

# Diablotexto *Digital*



**María Luisa Carnelli, los poemas de guerra y la utopía de la vanguardia**

*María Luisa Carnelli, the war poems and the utopia of the vanguard*

**LAURA MARÍA MARTÍNEZ MARTÍNEZ  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

[lauramam@ucm.es](mailto:lauramam@ucm.es)  
<http://orcid.org/0000-0003-1087-3772>

Fecha de recepción: 30 de junio de 2023  
Fecha de aceptación: 12 de octubre de 2023

*Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 178-204  
DOI: 10.7203/diablotexto.14.27016  
ISSN: 2530-2337



**Resumen:** Este artículo aborda la poesía de la Guerra Civil española de María Luisa Carnelli (1898-1987), la escritora argentina que fue corresponsal de *La Nueva España* y se involucró en las actividades del Socorro Rojo Internacional. Las siguientes páginas plantean la escritura de guerra de Carnelli como el abandono definitivo de la vanguardia política y la analizan desde las temáticas claves de la poesía hispanoamericana de la guerra civil. Además, mediante la clasificación de su obra en tres tipos –los poemas topográficos, la heroicidad extendida y los poemas en busca de la solidaridad– se estudian las estrategias de legitimación de la voz poética.

**Palabras clave:** Guerra Civil española; Argentina; poesía; solidaridad

**Abstract:** This article addresses the poetry of the Spanish Civil War by María Luisa Carnelli (1898-1987), the Argentine writer who was a correspondent for *La Nueva España* and became involved in the activities of Socorro Rojo Internacional. The following pages present Carnelli's war writing as the definitive abandonment of the political vanguard and analyze it from the key themes of Spanish-American poetry of the civil war. In addition, by classifying his work into three groups –topographic poems, extended heroism and poems in search of solidarity– the legitimization strategies of the poetic voice are studied.

**Key Words:** Spanish Civil War; Argentina; Poetry; Solidarity



Desde el margen del campo literario argentino, María Luisa Carnelli (La Plata, 1898- Buenos Aires, 1987) avanzó al ritmo de sus discusiones y polémicas<sup>1</sup>. A través de *¡Quiero trabajo!* (1933) se posicionó dentro de los debates del escritor comprometido para proponer una vanguardia doble, similar a la de *Contra. La revista de los franco-tiradores* (1933), que defendiera al mismo tiempo la revolución ideológica y la renovación formal. Con los poemas de la Guerra Civil española, Carnelli se situaba en la segunda fase del mismo problema ideológico: a partir de 1934, en un contexto político cada vez más convulso, se había reducido el espacio de libertad para los escritores de izquierda y ya no era tan fácil desobedecer el mandato del realismo social de los escritores de *Claridad* y del Partido Comunista. Si en una primera instancia, Rusia había alterado las formas de los escritores de izquierda y los había obligado a justificar el equilibrio entre la experimentación estética y la demanda política, España volvía todavía más difícil esa balanza.

Beatriz Sarlo afirmó que durante los años de la Guerra Civil española “la literatura cree realizar una de las utopías de la vanguardia: comienza a ser parte de la vida” (2020: 167), y se situó como una de las pocas críticas que estira las fechas de las vanguardias históricas hasta la poesía de guerra. Por su parte, Julia Miranda siguió con la misma tesis en *Frenética armonía* (2016) y analizó la renovación de las técnicas vanguardistas en el contexto bélico. A pesar de que coincido en que detrás de la fe en el futuro antifascista estaba la enérgica confianza en lo nuevo de los escritores vanguardistas, no creo que haya una actualización de la vanguardia, sino un abandono. Más que como una extensión de la vanguardia histórica, concibo la poesía de guerra como su último coletazo, el momento en el que el equilibrio entre la renovación estética y la política se quiebra a favor de la segunda.

Como veremos en las páginas que siguen, en los numerosos poemas que Carnelli escribió a favor del bando republicano como cronista y miembro del

---

<sup>1</sup> La presente investigación ha sido posible gracias al proyecto de investigación "El impacto de la guerra civil española en la vida intelectual de Hispanoamérica", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, PGC2018-098590-B-I00.



Socorro Rojo Internacional, prevalece la defensa de lo nuevo, pero “lo nuevo” ya no aparece envuelto en una estética de vanguardia. En vez de la experimentación, la autora optó por acortar la distancia entre la literatura y el pueblo y por la “popularización” de la poesía. A pesar de que permanece el deseo vanguardista de ruptura y novedad en el terreno de lo social, Carnelli conformó una poética de guerra basada en estrategias distintas: (1) la topografía poética, (2) la mitificación de los héroes populares y (3) el reclamo de la solidaridad.

### Tres puntos de partida

En el caso de los escritores hispanoamericanos, estudiar la poesía de la Guerra Civil española muy frecuentemente supone observar un viraje en su trayectoria: para algunos, como Pablo Neruda, la guerra significó la prueba definitiva de que no era posible hacer una poesía pura<sup>2</sup>; para otros, como Octavio Paz, supuso un desliz de poesía izquierdista del que se arrepentiría con ahínco –y muchas palabras mediante– tiempo después<sup>3</sup>. La guerra española no dejaba indiferente a nadie; superaba sus dimensiones peninsulares al erguirse como un conflicto universal entre la barbarie y la civilización, entre la destrucción de la cultura o su supervivencia. Las fotografías de las ciudades destruidas por los bombardeos y de los niños muertos circularon por América Latina ante los ojos atónitos de una sociedad no acostumbrada a la retransmisión mediática<sup>4</sup>. Incluso los escritores

---

<sup>2</sup> Neruda publicó de manera anónima el poema “A las madres de los milicianos muertos” en *El Mono Azul* para no romper con la obligada neutralidad de su puesto de cónsul. Después del asesinato de Federico García Lorca, rompió esa neutralidad firmando “Así es”, poema que añadió bajo el título “Explico algunas cosas” en *España en el corazón* (1937). En dicho poema aclaraba la necesidad del compromiso político: “Preguntaréis por qué su poesía / no nos habla del sueño, de las hojas, / de los grandes volcanes de su país natal? // Venid a ver la sangre por las calles, / venid a ver / la sangre por las calles, / venid a ver la sangre / por las calles!” (Neruda, 2004: 24).

<sup>3</sup> A raíz del poema “¡No pasarán!” de Octavio Paz, Pablo Neruda lo invitó al II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura. No obstante, las opiniones de Paz sobre la Guerra Civil española fueron cambiando conforme se derechizó su ideología. Niall Binns condensa estos cambios en tres etapas: “en 1937 llegó a España como un joven entusiasta de la causa republicana; más tarde, a comienzos de los cincuenta, veía la guerra desde perspectivas libertarias nostálgicas por la revolución fallida; y por último, a partir de los años setenta, le interesaba sobre todo hablar de la guerra como el origen de su desencanto con el totalitarismo y de su madurez ideológica” (Binns, 2004: 288).

<sup>4</sup> La retransmisión mediática de la guerra no fue solo una experiencia inaugural para América Latina. Como escribió Niall Binns, “la guerra civil fue la primera guerra mediática de la historia. Es decir, el horror de esas víctimas civiles fue divulgado por los medios de comunicación masiva en imágenes escalofrantes que llegaban a todo Occidente. Con fines propagandísticos, la



que quisieron mantenerse al margen de la división entre fascistas y republicanos tuvieron que justificar su postura<sup>5</sup>. Con la incursión en la poética bélica, María Luisa Carnelli seguía el devenir natural de los escritores de la izquierda argentina –Raúl González Tuñón es un buen ejemplo<sup>6</sup>–, pero para contextualizar esta etapa dentro de su obra, es conveniente recordar tres particularidades dentro de su trayectoria.

Aparte de su bagaje literario, Carnelli contaba con una faceta periodística. Fueron muchos los hispanoamericanos que encontraron en la figura del corresponsal la excusa perfecta para cruzar el océano y observar *in situ* lo que ocurría en España. Una vez sumergidos en la tensión de la guerra, muchos desatendieron sus obligaciones periodísticas y acabaron escribiendo pocas o ninguna crónica<sup>7</sup>. El caso de Carnelli fue el contrario. Ella formó parte de la otra banda de corresponsales, la de los cronistas-poetas, los corresponsales prolíficos que atestiguaron la guerra con todas las palabras que tuvieron a mano: la prosa para describir lo que ocurría en los frentes y la poesía para dar rienda suelta a la emoción que no cabía en el lenguaje medido de la crónica.

Como Roberto Arlt, Carnelli comenzó su relación periodística con España antes de que estallara la guerra y se popularizase la causa<sup>8</sup>. Ya en 1934

---

República decidió, en su campaña de divulgación de las imágenes de los bombardeos, centrarse en el niño como víctima: niños muertos en los bombardeos, cuyos cadáveres habían sido sacados a duras penas de los escombros y puestos en fila, numerados en su anonimato, esperando la identificación” (2011: 86). No en vano Susan Sontag, a raíz de las fotografías de la guerra española, concluyó que “ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad” (2003: 27).

<sup>5</sup> Una muestra de la difícil equidistancia es la polémica del grupo Sur y la invitación a Gregorio Marañón. José Bergamín le escribió una carta abierta a Victoria Ocampo por haber sido “cómplice” de Marañón en su visita a Buenos Aires, llamándola “enemigo nuestro. Enemigo de pueblo español. Enemigo de España”. Ocampo intentó salirse de la polémica escudándose en que ella no había vivido la guerra española y que como “americana auténtica” no podía “escupir el rostro de ningún español destrozado” (Binns, 2020: 352). Sin embargo, sus explicaciones no lograron calmar las tensiones. No era posible la imparcialidad con la Guerra Civil española.

<sup>6</sup> Raúl González Tuñón no solo fue el director de *Contra. La revista de los franco-tiradores* (1933), sino que también fue corresponsal, como María Luisa Carnelli, de *La Nueva España* durante la Guerra Civil española. Además, fue precisamente sobre su poesía que Beatriz Sarlo (2020) teorizó sobre la evolución de la vanguardia a causa de la guerra española.

<sup>7</sup> Este fue el caso de Vicente Huidobro, que viajó antes del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura como corresponsal y solo escribió una crónica para el diario chileno *Frente Popular* el 28 de junio de 1937 (Cano, 2017: 310-311).

<sup>8</sup> La crítica es discordante en cuanto a las fechas de permanencia de Carnelli en España. Niall Binns (2012: 179) las establece entre 1936 y 1938, Florencia Abbate (2019: 23) entre 1935 y 1939 y Horacio Tarcus (2021) entre 1935 y 1938. A pesar de que el tiempo verbal pasado



se encontraba allí para escribir sobre la Revolución de Octubre. En *U.H.P.: Mineros de Asturias* (1936), el volumen que compila sus crónicas sobre Asturias, dio cuenta de su conocimiento sobre la coyuntura política española anterior a la guerra, así como de la admiración precisa que sentía por los mineros asturianos. En el libro en cuestión, además, Carnelli mostró su proceso de investigación y dejó entrever los diferentes escollos que vivió por ser mujer a la hora de recabar testimonios: el continuo desentonar por vestirse con el mono para bajar a la mina o la desconfianza de los mineros por su sexo.

Durante los años de la guerra civil y ya asentada en la capital española, Carnelli formó parte del Socorro Rojo Internacional y se convirtió en una cronista prolífica. Sus textos aparecieron tanto en medios españoles (*ABC de Madrid, El Sol y Ayuda!*), como en la prensa argentina (*Unidad, Avance, La República y La Nueva España*) (Cano, 2017: 262-263). A través de los detalles de sus crónicas, es posible particularizarla como una periodista intrépida, siempre dispuesta a acercarse un poco más para conseguir el testimonio de los combatientes. En “Invierno de nuestra sierra y la moral de sus soldados”, ella misma reveló la noche que pasó al raso en el frente para hablar con los combatientes. Asimismo, en una breve nota de *Frente Rojo* señalaron que Carnelli fue alcanzada “por varios trozos de metralla durante su tarea informativa en el sector de Carabanchel” (“La periodista” 1937, 6). No debió ser un episodio aislado, pues en su retrato como periodista de *Blanco y Negro* apuntaron que había sido herida tres veces en el campo de batalla (Altabella, 1938).

A grandes rasgos, esta vinculación periodística es la muestra de una escritura tensionada por la realidad, de una escritura que respondía ante la urgencia de la vida. En el caso concreto de sus poemas de guerra, su labor como cronista la situaba del lado de los afortunados, de los escritores-testigo. Frente

---

utilizado en *U.H.P. Mineros de Asturias* (1936), parece incidir en que Carnelli llegó a España después de la Revolución de Octubre de 1934, creo que Carnelli sí estaba en España a finales de 1934: seguramente en Madrid y no en Asturias. La nota de despedida del 18 de julio de 1934 que encontré en el Archivo de César Tiempo y, sobre todo, el hecho de que en el poema “Puente de Segovia” aluda a sus vivencias en la capital en 1934 me inclinan a adelantar su llegada. Además, puesto que *U.H.P. Mineros de Asturias* está fechado en enero de 1936 en Buenos Aires y que hay una ausencia de crónicas firmadas por Carnelli desde enero a julio de 1936, creo que debió viajar a Argentina en 1935 y regresar a España con el comienzo de la guerra en julio de 1936.



a los poetas hispanoamericanos que vivieron la guerra desde la lejanía del otro lado del Atlántico y legitimaron su voz mediante la alusión a las fotografías de la prensa; Carnelli era una testigo en todas las dimensiones de la palabra: ella estaba viendo la guerra, la estaba viviendo. Como veremos a lo largo del artículo, la voz testigo particulariza y vertebra su poesía: en algunas ocasiones asegura al lector el horror de la guerra porque “lo ha visto”, en otras sus “aquí” son España y la voz poética se amalgama con el pueblo español hasta construir un “nosotros” fraternal donde no hay marca de extranjería.

A pesar de que la escritura periodística es la prueba más evidente de su conocimiento político, Carnelli también encontró en la literatura un espacio de discusión. Para Carnelli la guerra civil no fue el punto de inflexión hacia una literatura comprometida, sino su continuación. A finales de los veinte y comienzos de los treinta, Carnelli ya había participado en los debates sobre la responsabilidad del escritor, proponiendo una vanguardia doble a través de *Poemas para la ventana del pobre* (1928) y *¡Quiero trabajo!* (1933). La guerra civil provocó que su poesía se politizara en un sentido distinto: pasó de visibilizar las situaciones de miseria a agitar directamente la certeza del futuro. El sesgo político se llenó de fe. La Unión Soviética le había permitido imaginar un horizonte sin miseria en 1933, pero la lucha republicana acercaba esa utopía.

Para muchos poetas, la guerra civil supuso la primera aproximación a las formas populares de la poesía. Nunca antes habían escrito romances, ni se habían detenido tanto en la musicalidad del verso. Para Carnelli era distinto: ella no había escrito romances, pero sí tangos. Había desobedecido las limitaciones sociales del sexo femenino y se había atrevido a acercarse al lunfardo, al arrabal, bajo pseudónimos masculinos. Después, había desobedecido las consignas sexistas del tango y había transgredido los roles genéricos establecidos, excluyendo de sus letras la violencia contra las mujeres y el mito del amor romántico<sup>9</sup>. Su experiencia como letrista de tangos operaba en su poesía de guerra como un acento lejano, como una base en la que sostenerse a la hora de

---

<sup>9</sup> Para más información sobre los cambios renovadores de las letras de tango de Carnelli, véase Abbate (2019).



buscar el ritmo preciso. Carnelli se diferenciaba de los poetas para los que la guerra suponía múltiples experiencias inaugurales, porque partía de su conocimiento político como cronista, de su posición de testigo y de su experiencia como letrista de tangos.

### **Poemas topográficos**

La Guerra Civil española tenía un marcado carácter territorial: el avance del conflicto se medía en función de los territorios ocupados y, a nivel mediático en América Latina, las noticias iban casi siempre acompañadas de un mapa de la Península Ibérica. La representación gráfica del mapa se trasladaba a la escritura: los textos literarios se sitúan geográficamente y consignan los nombres de ciudades, barrios, pueblos y lugares (Miranda, 2016: 123). Por debajo de los textos, bulle la visión espacial de la contienda. Enumerando topónimos se condensa la angustia ante la amenaza, se rinde homenaje a la defensa republicana y se alienta la lucha hacia la victoria. En ocasiones, como sucede en el caso de María Luisa Carnelli, detrás de los poemas topográficos se revela la marca del poeta-testigo. Con la precisión de los topónimos se acorta la distancia entre el escritor y la guerra, y la voz poética se reviste de la legitimidad del que ha visto, del que sabe los nombres de las calles porque las ha transitado.

En la poesía de la guerra civil hubo enumeraciones de topónimos de los más diversos<sup>10</sup>, pero hubo una ciudad que se convirtió en mito. “Madrid is the heart” dijo W.H. Auden (1979: 54), y eso mismo debió de pensar Carnelli, pues le dedicó a la capital española cinco de sus mejores poemas sobre la guerra. La ciudad adquiere un protagonismo similar al de la época vanguardista, pero ya no es el espacio en el que deslumbrarse ante las carteleras de cine y el bullicio, ni el lugar donde comprobar las miserias de la modernidad; es un método para cifrar el apoyo al bando republicano. Para vislumbrar estos cambios, en las

---

<sup>10</sup> Me refiero, entre otros, a la larga enumeración de topónimos que en 1937 hizo Pablo Neruda en “Cómo era España”: “Huélamo, Carrascosa, / Alpedrete, Buitrago, / Palencia, Arganda, Galve, / Galapagar, Villalba // Peñarrubia, Cedrillas, / Alcocer, Tamurejo / Aguadulce, Pedrera, / Fuente Palmera, Colmenar, Sepúlveda...” (2004: 30).





páginas que siguen analizaré las formas en las que Carnelli narra la contienda a través de la geografía madrileña y la voz del testigo.

*4 caminos. Poemas populares de guerra* es un compendio de cuatro poemas dedicados a la defensa de Madrid, editado por Socorro Rojo Internacional y puesto a la venta con el precio de quince céntimos. Se trata de poemas que se sitúan en la geografía de cuatro conocidos barrios de la capital –“Cuatro caminos”, “Puente de Vallecas”, “Ventas”, “Puente de Segovia”– para animar a los soldados republicanos en su resistencia contra el fascismo. El sujeto poético se repliega hacia la identidad de cada uno de los barrios, se pierde en sus detalles, para construir un mensaje de apoyo particular para cada una de las zonas de Madrid, y al mismo tiempo legitimarse como una voz fiable para narrar los avances del conflicto.

En “Cuatro caminos” se establece desde el inicio el eje geográfico del poema: la glorieta de Cuatro Caminos del barrio de Tetuán, en la zona norte de Madrid. Al principio, la glorieta da a sus cuatro calles como a cuatro posibilidades (el hogar, el trabajo, la cárcel y el hospital), pero al final las cuatro opciones de la glorieta remarcan las pocas que se tienen en la guerra: “Por tres marchando a la muerte, / ¡por uno a la libertad!” (Carnelli, 1937a: 3). Además de cifrar la crudeza de la guerra en el espacio urbano, Carnelli también demarca territorialmente el heroísmo del pueblo español. Construye una geografía humana aludiendo al nombre de calles concretas –Francos Rodríguez, Bravo Murillo– y rutas determinadas –“de la Glorieta a Tetuán” (3). Esta precisión terminológica ayuda a legitimar la voz poética, que aparece en el poema aseverando su condición de testigo: “Yo le quise caminar / y entré en sus calles un día / por su calle principal” (2).

Los topónimos sirven en “Cuatro caminos” para identificar el espacio de la guerra con un barrio determinado; pero, en otras ocasiones, los topónimos en vez de reducir el espacio de la contienda, lo amplían. En “Puente de Vallecas”, Carnelli parte de Vallecas para después extender el territorio hasta Toledo, Albacete y Guadarrama. Crea en el poema un vaivén entre la identidad barrial de Vallecas y los territorios que la exceden, con el fin de mostrar cómo el heroísmo de los vallecanos sobrepasa las delimitaciones del barrio. Al mismo



tiempo, el sujeto poético legitima su voz de testigo a través del conocimiento sobre Vallecas. La admiración por el barrio se detiene en la unidad con la que se levantaron – “como un solo hombre Vallecas / erguido y presente está” (4)–, y hace mención a su pasado izquierdista, refiriéndose a los vecinos como “obreros conscientes” y haciendo alusión a su “rojo historial” (5).

En “Ventas” se produce un juego poético similar. Hay un estribillo que alude al origen mercantil del barrio e insiste: los mozos venteros se unen a la lucha “a dar, no vender la vida” (6). “Ventas” versa la unión en masa de vecinos madrileños para luchar y los topónimos sirven para escenificar esta unión. Los vecinos se unen desde San Blas, desde la Perejilera, en la Plaza de Toros, por la calle Alcalá y la calle Lista. A través del conocimiento del topónimo y la enumeración de lugares, la voz carnelliana vuelve a reafirmar su verosimilitud como testigo. Por otra parte, las descripciones del espacio están repletas de los estragos de la contienda y de temas recurrentes en la poesía de guerra: los cipreses están enrojecidos y por las calles bajan canales de sangre, que recuerdan a las calles nerudianas de “Explico algunas cosas”<sup>11</sup>. Asimismo, aparece la idea del sacrificio justificado: es tan determinante el triunfo republicano que hay que dar la vida sin condiciones. Es una idea tematizada alrededor de las mujeres: mientras que las madres lloran a los hijos “a solas, pensativas”, las viudas no guardan luto ya que “el muerto no lo querría” (6). Además, resulta llamativa la identificación con el barrio a través de la metáfora taurina: el barrio se lanza a la calle “como el toro a la embestida” (7). Es una comparación que si bien apela nuevamente al conocimiento geográfico de la voz testigo –no en vano está en Ventas la plaza de toros de Madrid–, también guarda reminiscencias con los poemas guerracivilistas del poeta español Miguel Hernández y del uruguayo Carlos María de Vallejo<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Neruda finalizó “Explico algunas cosas” con los siguientes versos: “Preguntaréis por qué su poesía / no nos habla del sueño, de las hojas, / de los grandes volcanes de su país natal? // Venid a ver la sangre por las calles, / venid a ver / la sangre por las calles, / venid a ver la sangre / por las calles!” (2004: 24).

<sup>12</sup> Miguel Hernández utiliza el símbolo del toro para representar al pueblo español en “Llamo al toro de España”, donde dice: “Alza toro de España: levántate / despierta [...] Despiértate del todo, que te veo dormido” (Hernández 1984, 11). Carlos María de Vallejo, por su parte, tituló su romance sobre la guerra civil como *Piel de toro* (1943). Para más información sobre este último, véase Martínez (2020a).



En “Puente de Segovia” la descripción del barrio también lleva consigo la descripción de los destrozos. Carnelli construye el poema a través de la comparación del barrio en dos momentos históricos: la Revolución de Octubre en 1934 y la defensa de Madrid en 1937. Al principio aparece la voz testigo, para asegurar la credibilidad de su descripción y estrechar el lazo emocional entre la guerra española y el sujeto hablante: “En octubre del año treinta y cuatro / Puente de Segovia te pulsé en la calle” (8). Después, comienza la contraposición: “Entonces” el Manzanares tenía un caudal muy bajo y apenas era un aprendiz de río; “Hoy” el río ha cambiado tanto en su volumen como en su contenido y se ha convertido en un “tumultuoso y enconado, / caudal de sangre” (8).

Sin embargo, la diferencia más grande no está en los cambios visibles del barrio, sino en el destino de los que luchan. Mientras que en “Puente de Vallecas” la valentía de los vecinos se justificaba por ser “obreros conscientes” (5), en “Puente de Segovia” el arrojo de los combatientes encuentra su explicación en el que ya habían demostrado en esa misma zona los obreros en la Revolución de Octubre. “Desde Casa de Campo llega el eco / persistente y multánime / pero viene también de atrás, del tiempo / en que ardían las luchas en tus calles” (9) declara el sujeto lírico, para tender lazos entre 1934 y 1937. Aunque Carnelli nunca es ingenua con el devenir de la guerra y añade su posibilidad mortal, manifiesta con ahínco que las circunstancias han cambiado. La defensa de Madrid no será un intento fallido, no va a acabar en represión como ocurrió en 1934, porque “ya no hay lucha ilegal, tricornos cárcel. / Hay obreros que luchan, mueren, triunfan” (9).

“Puente de Segovia” tiene, como el resto de los romances<sup>13</sup> estudiados, enroscada en sus versos la convicción de la victoria republicana. Se trata de un optimismo que se va diseminando a través de los elogios a la bravura del pueblo

---

<sup>13</sup> Aunque el objetivo de este artículo no es mostrar la relación de los romances de Carnelli con la tradición romancera de la poesía de la Guerra Civil española, es necesario apuntalar que estos se inscriben en una corriente poética extendida con dos orígenes claros. Por un lado, con la clarificación del lenguaje y el deseo de bajar de la torre de marfil para amalgamarse con el pueblo, sus romances se alinean en intenciones a los que eran publicados semanalmente en *El mono azul* y distribuidos en hojas volante en el frente. Por otro lado, a pesar de que no incluyen referencias explícitas a la poesía de Federico García Lorca, se adhieren con la forma métrica al “virus lorquiano” (Rocca y Roland, 2010: 155) que asediaba la poesía hispanoamericana y que buscaba homenajear al poeta asesinado.



español y de las hipérbolos recurrentes, pero que sobre todo se construye por las intervenciones de la voz testigo. “¡Yo he visto a tus varones, los he visto [...] / avanzar bajo el fuego enfurecido!” (9) dice el poema, como si la legitimidad para contar lo que ha sucedido también le aportara autoridad para predecir lo que va a pasar.

No obstante, el poema de Carnelli en el que mejor se combina el mensaje de apoyo al bando republicano con la topografía de la capital española es el poema “Madrid”, un romance largo que condensa gran parte de la simbología de la poesía hispanoamericana sobre la guerra civil. Madrid aparece como una ciudad cercada, amenazada, como receptor y eje del poema. En la primera parte, Madrid ocupa la posición del vocativo y se describe el panorama desolador que podría ocurrir en caso de que la defensa no funcionase y los fascistas consiguieran entrar a la capital:

Madrid, que vienen llegando.  
Madrid, que al llegar pretenden  
herir tus calles, tus casas,  
y tus palomas de fiebre.  
Madrid, que vienen los bárbaros,  
Madrid, que viene la muerte  
a crucificar tus hombres  
contra desnudas paredes.  
[...]  
Madrid, que vienen bajando  
por Getafe, Villaverde,  
que cruzan el Manzanares,  
que el Puente de los Franceses,  
reclama pólvora seca,  
y que reclaman los jefes  
ardores para el combate,  
y nos reclama la muerte.  
[...]  
Madrid, que quieren rendirte,  
Madrid, que quieren vencerte,  
Madrid, aurora del mundo,  
y júbilo que amanece,  
y primavera de pájaros,  
y raíz, y jugo, y leche,  
y pulpa de vida, vida,  
contradicción de la muerte (Carnelli, 1937c: 7).

La tensión poética asciende paulatinamente hasta llegar a la mitad del poema y al verso “Madrid que quieren rendirte”. Las descripciones detalladas de la



amenaza operan como contrapeso al resto del poema, porque justo cuando la tensión llega a su cota más alta, erigiendo la ciudad como “la contradicción de la muerte”, la voz poética deja de detenerse en los estragos que supondría la entrada de los franquistas, y se realiza un viraje para animar al pueblo a las armas.

El cambio de intención en el poema se produce con la alternancia del vocativo. El receptor deja de ser la ciudad de Madrid para ir paulatinamente concentrándose y ampliándose. Primero el vocativo lo ocupan los “hijos de Madrid, de España, de todos los frentes” (7), pero después lo habitan figuras reconocidas como el “Comandante Carlos”, “Lister” o “Durruti” (7). A través de versos enérgicos, el sujeto lírico pide que estos detengan a los franquistas, al mismo tiempo que deja entrever algunos tópicos de la guerra, como las precarias condiciones del ejército republicano: “con fusiles, si hay fusiles / con odio, con lo que hubiere” (7). En la ampliación del vocativo también se percibe la internacionalidad del conflicto: con ecos de la Internacional dice: “Parias de la tierra ¡arriba!”; y después, “esclavos del mundo ¡en pie!” (7). Esta internacionalización afecta al sujeto poético, que no aparece en su condición de testigo para reafirmar su legitimidad, sino que por el contrario, con el objetivo de aumentar la emoción del poema, se amalgama con el pueblo español: alude a “nuestra causa” y describe la ayuda internacional desde un sujeto plural: “la U.R.R.S. está con nosotros, / Méjico a nosotros viene” (7).

La internacionalización del vocativo remarca el carácter universal de la guerra. A pesar de la localización geográfica del poema, Madrid es elevado como “el baluarte del mundo” (7). Si la guerra civil era el enfrentamiento entre la humanidad y la barbarie, Madrid era el lugar al que todos los antifascistas habían consagrado su esperanza. La importancia universal de la guerra también permea a las figuras de los muertos. “Por un soldado que cae / otros diez el pueblo ofrece” (7) manifiesta la voz poética, alabando el arrojo y la conciencia colectiva del pueblo madrileño. Sin embargo, debajo de esta forma de aproximarse a los caídos, bulle la idea de que los muertos no son en vano. Y tampoco mueren del todo. “Tus muertes crecen contigo”, “su ejemplo vivo conduce” (7), dice en diferentes ocasiones el sujeto lírico. Como hizo Pablo Neruda en “Canto a las



madres de los milicianos muertos”<sup>14</sup>, Carnelli tampoco quiere dar por perdidos a los caídos y les otorga un papel todavía medio vivo, medio clave, en la contienda.

### **La heroicidad extendida**

En la guerra de España se jugaba el destino del mundo, o eso era al menos lo que pensaban los escritores hispanoamericanos. Su condición de primera guerra mediática había disuelto las fronteras de la contienda: los destrozos de los bombardeos franquistas sucedían en la Península y se veían en todos los países; las imágenes de los milicianos apenas instruidos, sin uniforme, desfilando a un ritmo descompasado, circulaban en todas las partes del mundo. Con la internacionalización de los horrores de la guerra, también se dieron a conocer la dignidad del pueblo español y el coraje con el que se entregó al combate, aun sabiéndose desigual en armamento, aun intuyendo que quizás les fuera a costar la vida.

A los ojos de los aliados republicanos, la guerra civil era una guerra popular que incumplía los protocolos bélicos y enfrentaba al ejército franquista con el pueblo. No eran dos bandos atacándose entre sí, sino uno que atacaba y otro que resistía. Este cariz popular llegó a la poesía con la propagación del romance y también dejó su huella en la figura del héroe. Los poetas no glorificaron a los líderes políticos –al menos no la poesía del bando republicano<sup>15</sup>– sino que encontraron el heroísmo en personajes populares y ensalzaron figuras que en cualquier otra guerra se hubieran perdido en el anonimato. Como apunta Niall Binns, esta particularidad se explica en parte por el contexto político: “no ayudó que la resistencia popular en los primeros días del conflicto se hiciera al margen de los dirigentes políticos (y también militares), y que la exitosa defensa de Madrid –contra todos los pronósticos– se consiguiera después de que el gobierno había huido a Valencia” (2020: 62).

---

<sup>14</sup> Neruda estableció el mismo estado de muerte viva de los caídos en 1937: “No han muerto! Están en medio / de la pólvora, / de pie, como mechas ardiendo [...] Madres! Ellos están de pie en el trigo, / altos como el profundo mediodía, / dominando las grandes llanuras!” (2004: 26).

<sup>15</sup> En el bando franquista, sí hubo un culto poético a los líderes. Cabría citar como ejemplo los poemas “Al general Francisco Franco” de Juan Miguel Pérez Manzanares y “Arriba España” de Guillermo Valencia. Para más información, véase el apartado “Los grandes líderes” en Binns (2020: 59-66).



En 1937, César Vallejo recordó el heroísmo de la joven miliciana Lina Ódena, que se quitó la vida al verse acorralada en líneas enemigas; de Antonio Coll, el miliciano que destruyó con granadas de mano varios tanques en la defensa de Madrid; y glorificó a Pedro Rojas, ese miliciano inventado que después de muerto escribió con el dedo en el aire: “¡Viban los compañeros! Pedro Rojas” (1961: 46)<sup>16</sup>. Como veremos en las páginas que siguen, María Luisa Carnelli continuó el mismo ejercicio de heroicidad extendida y se centró en los milicianos, los campesinos, los mineros asturianos y los brigadistas internacionales.

A pesar de que los escritores de izquierda vieron en la guerra civil el territorio en el que se disputaba el futuro del antifascismo, la emoción que despertaba la contienda excedía sus razones ideológicas. El pueblo español se había levantado con dignidad y en la prensa se erigía continuamente como un pueblo al que era necesario acompañar, o al menos apoyar en la distancia. María Luisa Carnelli apela a ese carácter humano de la guerra en el poema “España”. A través de referencias históricas, muestra el heroísmo como un rasgo intrínseco del temperamento español. Entre otros, recuerda el enfrentamiento de Roma y Cartago, a Fenicia y Grecia, las invasiones de los visigodos y los taifas. La voz poética carnelliana se compromete con la causa española hasta tal punto que llega a ensalzar la colonización de América: “Un día cruzaron los mares / en barcas aventureras / curva temible y lejana/ pero del mar, surge América” (Carnelli, 1937f: 7)<sup>17</sup>. Mientras que en los poemas topográficos, el sujeto lírico

---

<sup>16</sup> En el caso de Vallejo, la exaltación de los héroes populares puede notarse por la comparación con figuras ilustres: “El mundo exclama: `¡Cosas de españoles!’ Y es verdad. / Consideremos, / durante una balanza a quema ropa, / a Calderón, dormido sobre la cola de un anfibio muerto, / o a Cervantes, diciendo: `Mi reino es de este mundo, pero / también del otro’: ¡punta y filo en dos papeles! / Contemplemos a Goya, de hinojos y rezando ante un espejo, / a Coll, el paladín en cuyo asalto cartesiano / tuvo un sudor de nube el paso llano, [...] a Teresa, mujer, que muere porque no muere, / o a Lina Ódena, en pugna en más de un punto con Teresa...” (1961: 28).

<sup>17</sup> Con esa visión benevolente de la conquista Carnelli se contrapone al poema “Nuestra España” de Magda Portal, donde si bien representa la reconciliación con España a raíz de la guerra, denuncia la conquista como el principal motivo para la distancia marcada: “te odiaba con el viejo odio de mis indios, sacrificados al brutal zarpazo de tus conquistas, por tus Pizarros y tus Almagros, que hollaron la tierra de los incas desgarrándola y sembrando la esclavitud y la muerte; / te odiaba por la herencia de tu sangre azul –sangre decrepita– que llevamos los americanos como una maldición y contra la que insurgimos negándola, para sentirnos dignos de nuestro destino” (Portal, 1938: 253).



utilizaba su posición de testigo para aumentar la verosimilitud de su testimonio, ahora encuentra legitimidad en el pasado heroico español. Cuántas más escenas de resistencia narre, más refuerza el heroísmo del Ejército Popular y con más certezas puede asegurar la esperanza en la victoria<sup>18</sup>.

Carnelli afianza el heroísmo a través de referencias históricas en “18 de julio” –“Pueblo español de cien siglos / cien mil hechos, cien mil fuerzas” (1937b: 2)–, pero también mediante el despliegue de estrategias poéticas distintas. Al principio de “18 de julio”, parte del heroísmo de los milicianos y muy especialmente de su carácter popular. Desde una posición nada ingenua sobre el devenir de la guerra, mitifica a los milicianos por unirse a la lucha “cantando a la muerte fresca” (1) y remarca la precariedad armamentística: “¿Cuarteles? Si no hay cuarteles / ni muros, ni fortalezas” (2). Ambos aspectos insisten en la difícil situación de los milicianos, pero también ejercen como factores aumentativos de su determinación y, en consecuencia, de la importancia de la guerra.

El elogio a la heroicidad del pueblo español continúa hasta los campesinos, los mineros y los obreros en el resto del poema. La voz poética pide a los diferentes sectores que tomen las armas: “toma / campesino tu escopeta / minero tu dinamita / obrero tu Start certera” (3), y construye el heroísmo al mismo tiempo que lo solicita. A la vez que promueve la adhesión de apoyos al bando republicano, elogia la predisposición del pueblo español para un combate desigual. Alude a la valentía del pueblo como un “poder inmoral”, porque están siempre disponibles para luchar contra el franquismo, a pesar de que a veces sea la muerte (y no la victoria) lo que les espere:

---

<sup>18</sup> Es una estrategia que también desplegaba en las crónicas. Por ejemplo, en *Sagunto*, la crónica-folleto editada por el Socorro Rojo Internacional, Carnelli dice: “Sagunto. En cada piedra, una historia. En la cumbre del cerro las murallas, resistentes a la furia de Aníbal. Y las gradas del teatro y del foro, donde resonaron un día las voces de los Escipiones... No tienen el embate soberbio y corajudo del general cartaginés los que hacen resurgir hoy, a más de veinte siglos de distancia, el heroísmo del pueblo saguntino. No conocen el valor; conocen la ferocidad. Para alcanzar cenizas, llamas y glorias de Sagunto, el propio Aníbal se desangró en el asedio. De pecho a pecho, coraje contra coraje, sitiados y sitiadores” (1938c: 3).





Pueblo vertido en la calle  
íntegramente hacia fuera,  
sus poderes inmortales  
nadie hollárselos pretenda  
que está en pie, verticalmente  
para morir cuando sea,  
para vencer cuando cuadre,  
para luchar mientras tenga  
un fascista frente a frente  
un invasor en su tierra  
un cacique, un usurero,  
un patrón, y una caterva  
de siniestros trogloditas  
sibilando en sus cavernas (4-5).

La guerra civil se articula como un enfrentamiento entre valores opuestos: la civilización contra la barbarie, lo humano contra lo inhumano, la defensa de la cultura contra su destrucción. Esta concepción se traduce literariamente en la construcción de los héroes populares: cuánta más bárbara e injusta es la lucha franquista, más justa y necesaria es la republicana; cuánto más despiadados son los combatientes del bando sublevado, más humanos resultan los que se oponen a ellos. Los franquistas ocupan el lugar del “otro”; son el elemento subordinado del dualismo. Mientras que Carnelli alaba a los republicanos por la valentía y la alegría con la que van a la guerra, despersonaliza y animaliza a los franquistas, que describe como “chilabas sangrientas” y “buitres de la España negra”<sup>19</sup> (4).

En “Mineros de Asturias”, Carnelli indaga en el heroísmo de los mineros asturianos de la Revolución de Octubre, que son además las figuras más recurrentes en su literatura de guerra. Recoge en el poema los testimonios que circulaban en la cuenca asturiana sobre su valentía y la fe generalizada que se tenía en ellos. “Mi novio es un minerito, / minerito de avanzada” asegura la voz poética que cantaban “las mocitas asturianas” (Carnelli, 1937g: 4). No obstante, la heroicidad se construye sobre todo por medio de la tensión narrativa. Carnelli abre el poema con la amenaza de los habitantes del pueblo —“¡Que bajarán los

---

<sup>19</sup> El mismo proceso de deshumanización del enemigo está presente en el poema “Explico algunas cosas” de Neruda: “Chacales que el chacal rechazaría, / piedras que el cardo mordería escupiendo, / víboras que las víboras odiarán!” (2004, 22); así como en los poemas que Eduardo Anguita y Alfredo Irisari publicaron sobre los asesinatos de Federico García Lorca y Héctor Barreto en *Sobre la Marcha*, la revista dirigida por Blanca Luz Brum (Martínez, 2020b: 155).



mineros! / ¡Que bajarán los mineros!”– para después ir nutriéndola rítmicamente hasta que los mineros bajan y se resuelve la tensión:

¡Llevan fuego en las entrañas!  
 ¿Quiénes son? Pues los mineros  
 los de la cuenca asturiana.  
 Silban las balas y hay truenos  
 de cañón y de metralla.  
 Ahí van los dinamiteros  
 dando el pecho, dando el pecho  
 haciendo saltar granadas (4-5).

No parece importar que los mineros sean vencidos por los ataques del “gobierno burgués”, porque a través del ritmo Carnelli sostiene su heroísmo y alaba su resistencia. No es casual que mantenga un tono esperanzado para contar la revolución que fracasó en 1934, porque plantea una derrota que no es definitiva, una derrota victoriosa<sup>20</sup>. Como sucedía en “Puente de Vallecas”, Carnelli actualiza la figura de los mineros asturianos de entonces y los lleva consigo al tiempo de la guerra: “Para la lucha final / ahora sí que se preparan; / ya no podrán detener/ la revolución que marcha” (5). La Revolución de Octubre fracasó por la “traición vil y la lucha aislada”, pero la muerte de los que cayeron no ha sido en vano<sup>21</sup>: “¡Moristeis para vencer, / los de la cuenca asturiana!” (5).

La exaltación carnelliana del heroísmo no se condensa únicamente en el pueblo español, sino que se extiende y alcanza a los brigadistas internacionales. Los brigadistas deslumbraron por su exotismo –los rasgos rubios, las lenguas

<sup>20</sup> No vanamente utilizó Beatriz Sarlo el título de “España: la derrota victoriosa” para explicar el cambio de paradigma poético en *Una modernidad periférica* (2020). Este oxímoron frecuente se esclarece si recordamos, como la crítica argentina, las palabras de Aníbal Ponce: “Durante dieciocho días ha triunfado en Asturias la dictadura del proletariado. El resto de España no pudo o no supo acompañarlos. Y por eso los de Asturias debieron retirarse. Mas aquellos dieciocho días no se olvidarán jamás. El obrero asturiano ha demostrado que es capaz de tomar en sus manos el timón de España; y poco le importan ya los contratiempos momentáneos. Momentáneos, sí. Un año, dos años, cinco, ¿qué más da? La comuna de Asturias ya ha entrado triunfante en la historia del mundo, y son estos obreros perseguidos los que la alzaron victoriosa sobre sus puños” (citado en Sarlo, 2020: 162).

<sup>21</sup> Se trata de una idea recurrente en la poesía de la Guerra Civil española. En este sentido, son muy iluminadores los apuntes de Serge Salaün sobre el tema: “Cada gota de sangre, por ejemplo, se presta para desarrollos grandiosos. Cada gota de sangre vertida por un soldado o por cualquier español es una prueba de ‘redención’ de España (la palabra es frecuente). La sangre aparece como mediación obligada entre el ideal y la realización de este ideal. Incluso la muerte no es el fin trágico de un destino individual, es también devenir de la Causa, garantía de la victoria y de la justicia de la lucha que se sostiene” (1977: 150-151).



extrañas y las costumbres distintas—, pero también por la importancia de su ejemplo. Si la adhesión generalizada del pueblo español al combate reforzaba la solvencia ideológica de la causa antifascista, el hecho de que los brigadistas emprendieran un largo viaje para unirse a las fuerzas republicanas suponía la prueba tangible de que España era el baluarte del mundo. En “Internacionales”, el poema que les dedica, Carnelli vuelve a ser consciente de las claves legitimadoras de su discurso y remarca el esfuerzo de los brigadistas: ellos han cruzado “amenazantes fronteras”, “vastos mares”; han dejado atrás “afectos innumerables”, “patria y hogar” para llegar hasta el frente (1938a: 1).

Asimismo, traslada al poema la sensación del exotismo de los brigadistas mediante la repetición de sus nombres —“Jacques, Nino, Williams, Hans....” (1)— y la mención de las diferencias físicas: “cabellos rubios o brunos; / ojos claros; nombres suaves” (1). El sujeto lírico juega estableciendo un vaivén entre las diferencias entre los propios brigadistas y sus similitudes: a pesar de que son “hombres de distintos climas”, todos tienen “sueños semejantes”; a pesar de acabar dispersos en diferentes frentes de la defensa de Madrid, todos permanecen unidos por la causa antifascista y por tener “conciencias insobornables” (1).

La voz poética insiste en el exotismo para subrayar el sacrificio de los brigadistas, internacionalizar la causa española y dotar al poema del magnetismo que desprendían en la guerra como figuras disonantes. Sin embargo, también despliega estrategias poéticas similares a las de otros héroes de la guerra. Por un lado, insiste en la precariedad armamentística: afirma que faltan fusiles para después añadir: “solo hay conciencia y coraje”; dice que “faltan cañones y tanques” para después resaltar que hay “canteras de pechos” (1). Por otro lado, y al igual que ocurría con los milicianos, los brigadistas son conscientes de la posibilidad de la muerte: “Cantando a la Muerte van; / cantando y peleando caen. / ¡Caliente la sangre aún / de sus muertos inmortales” (1). Además, vuelve a desprenderse del poema la idea de “muertes inmortales”, que también defendía Vallejo al decir “¡Solo la muerte morirá!” (1961: 30). Carnelli insiste en que ninguna muerte en la guerra es definitiva, porque están justificadas: los que



murieron lo hicieron “para que no haya en el Mundo / miseria, guerras, ni cárceles” (1938a: 1).

A través de la exaltación detallada del heroísmo español –la enumeración del pasado victorioso, el localismo de los héroes, el conocimiento de la política reciente y la caracterización precisa de los brigadistas– Carnelli se reafirma como una voz fiable –y legítima– para animar a los combatientes y postular una mirada esperanzadora de la contienda.

### **En busca de la solidaridad**

Jesús Cano Reyes, al acercarse a la labor periodística de Carnelli durante la guerra, se refiere en términos generales a la difícil objetividad ideológica de los cronistas y concluye que “cada crónica es un caballo de Troya con las ideas de la propaganda emboscadas en su vientre” (2017: 264). El apoyo republicano que se dejaba entrever en las crónicas de Carnelli se vuelve traslúcido en sus poemas, donde ya no se pretende el testimonio sino la emoción. Tanto los poemas topográficos como los dedicados al heroísmo español buscan construir un relato épico para animar al pueblo y sostener la energía de los combatientes en el frente. En los poemas que demandan solidaridad, la intención propagandística es todavía más clara. La guerra civil es el momento en que por primera vez los escritores de izquierda ven su discurso circulando “en una sociedad que lo juzga audible y necesario” (Sarló, 2020: 167). Como veremos en las páginas que siguen, las fronteras entre la escritura y la vida se estrechan, abunda la fe en los impactos transformadores de la escritura y en el caso de Carnelli, proliferan los poemas cargados de consignas políticas y de solicitudes de ayuda.

La búsqueda de la solidaridad acoge diversas formas poéticas en los poemas de Carnelli y varía conforme cambia el destinatario. Un subtipo interesante son los que escribe en relación al Socorro Rojo Internacional: poemas que describen las penurias de la guerra para ensalzar la labor humanitaria de la organización comunista. En “Campaña de invierno” primero se describe el desamparo del combatiente, el frío que se cuela entre sus ropas, para después demandar la solidaridad de todos. Sin embargo, la voz poética no



aparece individualizada, ni hay rasgos de la condición de testigo analizada en los apartados anteriores. Carnelli presenta una voz comunitaria, enmarcada en las consignas del Socorro Rojo Internacional:

“¡Mantas y ropas de abrigo!”  
La consigna se ha lanzado.  
El Socorro Rojo ha dicho:  
“¡Ayuda para el soldado!”

Para quienes nos defienden  
y dan su sangre peleando.  
Para nuestros combatientes,  
nobles, conscientes y bravos.

Ellos nos guardan la vida,  
nos libran de ser esclavos.  
¡Que se cumpla la consigna!  
¡Ayuda para el soldado!<sup>22</sup>

Es consciente del efecto político que tiene cada una de las posibles localizaciones de la voz poética, y aquí decide amalgamarse con el pueblo. Desdibuja su condición de extranjera para fundirse con la masa en una primera persona del plural: “nos defienden”, “nuestros combatientes”, “nos guardan la vida”<sup>23</sup>.

“Quince años” persigue un objetivo similar. Más que establecer un lazo de convencimiento con el receptor y transferir la demanda de solidaridad, el poema está diseñado para celebrar el aniversario de Socorro Rojo Internacional. Además, la descripción del entorno que exige solidaridad no está enfocada desde condiciones físicas, sino desde condiciones ideológicas. Trata la situación de los hombres “de conciencia libre” que por no renunciar a la libertad de pensamiento acaban siendo encarcelados e indaga en la situación de represión

---

<sup>22</sup> El poema “Campaña de invierno” no consigna fecha, ni número de página. Tal como figura en la bibliografía final, puede consultarse en forma de hoja suelta en la caja 1025 del Centro Documental de la Memoria Histórica (Salamanca).

<sup>23</sup> Homólogas a “Campaña de invierno” son estas palabras de Antonio Machado que transcribe Fanny Edelman en sus memorias: “Sobre nuestra España, traicionada y vendida, pesa la guerra con todos sus horrores y todas sus crueldades, hace quince meses, y pronto, por segunda vez, vendrá el invierno con sus escarchas, sus nieves y sus ventiscas a aterecer el cuerpo de nuestros luchadores; [...] ¡mantas, cobertores, bufandas y pasamontañas, abrigos para los que luchan! Esto pide hoy el poeta en sus romances, esto pide el Socorro Rojo de España y esto pedimos todos. Porque el invierno viene y hay que ayudar a nuestros hermanos” (1996: 58).



que atañe tanto al “campesino rebelde” como al jornalero que “va a la huelga preciso / como al volcán va la lava” (Carnelli, 1938b: 3).

Carnelli recurre al uso vanguardista de las imágenes para describir la situación del encarcelado. La voz poética establece un juego lumínico: un contraste entre la oscuridad de la celda y la luz que se cuela por las rendijas como un amparo. “¿Qué luz a su sombra baja / dulce como una sonrisa / sobre la sal de la lágrima?”, dice en la primera estrofa. Esta pregunta, en apariencia retórica, va simplificándose y variando a lo largo del poema: “¿qué luz a su sombra cuaja?”, “¿qué luz a su sombra baja?”, “¿qué luz te hiende y aclara?” (3). Por un lado, la repetición sirve para construir un eco poético y marcar el ritmo. Por otro, establece un contrapeso a la solidaridad en tanto ahonda en la situación injusta que antecede a la solicitud de ayuda. La pregunta retórica acaba por desvelarse como no retórica: es el Socorro Rojo Internacional el que va a paliar sus calamidades, el que va a ofrecerles “su luz como una esperanza” (3). Este poema, al contrario del anterior, no busca la solidaridad del receptor, sino más bien alabar los quince años de labor solidaria que desde 1922 llevaba realizando la organización comunista.

La solicitud de solidaridad no siempre estuvo marcada por una solicitud material. En los poemas anteriores, Carnelli se dirigía al pueblo español solicitando su colaboración para paliar el frío de los combatientes y las duras condiciones de los reclusos; en otras ocasiones, se dirige a un destinatario internacional apelando a su adhesión ideológica. Así sucede en “España”, el romance en el que hemos visto previamente la heroicidad del pueblo. Una vez construido el relato épico del país a través de las referencias históricas, se lanza un mensaje en busca de la cooperación internacional: “¡Hermanos del mundo, uníos! / Se romperán las cadenas. / ¡España es nuestra, lo afirman / seiscientas mil bayonetas!” (Carnelli, 1937f: 7). Se apela con estos últimos versos al carácter universal de la contienda, al hecho de que la guerra significaba una oportunidad para derrotar al fascismo, pero también la ocasión de revertir las condiciones de miseria del pueblo.

Los poemas de guerra están contruidos sobre una base ideológica y tienen la versatilidad de quienes se sienten útiles. Los versos están al servicio



de la vida, y esa constante búsqueda de efecto es la explicación de muchas de sus variantes. En “Voz de América”, Carnelli cambia el destinatario del poema. Ya no se dirige al pueblo español, ni al proletariado del mundo, y al lanzar el mensaje de solidaridad a otro receptor, modifica sustancialmente sus estrategias poéticas. Ahora se suma a un tipo de poema solidario muy extendido entre los poetas hispanoamericanos: se dirige a su pueblo de origen, a América Latina, para pedirles empatía y colaboración con el pueblo español<sup>24</sup>. La voz poética carnelliana suele modularse en los poemas de guerra: incide en el yo testigo cuando quiere reasegurar la verosimilitud de su relato; se amalgama con la identidad española y se funde en el “nosotros” para aumentar la épica del poema. En función de los intereses prácticos del texto, desplaza su identidad. En “Voz de América” este proceso se complejiza y se puede apreciar con mayor claridad lo que significa poner el poema al servicio de la realidad. Mientras que en el resto de poemas, la voz poética no hace referencia a su condición de extranjera y trata de fundirse con la emoción del pueblo español, en “Voz de América” sucede lo contrario. Desde el inicio apela a su “voz de lejanas tierras” y se coloca en una posición doble, dos veces legitimada (Carnelli, 1937d: 7).

Hay dos voces que se complementan. Por un lado, una voz testigo legitima sus palabras sobre la situación española por medio de marcadores deícticos: “aquí pulsándola estoy”, “aquí en Castilla, aquí estoy” (7). Por otro lado, aparece una voz que pretende aumentar el apoyo latinoamericano al bando republicano asegurando el impacto social que ha tenido la guerra española en esas latitudes. Al “he visto” testigo le sustituye un “yo sé” que podría, a su vez, intercambiarse por un “yo supongo”, “a mí no me cabe duda”:

---

<sup>24</sup> “Voz de América” aparece publicado en *Ayuda!* al lado de una fotografía de María Luisa Carnelli hablando desde una emisora y al lado del mensaje de apoyo que mandó a la República por el motivo de la clausura de Congreso de Organismos de Ayuda a la España Republicana, celebrado en Buenos Aires. En el mensaje, Carnelli insistía en las mismas ideas del poema: “El pueblo español que se ofrenda íntegro a la causa de la libertad de todos los pueblos, es digno de vuestra ayuda y de que le asistáis hasta el límite mismo del sacrificio, porque nunca, entendedlo bien, ningún pueblo en la historia se ha dado como él, con tan íntimo, grandioso y sublime sacrificio.... Confío en que seréis dignos todos de este pueblo que lucha y que muere en la trinchera de la libertad; confío en vosotros, españoles de la Argentina y argentinos de estirpe hispana; y, sobre todo, confío en vosotros, camaradas congresistas, que habéis sido voceros del sentimiento de solidaridad del noble pueblo argentino” (1937e: 7).



El día que amaneció  
sobre España la tormenta  
Yo sé que se habrán nublado  
los anchos cielos de América  
Yo sé que de Pampa y mar,  
de ciudades y de selvas,  
se habrá alzado este clamor  
que aquí en mi boca se quiebra  
Yérquete para mirar  
lomo de mis cordilleras,  
a este pueblo sin baldón,  
a este ejemplo y a esta tierra (7).

Estableciendo dos lazos territoriales, crea un sujeto poético que se autojustifica doblemente: sus orígenes latinoamericanos la posicionan como una interlocutora válida para reclamarles la solidaridad, mientras que su presencia en España le otorga credibilidad para narrar los motivos para tal solicitud. La voz poética llega incluso a posicionarse en el poema con una identidad mezclada, presencialmente en España pero imbuida de los territorios latinoamericanos: “Aquí con mi pampa estoy, / mis ciudades y mis selvas, / junto a un pueblo que está en pie / por su pan, su paz, su tierra” (7).

### **Conclusiones**

A raíz de la Guerra Civil española, María Luisa Carnelli comenzó a escribir una literatura más clara en sus intenciones políticas. A pesar de que la fe en lo nuevo seguía intacta, su estética ya no buscaba la ruptura con la tradición y la representación del caos de la modernidad, sino que perseguía la adhesión ideológica. España había acercado el horizonte sin miserias con el que le había hecho soñar la URSS. La distancia entre la realidad y la escritura se había acortado. La ciudad dejó de simbolizar el bullicio urbano y pasó a convertirse en el escenario de la guerra. La voz poética carnelliana ya no señalaba los anuncios luminosos y la cartelera del cine, y pasó a mostrar los cipreses enrojecidos y los estragos de la contienda. La guerra civil suponía el abandono definitivo de la vanguardia y el inicio de la poesía social. Ya no se trataba de formular una literatura que representara la ruptura de las primeras décadas del siglo XX e indagase en las desigualdades materiales para incentivar un cambio político, sino de situar la urgencia en el centro del poema, animar a los combatientes a





las armas y garantizar la esperanza en la victoria republicana. Este tránsito vuelve a arraigar a Carnelli en el campo intelectual argentino, pues muestra que siguió la misma evolución ideológica de muchos otros escritores de izquierda y en concreto un camino muy similar al de Raúl González Tuñón.

A través de la clasificación de su poesía de guerra en poemas topográficos, poemas heroicos y poemas en busca de solidaridad, he tratado de mostrar las diversas técnicas con las que Carnelli se sumó a la estética de guerra y se alejó de la de vanguardia: las marcas territoriales, la popularización de las formas poéticas y de los héroes, el tópico de la derrota victoriosa, las muertes justificadas, los muertos-vivos, las referencias históricas al pasado glorioso, las alusiones a la escasez armamentística para elogiar el coraje de los combatientes, las solicitudes de apoyo al pueblo hispanoamericano y la deshumanización del enemigo. Todos son códigos compartidos con otros poetas hispanoamericanos y dan cuenta del cambio de paradigma que supuso la guerra civil en la escritura. Asimismo, Carnelli utilizó cada uno de esos rasgos para estrechar su relación experiencial con la guerra y legitimar su voz poética. En los poemas topográficos detalló los nombres de las calles madrileñas para reafirmar su propia vivencia bélica, en los poemas de la heroicidad extendida demostró su bagaje sobre el pasado heroico español y sobre la precariedad de los milicianos para aumentar la verosimilitud de su mensaje victorioso, y en los poemas en busca de solidaridad, Carnelli desplazó la identidad del sujeto lírico desde el amalgamamiento con el Socorro Rojo Internacional hasta la figura del testigo y la pertenencia al pueblo hispanoamericano, desvelando su conocimiento de las estrategias de legitimación y colocando sus versos al servicio de la realidad social (y de la vida).

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ABBATE, Florencia (2019). "María Luisa Carnelli: La primera letrista de tangos", *El Jardín de los Poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, n.º 8, pp. 19- 43.
- ALTABELLA, José (1938). "Fémina y el cuarto poder. Las mujeres que actúan en el periodismo madrileño", *Blanco y Negro*, 1 de septiembre, s.p.
- AUDEN, W.H. (1979). *Selected Poems*. Nueva York: Vintage.



- BINNS, Niall (2004). *La llamada de España: escritores extranjeros en la guerra civil*. Mataró: Montesinos.
- BINNS, Niall (2011). “La matanza de los inocentes. Intelectuales cubanas en defensa del niño español”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º 2, pp. 83-110.
- BINNS, Niall (2012). *Argentina y el impacto de la Guerra Civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur.
- BINNS, Niall (2020). “Si España cae –digo, es un decir–”. *Intelectuales de Hispanoamérica ante la República Española en guerra*. Valencia: Calambur.
- CANO REYES, Jesús (2017). *La imaginación incendiada: corresponsales hispanoamericanos en la Guerra Civil española*. Madrid: Calambur.
- CARNELLI, María Luisa (1928). *Poemas para la ventana del pobre*. Buenos Aires: El Inca.
- CARNELLI, María Luisa (1933). *¡Quiero trabajo!* Buenos Aires: Editorial Tor.
- CARNELLI, María Luisa (1937a). *4 Caminos. Poemas populares de guerra*. Madrid: Ediciones Solidaridad.
- CARNELLI, María Luisa (1937b). *18 de Julio*. Madrid: Ediciones Solidaridad.
- CARNELLI, María Luisa (1937c). “Madrid”. *Ayuda! Portavoz de la Solidaridad Editado por el Socorro Rojo Internacional*, 8 de agosto, p.7.
- CARNELLI, María Luisa (1937d). “Voz de América”. *Ayuda! Portavoz de la Solidaridad Editado por el Socorro Rojo Internacional*, 22 de agosto, p.7.
- CARNELLI, María Luisa (1937e). “Una emisión de radio”. *Ayuda! Portavoz de la Solidaridad Editado por el Socorro Rojo Internacional*, 22 de agosto de 1937, p.7.
- CARNELLI, María Luisa (1937f). “España”. *Ayuda! Portavoz de la Solidaridad Editado por el Socorro Rojo Internacional*, 25 de septiembre de 1937, p.7.
- CARNELLI, María Luisa (1937g). “Mineros de Asturias”. *Ayuda! Portavoz de la Solidaridad Editado por el Socorro Rojo Internacional*, 9 de octubre de 1937, pp. 4-5.
- CARNELLI, María Luisa (1937h). “Invierno de nuestra sierra y la moral de sus soldados”. *El Sol*, 12 de octubre, p.1.
- CARNELLI, María Luisa (1938a). “Internacionales”. *Ayuda! Portavoz de la Solidaridad Editado por el Socorro Rojo Internacional*, 2 de octubre, p.1.
- CARNELLI, María Luisa (1938b). “Quince años”. *Ayuda! Portavoz de la Solidaridad Editado por el Socorro Rojo Internacional*, 22 de diciembre, p.7.
- CARNELLI, María Luisa (1938c). *Sagunto. Reportajes de María Luisa Carnelli*. S.l.: Ediciones Solidaridad.
- CARNELLI, María Luisa (s.f.). “Campaña de invierno”. Poema suelto en Caja 1025, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca.
- EDELMAN, Fanny (1996). *Banderas, pasiones, camaradas*. Buenos Aires: Dirple.
- HERNÁNDEZ, Miguel (1984). *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Laura María (2020a). “Un tránsito de la urgencia a la memoria: Carlos María de Vallejo y la Guerra Civil española”. *Revista Letral*, n.º 23, pp. 233- 256.



- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Laura María (2020b). "Blanca Luz Brum en el foco: la construcción de Héctor Barreto como símbolo antifascista en *Sobre la Marcha*". En Claudio Moyano Arellano, Raquel Sánchez Jiménez, Félix Blanco Campos y Irene G. Escudero (eds.), *Literatura y política. Políticas de la literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp.145-157.
- MIRANDA, Julia (2016). *Frenética armonía: vanguardias poéticas latinoamericanas en la Guerra Civil Española*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- NERUDA, Pablo (2004). *España en el corazón. Himno de las glorias del pueblo en la guerra*. Sevilla: Renacimiento.
- PORTAL, Magda (1938). "Nuestra España". *Repertorio Americano*, 30 de abril, p. 253.
- ROCCA, Pablo y Eduardo ROLAND (2010). *Lorca y Uruguay. Pasajes, homenajes, polémicas*. Jaén: Alcalá Grupo Editorial.
- S.A. (1937). "La periodista María Luisa Carnelli, herida por la metralla en Carabanchel", *Frente Rojo*, 3 de julio, p. 6.
- S.A. (1934). "Demostración a María Luisa Carnelli". Archivo César Tiempo, Biblioteca Nacional de Argentina, Buenos Aires.
- SALAÜN, Serge (1977). "La expresión poética durante la guerra de España". En Marc Hanrez (ed.), *Los escritores y la guerra de España: Corrales Egea, Tuñón de Lara, y otros*. Barcelona: Libros de Monte Ávila, pp.143-154.
- SARLO, Beatriz (2020). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- SONTAG, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- TARCUS, Horacio (2021). "Carnelli, María Luisa". *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*. Disponible en: <http://diccionario.cedinci.org/> [Fecha de consulta: 14 de enero de 2023].
- VALLEJO, César (1961). *España, aparta de mi este cáliz*. Lima: Perú Nuevo.