

<sup>16</sup> Se hace patente aquí cómo la seducción se convierte en un arma para la mujer.

<sup>17</sup> La principal figura femenina del bando opuesto, la señora de Tirón, se identifica por la posición de su marido, jefe de la Falange. Este orquestrará la cruel venganza en Sanbrian por el asalto del pueblo al cuartel de la Montaña gracias a que es salvado por las muchachas en el avance de la revolución.

<sup>18</sup> Se produce una inversión —con fines paródicos— de los roles propios de las mujeres y las sirvientas republicanas: “pusieron a la esposa del comandante a pelar patatas, a la señora de Tirón ayudó a encender la lumbre, y el propio señor Tirón, bromeando condescendentemente, estuvo poniendo la mesa bajo la dirección de Adelita” (p. 195). Nótese el diminutivo de esta última, recurso recurrente en la construcción de personajes femeninos.

<sup>19</sup> Figura femenina destacable por aquellos años, desarrolló una intensa actividad de agitación cultural durante

que rozan el esperpento: “María Teresa León, Palas rolliza con un diminuto revólver en la ancha cintura” (p. 33), de lo que no se salvan tampoco ellos (*ib.*). También aparece Malraux<sup>20</sup>, el cual sale mejor parado de la patente crítica del narrador<sup>21</sup>.

#### 2.1.6. Mujeres extranjeras

Por último, podemos destacar la aparición de algunas figuras extranjeras, siempre enmarcadas en esa imagen tradicional de la mujer, que sobresale por su dimensión doméstica, la belleza o su ejemplaridad, patrones clásicos de representación: “Unas inglesas silenciosas hacían labor de ganchillo” (p. 73), “una norteamericana bonita mostraba las piernas; una dama respetable dormía con perfecta respetabilidad” (*ib.*). Como trasfondo común, así, vemos cómo el reflejo femenino se ve bañado de frecuentes rasgos de infantilización (p. 114), la asunción de un rol tradicional<sup>22</sup> y la ocupación de un segundo plano, como pasa en el caso, evidente, de “El refugio”, donde el personaje que vive la gran tragedia de perder a la hija es el padre, relegando a la mujer, madre de la criatura, a contadas apariciones que están ligadas, además, a su rol de ama de casa (p. 288), y apareciendo “tras él, pálida como una muerta y con los ojos secos” (p. 292).

### 2.2. La dictadura de la belleza

Una constante en la manera de presentar a los personajes femeninos en estos relatos pasa por apelar a un juicio sometido a su aspecto físico, llegando a cosificar en algunas ocasiones a las aludidas, como pasa en “La Columna de Hierro” al referirse a las artistas del local, encabezadas por la protagonista, “una muchacha bonita” (p. 107): “Cupletistas con feas voces, y bonitos cuerpos cantaban mal, pero cantaban desnudas” (p. 108). Estas llegan a aparecer incluso como botín: “se fueron a los *music-hall* y cabarés para beber y para incautarse de las mujeres y del dinero de las taquillas” (p. 113). En este caso le sirven al autor para simbolizar la ferocidad y el ensañamiento de los que, en nombre de la revolución, aprovecharon para arrasar y asesinar a su antojo, tal y como puede evidenciarse también en la escena en que se produce un “grotesco rapto” (p. 115) a modo de espectáculo. Esta mirada algo frívola del personaje femenino tiene quizá que ver con la

---

la época del conflicto bélico. Intelectual vinculada sobre todo al mundo del teatro y la literatura, se convirtió en una activista arropada por la ideología republicana, ejerciendo labores fundamentales como las de secretaria de la Alianza de Intelectuales Antifascistas o vicepresidenta del Consejo Central del Teatro. A pesar de todo, su escaso reconocimiento no escapa a la sombra que le supuso convivir al lado de Rafael Alberti, aunque este le reportara puertas de acceso a entornos poco disponibles para las mujeres en aquel momento, no pudo evitar el fin que hicieron otras muchas mujeres, poco atendidas por la crítica (véase Vilches de Frutos, 2010: 692).

<sup>20</sup> Para ampliar sobre la relación que tuvo el escritor francés con la guerra civil española, véase Ette, Figueras y Jurt (2005).

<sup>21</sup> Esto puede deberse a que, tal y como señala Cintas Guillén (2001: 14), «Chaves está en la línea que defendieron Gide y Malraux respecto a la literatura comprometida en el I Congreso Internacional en Defensa de la Cultura (París, junio de 1935) y la conferencia del Ateneo de Madrid de mayo del mismo año, respectivamente: intento de superación de extremismos ideológicos en la labor de transmisor de la cultura y la información que tiene el intelectual. Y dentro igualmente de ese “profundo apetito de entendimiento” que advierte María Zambrano en los intelectuales republicanos en su magnífico libro *Los intelectuales en el drama de España*, que se publicó en México el año 1937».

<sup>22</sup> Como puede verse en “el coro de las mujeres de la cocina” de “La gesta de los caballistas”, por ejemplo.



perspectiva deshumanizadora que hace Chaves Nogales de la guerra<sup>23</sup>, de la que tampoco los hombres salen indemnes en el momento en que son muñequizados, igual que le sucede a la “gordita” del cuento que abre el volumen<sup>24</sup>, la cual, además de sufrir un proceso de degradación por su consideración de pelele vacío, es dibujada con cierto tono despectivo a partir, solo, de su aspecto físico: “una mujer joven, guapa y vestida con un lujoso mal gusto. Era gordita y tenía un aire afectadamente ingenuo. Aunque se presentaba un poco desaliñada y se advertía que se había echado a la calle poniéndose lo primero que tuvo a mano, se adivinaba que era una mujer acicalada y presumida” (p. 23). Esta mujer sin nombre aparece descrita por el narrador desde una óptica denigrante, repitiéndose el apelativo de su físico, “la gordita”, junto a otros como “borrachita y gachona” o “muñeca barata” (p. 27).

A lo largo de la iconografía artística de los últimos siglos, la belleza física ha ido acompañando la identidad de la mujer, asociada muchas veces a otros conceptos ligados a lo femenino, como el erotismo o el amor<sup>25</sup>. La relevancia que adquiere el físico de las mujeres de estas historias se convierte en común denominador para su representación, pues pocas parecen albergar en sí, aparte del legado de belleza, algo más que su complementariedad con y para la estructura social: el marido, el hijo, el servicio... Por otro lado, es cierto que en la época, tal y como señala Galán Quintanilla (2015: 419), la mujer estaba muy supeditada a la relación matrimonial como modo de vida, lo que la relegaba, por tanto, a cuidar su suficiencia de seducción: “esta dependencia con respecto a la estética aparece como lógica a partir de depender el éxito de la mujer de un modo casi exclusivo de su capacidad para generar en el varón la oferta de matrimonio, oferta que se realiza a partir de una exhibición casta y, a la vez pasiva, de sus encantos”. Y sigue: “la mujer que no es bella se ve abocada a un espantoso drama: o se supera por el único camino que le es lícito (el de la belleza) o sucumbe en su búsqueda del matrimonio” (*ib.*: 426). La deshumanización de la guerra queda patente en su expresión femenina en estos cuentos, reforzada por el uso de diminutivos afectivos que muchas veces denigran esta representación. Hemos visto que pocas son las mujeres que ostentan un nombre y algo de protagonismo en la trama de estas historias. Algunos ejemplos de esta invisibilización es la animalización –no exclusiva de las mujeres<sup>26</sup>– que no encuentra salvación posible: “estaba en medio del escenario cantando un cuplé indecoroso encogida como una gatita (...) la gatita despellejada” (p. 109), que vuelve a aparecer más adelante: “se acurrucó a los pies de la cama como una gatita y se quedó dormida” (p. 120).

---

<sup>23</sup> En el primer relato puede leerse: “La vida humana había perdido en absoluto su valor (...) la barbarie de la guerra, la crueldad feroz del hombre que, padeciendo el miedo a morir, ha aprendido a matar, y si la ocasión de hacerlo impunemente se le ofrece, no la desaprovechará” (p. 20), algo que se repite cual letanía en todo el libro.

<sup>24</sup> En “¡Massacre, massacre!” así se presenta: “sintió el deseo de golpear con la culata de su pistola aquella cabeza linda de *poupée* de serie, seguro de que sonaría a hueco y que por dentro, al romperla, no habría nada” (p. 27); mientras que en “Y de lejos, una lucecita” son algunas figuras masculinas las que sufren ese proceso de degradación propio de la violencia y la destrucción: “Tenía la cabeza doblada y apoyada en el borde del lecho. Los brazos, enfundados en el amplio pijama de seda, le caían inertes hasta el suelo y le daban un aire grotesco y elegante de *pirot* de trapo (...) como un muñeco de trapo con los resortes rotos, al que se tira a la basura”. Nótese, con todo, el ensañamiento que parece producirse entre una y otra consideración fantochil.

<sup>25</sup> Véase Andrade Molinares (2012: 95-96).

<sup>26</sup> Véase Valls (2018: 160).

### 2.3. Vida en la literatura

En un momento en que el cuento encontraba fácil salida en revistas y diarios, con gran difusión como medio de transmisión de las consignas ideológicas de ambos bandos, y se encontraba muy ligado, por tanto, al compromiso y a la denuncia, los relatos de Chaves Nogales consiguen armar una propuesta sumamente humanista, pues se erigen como defensa de las víctimas sin entender de proclamas más que la de la propia vida. Epicteto Díaz y J. Ramón González (2002: 74), con referencia a esto señalan lo siguiente:

una importante cuestión final es la del papel que el cuento va a desempeñar durante los difíciles años de la Guerra Civil. Si ya resultaba difícil sustraerse a la presión de un ambiente políticamente cargado en los primeros años del nuevo régimen, el inicio del conflicto bélico lo convierte en algo prácticamente imposible de lograr.

Y en cambio, Chaves Nogales lo consigue, convirtiéndose en un avanzado a su época. No decide ni silenciar su compromiso con la escritura ni dedicarse a la denuncia orientada a la lucha. Si nos centramos en el motivo que nos ocupa, afrontamos este conjunto de historias desde una mirada lúcida aunque cercana, literatura trasunto de unos hechos difíciles de trasladar con “una mirada limpia, libre y decente sobre la realidad (...) el puro entendimiento, la humanidad y la sensibilidad para mirar lo mejor del hombre, junto a lo peor de él, en un castellano cervantino, igualmente limpio y libre” (Trapiello, 2019: 197). Así, esta estampa costumbrista no deja dudas de lo que en realidad palpitaba en la sociedad del momento: la condición de la mujer en los años treinta<sup>27</sup>. Al parecer sus personajes parecen “tomados de la vida” (Cintas Guillén, 2018: XIII), aunque en el prólogo el propio autor haga referencia a “mis relatos vividos o imaginados” (p. 4). Con lo cual, tendemos a creer que la visión que nos ofrece de la mujer es la que orbitaba en su mundo, fiel observador de la realidad, no sin olvidar la indagación histórica y sociológica, tal y como se señala él mismo en la introducción, por la que lanza esta “llamada de atención a la conciencia colectiva” (Cintas Guillén, 2018: XVII). Y aun con todo, a pesar, como dice él, de luchar “contra el fascismo con el arma de mi oficio” (p. 6), nos topamos en sus cuentos con una representación femenina alejada del terreno que la mujer ya en esos años había conquistado gracias a los avances alcanzados durante la II República. La del escritor era parte de la conciencia de género acomodada en la época, la cual, lejos de concederle espacio, relevancia y autonomía a la mujer, se cuela en estos textos literarios con alma periodística y un eco profundo de reflexión (casi existencial) una distinción patente, a pesar de provenir de un intelectual que aboga, como pocos, por la humanidad y defiende la igualdad ante la vida. Aunque, al fin y al cabo, “No son relatos contra nadie. Ni siquiera contra la barbarie. (...) Son relatos comprometidos con la vida, con los hombres empeñados en destruirse y sobrevivir. Son relatos entrañados en la noción del hombre” (Trapiello, 2019: 198).

### 3. María Luz Morales: la cultura como salvación

Años después, una vez pasada la urgencia y el impacto atronador de la guerra, aparece otro libro de cuentos dedicados a relatar ese mismo episodio: *Historias del décimo círculo*, de María

---

<sup>27</sup> Legado que parece mantenerse en el sustrato sociocultural nacional, en palabras de Huguet (2013): “La tradición educativa de las niñas españolas de la primera contemporaneidad hacía hincapié en los valores tradicionales y católicos, así como en herramientas útiles para el sostenimiento del hogar y de la familia”.

Luz Morales, publicado en 1962<sup>28</sup>. En este caso nos encontramos con una perspectiva completamente diferente: la de una mujer culta, formada e independiente que ejerce una profesión por su cuenta, la de escribir. A pesar de declararse moderada en su ideología y de no querer comprometerse políticamente –tal vez por las represalias<sup>29</sup> que vivió al quedarse a la cabeza de *La Vanguardia* en un momento en el que mantenerse al margen no parecía ser una opción<sup>30</sup>–, su trayectoria demuestra un interés destacable por refigurar la representación que se tenía de la enseña femenina más allá de la imagen de esposa, señora, compañera o madre. El papel que juega la cultura en su escritura resulta fundamental para entender cómo concebía esta incansable periodista a la mujer de su tiempo. Así, su postura sobre la condición femenina fue altamente adelantada, quizá debido a su educación, formada en el Instituto de Cultura y Biblioteca para la Mujer Francesca Bonnemaison de Barcelona, “un centro de capacitación profesional dedicado en exclusiva a la mujer en el que era posible revertir, a principios del siglo XX, las diferencias de formación de las mujeres respecto a los hombres” (Lázaro y Salgado de Dios: 2018: 123), lo que la llevó a fomentar varias iniciativas públicas a favor de la mujer, como la creación en 1931 de la Residencia de Señoritas en Barcelona, de la que fue directora, siguiendo el modelo de la madrileña creada por María de Maeztu. De ahí la visión que tenía de la iconografía literaria, de la cual ponía de manifiesto la ausencia de modelos más justos con la realidad: “el incienso atosigador del espejo romántico (...) las heroínas de la actual literatura son invariablemente o tontas o brutales: dijérase que entre la niña gótica y la mujer perversa no hay una riquísima gradación de tipos femeninos en cuyo centro se encuentra el tipo de mujer normal” (Morales, 2012: 282); o su opinión acerca del feminismo: “las viejas discusiones sobre feminismo y antifeminismo son ya cosa arcaica, fuera de lugar y de tiempo; la llamada esclavitud femenina es una antigua leyenda dolorosa, que debiéramos esforzarnos en olvidar por el lastre de rencor que consigo lleva” (Morales, 2012: 286), quizá con un exceso de optimismo acomodado por su posición de mujer ilustrada, teniendo en cuenta las diferencias de oportunidades y de alfabetización que existían entre hombres y mujeres en esos años (véase De Gabriel 1997: 220 y ss.).

### 3.1. *El infierno, la literatura y el silencio*

Estas seis historias merecen el título de *décimo círculo del infierno* por la connotación que, tantos años después, continúa teniendo el recuerdo de aquel horror. El título completa la cita que inicia el libro del canto primero del Infierno de Dante: “Ah, quanto a dir qual era é cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!” (p. 7), versos que, aplicados a esta obra, nos hablan del miedo que evoca esa contienda dura y desgarradora y que arrastran todos aquellos que han vivido la Guerra Civil y sus desdichas, como la propia autora. Esta, tal y como señala González Naranjo (2016), no quiso hablar mucho, aunque volcase en su talento literario

<sup>28</sup> Del mismo modo que con los cuentos de Chaves Nogales, aparecerán las páginas de esta edición entre paréntesis cuando haga referencia a ellos: María Luz Morales (1962), *Historias del décimo círculo*, Barcelona, Destino.

<sup>29</sup> Véase Santa-Maria y Tur (2012: 251-252).

<sup>30</sup> La propia Morales (1971) lo explicaba así años después: «En un momento difícil, al estallar la guerra Civil, me vi obligada por mis compañeros a tomar la dirección de periódico. “Gaziel”, el director, huyó. La mía fue una misión de servicio al propio periódico, meramente profesional, y en modo alguno política, con el único fin de que pudiera aparecer cada mañana. Esta circunstancia me causó las dificultades inherentes a todos aquellos que durante esos tres años continuaron en sus puestos».

esta muestra donde el lector es capaz de “percibir el dolor de ese exilio interior y de sus días en prisión para mostrar ese tiempo del que la autora no quería hablar”. En cuanto a su construcción del retrato femenino en estos cuentos, podemos encontrar dos grandes bloques en los que, de un modo similar a la estructuración de las historias de Chaves Nogales, las mujeres aparecen, por un lado, ligadas a papeles tradicionales de madre o esposa, y por otro, encarnando el rol de protagonistas, alejadas de esa sumisión más tradicional, sin olvidar el lugar de testigo que adopta a menudo la narradora, imprimiendo a su voz una gran carga humana.

### 3.2. *Las mujeres y sus sombras*

#### 3.2.1. *Madre y testigo*

De los seis cuentos que completan este volumen, en tres aparecen mujeres que son testimonio y participan de lo que cuentan, a veces bajo la máscara del periodismo, como pasa en “El negro comprado” y “El barbero del milagro”. El primero, cuya acción se desarrolla en Barcelona (“en un bar de las Ramblas”, p. 55) explica una historia en que el personaje femenino es protagonista directo, como testigo y narradora, e indirecto, a través del tema tratado: los matrimonios concertados, muy comunes durante la guerra como salvoconducto para la mujer. Se evidencia así su total dependencia al hombre, pues este “aparece siempre como el redentor de la mujer y la redención no es otra cosa que la reproducción de la institución familiar” (Galán Quintanilla, 2015: 429). En la primera escena se nos presenta una mujer «de unos cuarenta y tantos años, rechoncha, frescachona, la mirada ligeramente estrábica, el pelo torturado por una “permanente” feroz» (p. 48), una imagen denigrada y denigrante por el proceso en el que se ve involucrada, totalmente aterrorizada por la opresión del régimen, y perfilada como una presa: “la mujer empezó a revolver, casi a escarbar, en el bolsón que hasta aquel momento aferrara” (p. 48). Y es que la aceptación de esa falsa unión constituía la única salida a la miseria y la muerte de la guerra, tal y como evidencia la propia narradora: “La vida cotidiana era más sórdida; la tragedia se había transformado en penuria; a la exaltación sucedía el desánimo” (p. 55). La protagonista femenina, Nuria, enamorada de su marido Carlos, también acabará contrayendo matrimonio con otro hombre extranjero para huir de la persecución, igual que sucede con la madre de él: “La casamos con un australiano...” (p. 52), a lo que se alude en el cuento con un significativo eufemismo, así, “Ella *también* saldrá por la puerta grande”<sup>31</sup>. Y a pesar de todo, “La cuidan, la alimentan. La han vestido con decoro” (p. 57), convirtiéndose en sujeto pasivo a favor del hombre y alimentando un intercambio desequilibrado: protección a cambio de entrega. Dicha posición de desventaja resulta evidente incluso en el lenguaje. Carlos, intentando salvar a su mujer, embarazada, para poder escapar de la amenaza falangista y reencontrarse luego con ella, relata así a la narradora su plan: “La tengo en el Consulado de Haití. La caso” (p. 60), la cual no deja lugar a dudas de su postura de repulsa ante tal especulación: “No pude reprimir el gesto de repulsión, la frase de protesta” (p. 60). No queda resquicio de lo que la autora piensa sobre el tema, poniéndolo en boca de su personaje testigo: “Si es tu esposa, si va a tener un hijo tuyo. Ese *segundo matrimonio* es una aberración” (p. 60), extensa reacción que se contrapone a la firmeza de la decisión de Carlos<sup>32</sup>. Con todo, el cuento se cierra

<sup>31</sup> Nótese el uso de la cursiva en esta frase, presente en la edición original, recurso muy frecuente en el volumen y que se prestaría a un estudio pormenorizado.

<sup>32</sup> Resulta llamativa la ausencia de Nuria, protagonista del relato que no aparece más que de forma pasiva. Todas las decisiones parecen tomadas por Carlos y ella acaba pasando de uno a otro marido. Esto queda

con un final irónico, que afila todavía más lo absurdo de ese atrevimiento, anunciado por uno de esos rumores de la época acerca del fin que había tenido Nuria: “Ella, flacucha, ya sabes, pero dicen que elegantísima. Dicen, también, que el negro la miraba, arrobado, todo mieles, con los ojos en blanco” (p. 65). Pues si al principio esta figura rozaba la caricatura oportunista (buscaron “un negro comprado”, p.62, sentencia que bautiza el cuento), termina por imponerse como gran vencedor de la historia: Carlos cae en su huida, y se sabe al final, “de buena tinta, que le denunció un negro...” (p. 66). Con esto, se pone en evidencia el rol de la mujer, la tradición y la supeditación a la institución del matrimonio, esta vez salvación pero que silencia por completo su voluntad.

Otro cuento donde la presencia femenina va asociada al papel de testigo y narradora es “El barbero del milagro”<sup>33</sup>. En él, además, aparece en segundo plano la figura de la madre, en un rol tradicional que sirve para retratar, como pasaba con Chaves Nogales, la vulnerabilidad a través de un personaje de mujer. En este caso, la focalización pasa de nuevo por un sujeto relacionado con el mundo del periodismo (“¡tú que andas en periódicos!”, p. 147), quien muestra un claro afán testimonial y versa en el relato incluso su intención didactizante al dirigirse directamente al lector:

Resultó no ser rollo, o a mí no me lo pareció... (si al lector se lo parece será que, según mi hombre decía ¿cómo cuernos, [sic] puede contarse eso? Sin embargo, voy a intentar contarlo yo, sin poner ni quitar. Sólo haré gracia al lector de las vacilaciones, carraspeos y tacos del barbero... y de toda veleidad literaria de mi parte) Ahí va, en fin, sin tacos, vacilaciones, ni literatura, lo que, en sustancia, contó el hombre (p. 147)

Cuenta la historia –con tintes misteriosos– de un barbero que parece obrar un milagro, sin saberlo, al dotar de vista a un ciego en un lugar llamado Villacañas, del poder de la fama, el orgullo de lo heroico frente al anonimato y el terror de la guerra. Al final el protagonista, conocido por todos como Rapa, cambia su oficio, en la huida, por “una pistola en cada mano” cuando “empezó todo este lío de la revolución y la guerra” (p. 168). Por otro lado, la madre, desconocida y sin nombre, aparece como símbolo de la desesperación por salvar a su hijo de la ceguera que también lo aflige, y por eso persiste en ser asistida por el Rapa, quien la rechaza en cada tentativa: “El barbero dio un puntapié al chiquillo, un empujón a la mujer” (p. 162), sin que ella pierda la constancia: “acurrucada a la puerta de la chabola, quedaba una mujer, flaca y cansada, que apenas divisaba al barbero, ponía al niño a sus pies...” (p. 164). Con una “presencia dolorida y confiada”

---

fijado por el recuerdo desdibujado que tiene la narradora de la pareja, testigo directo y crítico del conflicto: “Los múltiples rostros de la guerra, siniestros o burlones, implacablemente amenazadores, estúpidamente crueles, se suceden y superponen en la pesadilla cotidiana. Yo los vi casi todos. ¿Qué extraño que llegase a olvidar el rostro pálido de Nuria, el rostro febril, casi delirante, de Carlos, con sus tics y sus muecas?” (p. 64). Llama la atención la representación que hace de cada uno de ellos: la palidez de ella, que nos recuerda a una víctima o enferma frente a la deshumanización que parece sufrir él al ser dibujado con una expresión ridícula.

<sup>33</sup> Este relato está dedicado a Paulino Masip, quien relevó a Morales en la dirección de *La Vanguardia* (véase Pericay, 2010: 132), después de haber sido nombrada directora el 7 de agosto de 1936 por un Comité Obrero, tal y como informó el mismo periódico, convirtiéndose en la primera mujer en serlo de toda España: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/08/07/pagina-3/33135027/pdf.html?search=mar%C3%ADa%20luz%20morales%20directora>>. El resto de cuentos están dedicados a personalidades de su entorno, escritores o periodistas tales como, en orden de aparición: Guillermo Díaz-Plaja, Elisabeth Mulder, Carlos Soldevila, Ángel Valbuena Prat o Tomás Garcés. Una sola mujer, con la que publicó la obra teatral *Romance de media noche* (estrenada en 1936).

(p. 165), y alcanzando un aura casi mística: “No: la mujer del niño ciego no se iba. A través de las paredes de la casa, a través de las puertas y ventanas cerradas a machamartillo, el hombre sentía la presencia blanca y suave...” (p. 165), lo que sitúa al protagonista en una esfera alargada por la espiritualidad: “la mujer que se echaba a sus pies, le abrazaba las rodillas, le tomaba las manos...” (p. 165). Con todo, destaca de ella la abnegación que emerge de la sufrida maternidad: “Toda la noche escuchó el canturreo de la madre, interrumpido, a ratos, por un llanto sordo, contenido” (p. 166).

### 3.2.2. *La primera persona, el hijo*

Por último, en la misma línea del coraje materno, leemos en este bloque “El tragaluz”, un relato escrito –en primera persona y con pasajes de expresivo monólogo interior– por un hijo al que su madre consigue esconder para no ser llamado a filas. En esta visión intimista y opresiva alcanza a transmitir todo el desconuelo y desesperación de la contienda, sentenciada al principio del relato en boca de la madre: “–¡La guerra, qué porquería!” (p. 170). Esta, así, representa el ideal de entereza incluso en su aspecto, que nos presenta la narradora sin atisbo de descuido, tal es su significación, para dejar claro que el relato va dedicado a esta figura histórica del imaginario tradicional:

Era alta y corpulenta, hermosa a su modo; como una recia encina bien ornada de ramas y de hojas. El cutis, en otro tiempo muy blanco y sonrosado, estaba ahora surcado, como la corteza de la encina, por profundas arrugas prematuras. Su voz era armoniosa; su sombra dulce y suave. Emanaba de toda ella una gran firmeza y una tal seguridad protectora que sus nueve hijos, chicos y grandes, no conocimos jamás mejor cobijo que el de sus anchas alas de clueca batalladora y esforzada (p. 170-172).

A modo casi de tipo universal y adquiriendo un valor absoluto, la madre viene a ser la representación de un ideal que durante la dictadura franquista converge en varias muestras de sometimiento y una grandeza canonizada por los valores del cristianismo<sup>34</sup>: «Cuando hablábamos de ella no la llamábamos “madre” ni “nuestra madre”, sino “la madre”, como si no hubiera otra madre en el mundo» (p. 172). Con tono desafiante ella se proclama en contra de la lucha: “¡Guerras a mí!” (*ib.*), con un fondo de crítica y retrato de una época convulsa y desquiciada: “¿A que no van al frente los mandamases de este lado y del otro, a que no?” (*ib.*). El personaje femenino en este caso destaca sobre las figuras masculinas, invirtiendo los roles sociales asociados a cada sexo: “No has salido a mí, como los otros, sino a tu padre, que en gloria esté, tan apocado el pobre...” (p. 172). Así, el narrador, después de tiempo encerrado, se aferra al poderoso y omnipresente recuerdo materno: “la madre, es lo único que echo de menos, de todo lo de arriba” (p. 183). Apela, así, a los felices días de la infancia: “Hubiera querido que no se fuese nunca. Sentí el impulso de agarrarme a sus faldas y golpear mi cabeza contra sus rodillas, como hacía de niño, cuando quería retenerla.” (p. 182), acechado por su vida en el tragaluz, solo y desconsolado, por el “Miedo a la oscuridad, como de niño” (p. 187). El tétrico ambiente dominado por las tinieblas, símbolo de su encierro vital y una época, crea un plástico contraste de claroscuros con el papel que tienen la

---

<sup>34</sup> Según Gámez Fuentes (1999: 23), ese intento de sometimiento se da “a través de un adoctrinamiento aparentemente contradictorio basado, por un lado, en la alabanza de su natural fragilidad y, por otro, en la demanda de su fortaleza y sacrificio (cuyo modelo a seguir es el de la Virgen) para transmitir los ideales de la nueva España”.

lámpara y la bombilla, intermitentes, junto a la referencia, en la línea culturalista de la autora, con las últimas palabras de Goethe: “¡luz, más luz!” (p. 190). No es la única, pues se despliegan en todo el relato referencias similares (pp. 175, 178, 179, 188, 197) a los versos, a los libros –que parecen salvarle en su encierro– o a los novelistas: “La soledad no es tan terrible cosa como creen las gentes. Ni, sobre todo, como dicen los novelistas. (Los novelistas ¡bah! Inventan sus mentiras y los demás tenemos que creerlas y pagarles encima...)” (p. 176), no sin cierta ironía, pues constituye un alegato, frente a los relatos de *mentira*, a las crónicas reales.

Además de la relación maternofilial, en este cuento hacen acto de presencia otras dos mujeres: una anónima, “flaca y bizca” (p. 173), representada por el sonido hueco que hacen sus chancletas “cloc, cloc, cloc” (p. 174) –sonido que anticipa su encierro–, quien se encarga de esconder y alimentar al hijo protegido; y otra muchacha joven que el narrador divisa por una ranura de luz que alcanza su presidio, emblema de la esperanza, el amor y el erotismo: “Según su postura, percibo, además, el tobillo fino. Y el suave arranque de su pantorrilla” (p. 192). A partir de entonces, el protagonista consigue salir de su agonía y empieza a imaginarse (como si de las *mentiras del novelista* se tratase) su vida con ella: “me parece vivir una suerte de intimidad con Laura” (p. 194); “Me estoy enamorando de Laura” (p. 195). Para ello, la referencia a la figura de Petrarca no es casual por todo lo que representa: una mujer idealizada y apenas conocida por el poeta, de forma similar que la Beatrice de Dante<sup>35</sup>, presente en la cita introductoria, y portadora de todas las virtudes cristianas a la par que estandarte de belleza: “De Laura sé que es hacendosa, buena cristiana, que sabe barrer, sacudir, cose a la máquina... Rezar” (p. 194). El engranaje místico se completa con la cita a Bécquer, y con los primeros versos de Juan Ramón Jiménez, “los cándidos” (p. 194), influidos por el poeta romántico e imbuidos de intimidad y sentimentalismo aplicados a la construcción de recuerdos amorosos. Así, Laura se convierte en el camino, ensoñación surgida de la literatura que acaba revelándole la solución en busca de su fuga: “Laura, portadora de la luz y la esperanza, quien puede liberarme” (p. 198). Pero al final queda todo en un espejismo, pues a pesar de poder escapar, en medio del estruendo de la guerra (¡Bombas, las bombas!), p. 201), se da cuenta de que está completamente solo: “No he encontrado a la madre” (p. 202) y se entera de que Laura<sup>36</sup> ha fallecido. Se erige este relato en su planteamiento como una versión aproximada de *bildungsroman* por el simbólico aprendizaje que se revela en el protagonista a causa de la guerra, un metafórico pasaje de la niñez a la edad adulta por la conciencia de la pérdida.

### 3.2.3. Protagonismo femenino

Para acabar con este análisis, cabe remarcar, a diferencia del volumen de Chaves Nogales, la posición preponderante de la mujer sobre todo en dos de los relatos del volumen: “Navidad en retaguardia” y “Tragicomedia del burgués y la domadora”, ocupando, así, la figura femenina mayor espacio y más significativo. En ambas historias la mujer se erige como protagonista. En el primero se narra la historia que la acción humanitaria de comisiones extranjeras practicaba en nuestro país

<sup>35</sup> Como hemos visto, las referencias a la cultura son numerosas, ya sea como apelación a otros textos, como menciones de palabras en otras lenguas o como reflexión metaliteraria sobre la escritura.

<sup>36</sup> Al parecer, el personaje responde de verdad al nombre de Laura, produciéndose una misteriosa conjunción entre realidad e imaginación que no acaba de explicarse en el cuento, pues el lector termina sin saber si el sugestivo apelativo se lo ha inventado el protagonista por asimilación a sus lecturas y recuerdos o, en cambio, lo ha podido escuchar en algún momento.

y cómo, con la victoria de las tropas nacionales, tiene que retirarse. El relato se plantea desde una perspectiva desacostumbrada con la “figura de la Extranjera, alta esbelta [*sic*], rubia, primorosamente ataviada (...) Era sueca; muy amable, muy bella: un poco Greta Garbo”<sup>37</sup> (p. 207) y con ella se introduce una mirada internacional, algo que aporta Morales desde su óptica de mujer culta y conocedora de las costumbres de fuera, en contra de los tópicos nacionales<sup>38</sup>. De este modo, la narradora empieza el cuento con una descripción poética y sentida del conflicto: “Estaban mudas las campanas. Los mayores casi no recordábamos el sonido de su alegre repique, como los niños habían olvidado la dulzura de las golosinas” (p. 205), para posicionarse como testigo de esos años, la tercera Navidad bajo el conflicto: «La guerra estaba, por aquellos días, en ese punto espantoso, al que, yo no he sabido nunca por qué, llaman “un punto muerto”» (*ib.*), de ahí el título. Esta se centra en la visión de la población femenina, definida por la relación que mantienen con sus hombres: “mujeres de toda condición –entre ellas, las antes más empingorotadas damas de mi Distrito Cuarto– llegaban casi a olvidar la pena del hijo en el frente, del esposo ausente o perseguido” (p. 206). En él contrasta la mirada poética de la testigo, el supuesto de la Navidad y el abandono de la ayuda internacional en medio de un vacío atronador, mezclado con frío y desolación (p. 211). Arropados por la imagen de la estrella fugaz se cierra el cuento en boca de la vocecita y la inocencia de un niño, llevándonos al principio gracias a una circularidad que recuerda a las Mil y una Noches<sup>39</sup> (p. 205). Con todo, a pesar de armarse con la visión de una mujer, esta se personifica en uno de los roles de servicio que desempeñaban en la contienda, patente en el título: la “retaguardia”. Y con ello, tal y como sostiene Gómez Escarda (2008: 84),

el papel que desempeñaron muchas mujeres en la Guerra Civil Española (...) no sólo desde las filas fascistas sino también desde muchos sectores republicanos se intentó dejar a la mujer en un segundo plano, se ridiculizó su papel dentro del ejército y se utilizaron sus capacidades y fuerza de trabajo en la retaguardia mientras duró la guerra en unas condiciones laborales y salariales precarias.

Para acabar, sin duda hay que destacar el tercer cuento que aparece en el libro, titulado “Tragicomedia del burgués y la domadora”, que nos presenta la figura más interesante y autónoma de todos los relatos bajo la figura de la *domadora*, extranjera, misteriosa y libre. Se trata del relato más extenso de los seis, tras la mirada de un narrador omnisciente con conciencia irónicamente teatral por el modo de cerrar el relato (p. 142) y la manera de introducir un “epílogo” en medio de la narración (p. 110). Este personaje cautivador consigue conquistar, invirtiendo los roles clásicos, a Rodolfo, “un tipo *chic*” (p. 69), seductor y adinerado, al que “no se le conocía novia ni amante oficial, aunque su fortuna con las mujeres era cosa sabida” (p. 71) y que, a pesar de todo, acaba

---

<sup>37</sup> Podemos encontrar un texto dedicado a esta misma actriz –“Greta, la divina”– en el segundo tomo de la *Historia ilustrada del séptimo arte* que publicó la autora en 1950: “El cine americano tiene en sus manos, ¡triumfos máximos!, a Charlot y a Greta Garbo...” (Morales 2012: 293). No podemos olvidar el gran papel como crítica de cine que desempeñó la escritora, que firmaba sus textos –poco valorados en la época– con seudónimo masculino. Así lo narra ella misma: «me llamaron para entrar en plantilla en “La Vanguardia”, para hacer crítica de cine. Eso, en aquella época, era algo sin importancia, como muy poca cosa. Yo, que tenía muchas pretensiones, no quise poner mi firma al pie de algo tan nimio como la crítica de cine, y firmé con el seudónimo de “Felipe Centeno”» (Morales 1971).

<sup>38</sup> Véase la referencia, en clave humorística, a la expresión “hacerse el sueco” en el cuento (pp. 208, 210).

<sup>39</sup> Sin olvidar la relevancia de la presencia femenina en estas historias: Scheherezade, relatora primigenia, marco de todos los relatos.



sucumbiendo y entregándose por completo a ella, manifestando “La dignidad herida del hombre, la pasión insatisfecha del amante” (p. 138), y llevándolo a un trágico desenlace. Una mujer culta, de “rara elegancia” (p. 73), con un físico compuesto por un “talle de avispa, su cuello de cisne, su tez de alabastro” (p. 72) y rasgos de otro tiempo que confirman su inusual perfil, estampando un retrato del todo desafiante:

sus verdes ojos felinos, su barbilla voluntariosa, su boca, más bien grande, de labios finos, avivados por un rouge violento. Su edad más bien enigmática: diez y ocho años, tal vez, por la tez nítida y la sonrisa cándida; treinta y cinco acaso por la extraña energía del ademán, la decisión del paso, el brillo metálico de la mirada (...) Solía ir sola, si no se acompañaba de unos hombres de tez oscura, de greñas aceitosas, a los que trataba más como esclavos que como servidores. Ni marido ni amante entre ellos (...) ella se expresaba, indistintamente, y con igual soltura, en francés, en italiano o en inglés; su español se esmaltaba de giros arcaicos, en una cadencia lenta y ceceante (p. 73).

Un personaje sin duda alejado de cualquier representación femenina de la época; es más, que cuestiona ese condicionamiento más tradicional, ligado a la dimensión estética que habíamos visto expuesto de forma recurrente en los cuentos de Chaves Nogales. Ahora se trata de alguien con patente poder de persuasión, «no porque fuese bonita o atractiva, sino porque emanaba de ella tal sensación de seguridad, de lealtad... (...) “Como un hombre”, pensaba. Y enseguida rechazaba la idea. Porque ella era tan maravillosamente femenina» (p. 76). Su personalidad se va mostrando, detallada, a través de las numerosas descripciones que el narrador hace de ella, y va evolucionando a medida que avanza la guerra y las penurias para su espectáculo en el Circo, para completar su imagen con la de imponente domadora a ojos de Rodolfo en sus sueños, casi fantasmal: “La figurilla menuda, las altas botas blancas, el cuerpo delgado, escurridizo, reverberante e blancas lentejuelas, la airosa cabeza empenachada de plumas blancas, el blanco látigo serpenteante en la mano (...) Los ojos de Zulima: los ojos de la domadora” (p. 83). El gran protagonismo y contundencia de su representación, el dominio que parece ejercer sobre el hombre y la intransigencia hacia su pantera presagia lo que acabará sucediendo al final, en un choque de expectativas entre los mundos de Rodolfo y esta especial mujer de varios nombres<sup>40</sup>, que se anuncia hacia la mitad de la historia: “Yanka había dejado de ser, ante Rodolfo, una mujer, para transformarse en un enigma” (p. 84), igual que para el lector<sup>41</sup>. En algunos pasajes se evidencia *il fascino* de esta mujer, capaz de domar a una pantera, símbolo de su relación desigual y que acaba devorando a su amado, pues los presagios que abogaban por su independencia acabarían cumpliéndose frente a su desesperado empeño de posesión: “sentía que la mujer tan deseada, que, al fin, se le había entregado, no era suya” (p. 131). Pues “eran mundos opuestos” (p. 133), y si él perseguía el sueño del matrimonio, ella, por el contrario, solo pensaba en su libertad, al revés de lo esperado.

Contrasta en este relato el aura enigmática y festiva del circo, de la protagonista (casi irreal) con la crueldad y el trasfondo de la guerra, que lleva a matar casi de hambre a la pantera Zulima,

<sup>40</sup> Puede leerse en el relato, con sus consecuentes connotaciones para la identidad del personaje: “-Llámame Deborah... o Ethel... ¿Te gustaría Miriam? Es, simplemente, María. Todos esos y muchos más han sido mis nombres... pero tú llámame Yanka, que es solo Juana, en húngaro. Juana: como vuestra reina loca; como Juana de Arco. Mi suegra sefardí decía que todas las Juanas son locas o heroínas” (p. 77).

<sup>41</sup> Esta imagen empoderada recuerda a lo que la escritora expuso en su artículo “Las mujeres de la revolución”: “Es la hora de lo heroico, y la mujer reclama su papel de heroína” (Morales 1933), aunque no deja de recordarnos a una figuración romántica e irreal de la iconografía literaria a la que hace mención la propia autora (véase Morales 2012: 282).

la negra, trasunto de su ama<sup>42</sup>, y los obliga a marcharse de España para encontrar algo de prosperidad. Así, en los momentos en que los estragos no se hacen esperar, en la ciudad de Barcelona, “Desconocida como si, de repente, se hubiese vuelto del revés” (p. 90), se hacen patentes los efectos del desastre, que empuja al narrador, en un tono sentidamente poético e incisivo, a lanzar un alegato vitalista que enlaza con la manera en que la protagonista entiende la existencia, legitimando así, su presencia en el cuento:

La Vida no se piensa. Se vive, arde, se quema y nos quema, lo queramos o no. La Historia es tinta sobre papel. La Vida es sangre. Y los olores. Contactos. Gritos. El cepillo de dientes y la máquina de afeitar en el maletín. Sudor y polvo. Bullir de gente airada y triunfante. Aquel olor extraño...” (p. 91). En aquel verano de 1936, “Una extraña atmósfera, pesada, mefítica, hostil a la diversión y al espectáculo, planeaba sobre toda Europa (p. 116).

Al final, parece que la historia misma de la contienda acabe determinando el fin que hará Rodolfo, antes de perecer por las amenazas dirigidas por los revolucionarios a los fabricantes como él, escapa con el Circo Americano para encontrar el mismo fin. Tal y como asevera ella en un arrebato de sinceridad: “No te arrojó de tu país la revolución, no ¿quién te hizo nada? Te obligó a huir el miedo, ese... cochino miedo de los hombres. Miedo: *paura* y nada más” (p. 139), y convergen las dos historias porque en el fondo no se puede huir de la guerra.

### 3.3. *Una visión propia*

Considerando la posición de la autora respecto a la igualdad entre mujeres y hombres, nos damos cuenta de que, desde una postura tradicionalista, pretende que, en tanto que seres distintos, cada uno ocupe su espacio sin que esta tenga que renunciar a una buena instrucción y acceso al trabajo. Así, “reivindica un talante femenino que no rompe con las características domésticas tradicionales, es decir, de tono conservador, pero le añade apuntes reivindicativos referidos a la cultura y al conocimiento, como si quisiera llamar la atención sobre la eficacia de las mujeres” (Lázaro y Salgado de Dios, 2018: 127). Sus textos, a través ya de las primeras revistas en las que escribió<sup>43</sup>, dan muestra del activismo silencioso de una “mujer eclipsada por las primeras ediciones, el patriarcado, el canon literario y, en este caso, el franquismo” (González Naranjo, 2016). Su compromiso con la educación<sup>44</sup> fue, de alguna manera, un pacto con la mirada puesta en la sociedad futura de las mujeres, con el avance; se comprometiese ideológicamente a un bando o no, escribiese o no de ello. Mantuvo durante toda su vida “una visión solidaria y de conjunto de la situación de

<sup>42</sup> Para ella, “Era aquello, *aquello*, lo único que importaba. El último, íntimo reducto de aquella voluntad poderosa, era la lucha, el triunfo sobre el instinto oscuro, agresivo, de la fiera...” (p. 133).

<sup>43</sup> En 1920 se estrena como redactora de *El Hogar y la Moda*, tras ganar un concurso, revista dirigida a mujeres de clase media/alta, de donde dará el salto a *La Vanguardia*, en julio de 1921, en un momento en que existía la tendencia de incluir contenidos femeninos en la prensa, aunque no fuera el caso exclusivo de Morales, que no cubría un solo ámbito. Más tarde (1926-1931) participaría con una columna semanal en el diario *El Sol*, de Madrid, con una sección “La mujer, el niño y el hogar” que completará con numerosas actividades culturales.

<sup>44</sup> Véase el artículo que publica en *La Vanguardia* el 22 de julio de 1927 *Gaziel* (véase Calvet Pascual, 1927), director del periódico en la época, como respuesta a la prerrogativa que había lanzado María Luz Morales a varios escritores: “¿Qué leen las mujeres?” y su explícita resolución: “¿De qué deben alimentarse las mujeres? Sólo se puede responder: ¡Pues de lo mismo que los hombres!”.

la mujer, sobre la que reflexionó a lo largo de su carrera profesional desde diferentes puntos de vista, siempre alrededor de un presupuesto central: el derecho y la necesidad de la cultura” (ib.: 123). En estos cuentos podemos ver, de este modo, una visión clara y definida de la feminidad, a diferencia de lo que constatamos en los relatos de Chaves Nogales, donde se diluye dicha representación en los estereotipos y valores sociales más convencionales; sin intención, en cualquier caso, de polemizar ni con ánimo reivindicativo alguno, pues María Luz Morales preserva la tradición y las normas heredadas. Con todo, es capaz de exponer en sus escritos una visión nueva de la mujer y el mundo que defiende una mejora de ambos asentada en valores como la justicia social. Se convierte en estandarte de un «feminismo conservador y republicano, marcado por una visión reflexiva e intelectual de la realidad social. Criticó el feminismo que ella llamó “agresivo”, es decir, el revolucionario porque se centraba más en exigir que en colaborar» (Lázaro y Salgado de Dios, 2018: 132), aun preservando sus ideas sobre el derecho al voto para la mujer, así como del trabajo remunerado fuera del hogar o su participación pública. En suma, lo que propone Morales es un nuevo paradigma social, posible gracias a una reforma integral del sistema educativo español, aunque sin olvidar los roles tradicionales que le eran propios.

#### 4. Conclusiones

Las focalizaciones narrativas en los dos volúmenes de relatos pasan muchas veces por identificarse con el personaje testigo que relata lo que vive, de forma más o menos directa, algo que puede relacionarse con la impronta periodística que ambos escritores infunden en sus textos. Dentro de la tradición realista, la voz, ya sea omnisciente o testimonio, se aferra a los hechos relatados a la vez que reflexiona sobre ellos, imprimiendo una clara conciencia crítica y literaria. La necesidad de contar lo que estaba sucediendo aproxima el cuento a ese otro género relativamente próximo que es el reportaje periodístico y, en muchos casos, es difícil descubrir dónde termina uno y dónde comienza otro<sup>45</sup>. Asistimos, de este modo, al reflejo de una época desde dos miradas tradicionalistas pero avanzadas. Con todo, los relatos de María Luz Morales arrojan más matices y una reapropiación de la figuración femenina con respecto a Chaves Nogales, teniendo en cuenta los años que los separan y sobre todo, su condición de mujer. En su defensa de la instrucción femenina se escuchan ecos lejanos de lo que quiso decir Simone de Beauvoir<sup>46</sup> con aquello de que llegamos a tener más conocimiento sobre la mujer en el momento en que se da su incorporación al mundo del saber y la cultura, tradicionalmente reservado al hombre, algo que supo ver en su momento María Luz Morales y ejerció en su propia piel. Se presentan estos como dos ejemplos diferentes, muestra de un conflicto poco amable, bañado por el compromiso periodístico desde una profunda conciencia humanista de exiliado o la convicción de una escritora apartada por el régimen que vivió una forma de exilio interior. Está claro que la participación de la mujer en la guerra civil española fue activa y decisiva pero también que no dejó de aparecer bajo un velo de limitaciones impuestas por el orden social imperante de la tradición, tal y como

---

<sup>45</sup> En el caso de Chaves Nogales, a esta mezcla de crónica y ficción se ha referido Elliot Peinado (2009: 136) como *género de urgencia*. Valls (2018: 155), por su lado, constata que el narrador omnisciente “parece ostentar la misma voz en todas las narraciones, y en eso sí se acerca a la crónica periodística”.

<sup>46</sup> En *Le deuxième sexe* (1976: 153) puede leerse: “Grâce à cette culture et au prestige qu’elle leur confère, les femmes parviennent à s’immiscer dans l’univers masculin ; de la littérature, de la casuistique amoureuse, beaucoup d’ambitieuses glissent aux intrigues politiques”.

asoman a contar muchas de estas historias ficcionadas. Algo que puede resumirse en la imagen y consideración que de ellas se tuvo, tal y como constata Huguet (2013):

las fotografías de la época las retratan vestidas con el mono azul de los milicianos, el pelo corto y la mirada despreciada ante la cámara. Pronto, sin embargo, el decreto de octubre de 1936 por el que se reorganizaban las Milicias Populares dispuso, entre otras medidas, que las mujeres se retirasen del frente para ocuparse de las tareas auxiliares (de intendencia y servicios) en la retaguardia (...) Allí las mujeres se encargaban de lo de siempre: de cuidar a los enfermos, de los pequeños y de los ancianos; de soportar los efectos civiles del combate y sobre todo, de tranquilizar, alimentar y educar a los niños.

Al fin y al cabo, “el pasado de las mujeres se interpreta como un proceso complejo que relaciona su experiencia específica con su entorno social, cultural, político y económico” (Nash, 1999: 16), y quizás habría que revisarlo más a menudo, al margen de la perspectiva. En síntesis, estos libros de cuentos son solo dos pequeñas piezas que, separadas en el tiempo, ponen de manifiesto que la representación femenina sigue siendo un tema de tremenda relevancia para entender la historia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade Molinares, Malena (2012), «La imagen femenina: un continuo discurso representativo en la literatura y la pintura», *Fermentum*, 63, año 22, enero-abril de 2012, Mérida (Venezuela).
- Beauvoir, Simone de (1976), *Le deuxième sexe*, París, Gallimard [1949].
- Calvet Pascual, Agustí *Gaziel*, “¿Qué deben leer las mujeres? Gaziel responde a Morales: ¡Pues lo mismo que los hombres!” [en línea], *La Vanguardia*, 22 de julio de 1927, (<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1927/07/22/pagina-5/33245194/pdf.html>) [Consultado: 25/06/2020].
- Cintas Guillén, María Isabel (2001), *Un liberal ante la Revolución. Cuatro reportajes de Manuel Chaves Nogales*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- \_\_\_\_ (2018): «En el fuego cruzado», en Manuel Chaves Nogales, *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*, introducción de María Isabel Cintas Guillén, Barcelona, Libros del Asteroide [2011].
- Chaves Fernández, Mauricio (2018), “Representaciones de la figura materna en la literatura centroamericana y coreana contemporánea: *Por favor cuida de mamá* (2008) de Kyung-Sook Shin y *Larga noche hacia mi madre* (2013) de Carlos Cortés”, *Chakana. Revista Internacional de Estudios Coreanos*, Cátedra de Estudios de Corea y el Este Asiático de la Universidad de Costa Rica, pp. 117-130.
- Chaves Nogales, Manuel (2018), *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*, introducción de María Isabel Cintas Guillén, Barcelona, Libros del Asteroide [2011].
- Díaz, Epicteto, y José Ramón González (2002), *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza.
- Ette, Ottmar, Mercedes Figueras y Joseph Jurt (eds.) (2005), *Max Aub - André Malraux. Guerra civil, exilio y literatura. Guerre civile, exil et littérature*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Gabriel, Narciso de (1997), “Alfabetización y escolarización en España (1887-1950)”, *Revista de Educación*, 314, pp. 217-243.
- Gajeri, Elena (2002), «Los estudios sobre mujeres y los estudios de género», en Armando Gnisci (coord.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, pp. 441-496.
- Galán Quintanilla, María Antonia (2015), *La mujer a través de la información en la II República Española* [en línea], tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Jorge Uscatescu, Universidad Complutense de Madrid, (<https://eprints.ucm.es/52338/>) [Consultado: 17/06/2020].
- Gámez Fuentes, María José (1999), *Representaciones de lo materno en narrativas literarias y fílmicas de la democracia contemporánea: España 1975-1995* [en línea], tesis doctoral, University of Nottingham, (<http://eprints.nottingham.ac.uk/12448/>) [Consultado: 22/06/2020].
- Gobbo, Laura (2011), *La naturaleza humana expuesta a sus propios demonios. Una aproximación a A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*, de Manuel Chaves Nogales [en línea], tesis

- doctoral dirigida por Donatella Pini, Università degli Studi di Padova, ([http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/tesi/Gobbo\\_tesi.pdf](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/tesi/Gobbo_tesi.pdf)) [Consultado: 15/06/2020].
- Gómez Escarda, María (2008), “La mujer en la propaganda política republicana de la Guerra Civil española”, *Barataria: revista castellano-manchega de ciencias sociales*, 9, pp. 83-101.
- Huguet, Montserrat (2013), “Memoria del primer franquismo. Mujeres, niños y cuentos de infancia” [en línea] (<https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/16414>) [Consultado: 20/06/2020].
- Lázaro, Esther y Francesc Salgado de Dios (2019), “La visión de la mujer y la feminidad en los artículos de María Luz Morales publicados en ‘La Vanguardia’ (1921-1936)”, *Trípodos*, 44, pp. 121-135.
- Morales, María Luz (1933), “Las mujeres de la revolución”, [en línea], *La Vanguardia*, 26 de mayo de 1933, (<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1933/05/26/pagina-3/33187386/pdf.html>) [Consultado: 25/06/2020].
- \_\_\_\_ (1962), *Historias del décimo círculo*, Barcelona, Destino.
- \_\_\_\_ (1971), Entrevista: «María Luz Morales, premio “a la lealtad encrisolada”» [en línea], *La Vanguardia*, 16 de junio de 1971 (<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1971/06/16/pagina-35/33602481/pdf.html>) [Consultado: 27/06/2020].
- Morales, María Luz, Helena González Fernández y Marcos Doespiritusanto Gallego (2012), “Frente a nosotras y junto a nosotras. Heroínas, mujeres, cine y moda”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, 18, pp. 277-298.
- Nash, Mary (1999), *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Taurus.
- Alcalde, Carmen (1976), *La mujer en la guerra civil española*, Madrid, Cambio 16.
- Santa-Maria, Glòria y Pilar Tur (2012): «María Luz Morales i el periodisme cultural dels anys 30: modernitat, cinema, pedagogia», *Lectora: revista de dones i textualitat*, 18, pp. 241-254.
- Peinado, Elliot (2009), *El periodista comprometido: Manuel Chaves Nogales, una aproximación*, Sevilla, Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Pérez-Bustamante Mourier, Ana Sofía (1996), “El cuento literario en la postguerra: imágenes de infancias”, en Manuel José Ramos Ortega y Ana-Sofía Pérez-Bustamante (eds.), *Literatura Española alrededor de los años 50: Panorama de una diversidad*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Cuadernos Draco, pp. 141-173.
- Pericay, Xavier (2010), “Paulino Masip, director de *La Vanguardia*”, *Trípodos*, 27, pp.125-139.
- Rodrigo, Antonina (1999), *Mujer y exilio, 1919*, Madrid, Compañía Literaria.
- Roqueta, Marta (2016), “Dossier: amb ulls de dona. La primera i l’única”, *Capçalera*, 172, pp. 50-53.
- Trapiello, Andrés (2019), *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Destino [1994].
- Valls, Fernando (2018), «Un estudio en marcha: sobre los cuentos de *A sangre y fuego* (1937), de Manuel Chaves Nogales», *Orillas. Rivista d’Ispanistica*, 7, pp. 149-166.
- Vilches de Frutos (2010), “El exilio a través de los mitos: *La libertad en el tejado*, de María Teresa León”, en Antonio Fernández Insuela et al., *Setenta años después. El exilio literario español de 1939*, Oviedo, KRK, pp. 689-708.

**LAURA PACHE CARBALLO** • holds a PhD in Contemporary Literature (Autonomous University of Barcelona); she gives Literature courses at University of Barcelona. She also teaches French, Language and Literature in a state secondary school and previously worked as Spanish and Catalan lecturer at University of Bordeaux 3 (France). Her field of study regards contemporary narrative; she has published articles on Enrique Vila-Matas, Gómez de la Serna or the fiction story. She takes part in the research project *Negociaciones identitarias transatlánticas. España-Francia-México (1843-1863)*, from Autonomous University of Barcelona.

**E-MAIL** • [laurapcarballo@gmail.com](mailto:laurapcarballo@gmail.com)