

# **VISIONES OBRERAS**



## «AQUÍ NO SE LE PAGA A USTED POR HACER VERSOS»: LA EMERGENCIA DE LO SOCIAL EN LOS CUENTOS PREVIOS AL EXILIO DE LUISA CARNÉS / «HERE THEY DON'T PAY YOU TO WRITE VERSES»: THE EMERGENCE OF THE SOCIAL DIMENSION IN LUISA CARNÉS' PRE-EXILE STORIES

LUCÍA HELLÍN NISTAL  
Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 24/07/2023

Aceptado: 15/11/2023

**Resumen:** En este trabajo nos detendremos en los 27 cuentos para adultos previos a la Guerra Civil y al exilio de Luisa Carnés para atender a la época de construcción de su escritura e indagar en la forma en la que emerge lo social como fruto de los debates y contradicciones de la época en estos primeros cuentos, menos estudiados que otras partes de su producción literaria. Partiremos de una reflexión sobre los elementos centrales del contexto sociopolítico y literario, así como de la inserción de Carnés y su obra en los mismos, para, desde esta radical historicidad que proponía Juan Carlos Rodríguez, pasar al análisis de los 27 cuentos. Así, veremos cómo los mecanismos literarios y temas recogidos señalan lo injusto de una sociedad que no permite a los que menos tienen siquiera disfrutar de lo bello, abriendo el campo de lo decible.

**Palabras clave:** Luisa Carnés, cuentos, literatura social, años veinte, mujer trabajadora.

**Abstract:** In this paper we will focus on the twenty-seven short stories for adults by Luisa Carnés prior to the civil war and exile to examine the period of construction of her writing and to investigate the way in which the social dimension emerges as a result of the debates and contradictions of the time in these early stories, which are less studied than other parts of her literary production. We will start with a reflection on the central elements of the socio-political and literary context, as well as the insertion of Carnés and her work in them, in order, from this radical historicity proposed by Juan Carlos Rodríguez, to analyse the stories. Thus, we will see how the literary mechanisms and themes collected point out the injustice of a society that does not allow those who have less to even enjoy the beauty, opening the field of what can be said.

**Key words:** Luisa Carnés, short stories, social literature, the 1920s, working woman.

Desde hace unos años, la figura de Luisa Carnés y su obra comienzan a recibir la atención que merecen, tanto a través de la reedición o recuperación de su obra como con estudios de la misma. No podemos achacar este rescate a la casualidad, ni siquiera al empeño individual de algunos investigadores, aunque sin ellos no habría sido posible<sup>1</sup>; por una parte, tiene lugar en el marco de la recuperación que se realiza desde algunos sectores de la academia de la memoria del exilio, por otra parte emerge en un contexto social cuyas contradicciones y las preocupaciones que generan pueden encontrar algunas respuestas o alusiones en la obra de Carnés, en parte por lo avanzado del pensamiento de la autora, pero también por algunas similitudes con el contexto de su obra de los años 20 y 30 del siglo pasado. La «cuestión de la mujer», por usar términos clásicos, se ha vuelto a poner encima de la mesa con gran centralidad, de la misma manera que el cuestionamiento de un sistema —capitalista— a todas luces injusto, e incluso un cuestionamiento del régimen que lo sostiene. Y así, vuelve el interés por pensar y leer sobre estas cuestiones desde una perspectiva crítica. De esta manera, uno de los mayores potenciales de este regreso a la obra de la autora madrileña radica en la capacidad que tiene de narrar, también, nuestro presente.

El hilo que permitirá realizar esta relación, sin embargo, parte de un análisis de los textos desde su más radical historicidad, enfoque que tomamos de Juan Carlos Rodríguez y en el cual «los individuos, los seres humanos seríamos realmente efectos de la historia, producto de unas determinadas relaciones sociales —y no de otras—; seríamos, en suma, animales ideológicos, efectos de unos determinados modos de producción —y no de otros— y actuando y viviendo de acuerdo con las líneas invisibles, el consciente ideológico determinante<sup>2</sup> en tales relaciones sociales» (Rodríguez, 2002: 30). Desde la comprensión de que solo podremos explicitar el diálogo entre la sociedad y la producción literaria que toda obra encierra desde una lectura situada:

---

1 Entre ellos destaca la labor de Antonio Plaza, responsable de la recuperación de muchos de los textos perdidos de la autora, que en 2002 aún denunciaba el olvido del que era objeto la autora: «Todo ello exige una revisión, para situar a Luisa Carnés en el lugar que merece dentro de la literatura española contemporánea, que la sigue tratando hasta el momento presente, como una ilustre olvidada» (Plaza Plaza, 2002: 17). Desde ese año ha avanzado mucho su recuperación con la publicación de gran parte de su obra, la recuperación de textos inéditos, numerosos estudios sobre su producción, e incluso la incorporación de su obra *Tea Rooms* a los currículos escolares, su versión teatral o el anuncio de una serie televisiva basada en la misma.

2 Esta determinación, desde nuestro punto de vista, no es ni directa, ni unidireccional, ni mecánica, ni absoluta, sino un proceso complejo de límites y presiones dinámicas, una «interacción constante» (Trotsky, 2004: 165), resultando que ni el arte ni la propia cultura pueden reducirse al factor económico y que la relación entre la base y la superestructura es dialéctica (Kosík, 1967). En el mismo sentido aclara Terry Eagleton: «Literature may be a part of the structure, but it is not merely the passive reflection of the economic base» (Eagleton 1981: 9).

Tenemos, por lo tanto, que leer los textos en relación con su historia y con las contradicciones ideológicas propias de su época. [...] si no nos enfrentamos al discurso idealista y humanista dominante, seremos incapaces de concebir la historia —y, por supuesto, la historia de la literatura— como el resultado de luchas políticas y de clase, sustentadas por ideologías, y correremos el riesgo de creer que, en realidad, el capitalismo siempre ha estado allí y que, en definitiva, se ha hecho naturaleza (Becerra Mayor, Arias Careaga, Rodríguez Puértolas y Sanz, 2013: 19-20).

Así, nos proponemos recorrer los textos de Carnés a partir de una reflexión sobre el contexto social, político y literario en el que son construidos, poniendo especial atención en las contradicciones que encierra. Esto no equivale en ningún modo a limitarse a enmarcar a Carnés en una generación o corriente literaria.

Estudiaremos sus cuentos para adultos previos a la Guerra Civil, publicados entre 1926 y 1934, una de las partes de la obra de Carnés menos atendida. Tal vez por constituir su obra inicial a medio camino hacia la propuesta literaria y la propuesta política que más tarde adoptará la autora<sup>3</sup>, por tratarse de textos aparecidos en la prensa de la época que la propia autora no pudo recuperar tras el exilio —«darlos a conocer ahora ha significado [...] saldar una deuda moral con Luisa Carnés y su narrativa inicial» (Plaza Plaza, 2018: 66) —, o por ser considerados un género menor. Se trata sin embargo de una obra muy rica, a través de la que podemos conocer su conformación como autora, ya que fueron las piezas que la dieron a conocer como escritora (Plaza Plaza, 2018: 21), al mismo tiempo que nos permitirán posar la mirada sobre la emergencia del conflicto social en lo literario desde una óptica privilegiada, aquella de una Luisa Carnés aún más «mujer trabajadora que escribe cuando puede» que «escritora».

## Los contradictorios años veinte

Toda la producción de Luisa Carnés se construye a partir de su propia experiencia vital (Plaza Plaza, 2018: 36) de una manera más o menos directa, lo que otorga a su obra cierto carácter de autoficción. Al mismo tiempo, establece un diálogo constante con la problemática social en la que se inserta desde una sensibilidad muy particular ya que, «cuenta con la ventaja de conocer de primera mano la realidad de la que habla, gracias a su experiencia como trabajadora manual» (Plaza Plaza, 2018: 37). Veamos, *grosso modo*, donde se inserta esta experiencia.

---

<sup>3</sup> Una evolución que encuentra uno de sus momentos más claros en su novela *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934), pero que después va a seguir modificándose, pasando durante la Guerra Civil y los años posteriores de la expresión de la lucha por un mundo nuevo al posibilismo de la resistencia (Hellín Nistal, 2021), o, una vez constatada la derrota, abriéndose a temáticas más internacionales.

La década de los años veinte del siglo pasado está marcada por la dictadura de Primo de Rivera, que transcurre desde el golpe militar de septiembre de 1923 hasta su dimisión en enero de 1930: dos años de directorio militar y cuatro de directorio civil. El golpe de Primo de Rivera trató de cerrar la enorme crisis e inestabilidad política que terminó de abrir el desastre de Annual en 1921, apoyado por la burguesía que «vio en la asonada de Primo el camino más efectivo para restablecer el orden» (Ramos, 2016: 320). Y, desde luego, la represión, especialmente dura contra la CNT, y el control establecido desde el régimen, además de la «resolución» del conflicto con Marruecos en 1926, fueron elementos estabilizadores para las clases dominantes. Sin embargo, «La inepticia de la Dictadura, la miseria creciente del pueblo, el crecimiento constante del antagonismo y la organización de la clase obrera, del campesinado y de las crecientes capas de la burguesía liberal, dan al traste con el proyecto» (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1986: 205). Una crisis de régimen y de la monarquía, tan maltrecha después de la Dictadura que acabará siendo expulsada con el advenimiento de la Segunda República en 1931 gracias a la movilización popular.

Durante los años de la dictadura primorriverista, a pesar de tratarse de un régimen contrarrevolucionario y conservador, se mezclan elementos premodernos: «sustitución de un caciquismo por otro, arbitrariedades políticas al más alto nivel, supresión de la división de poderes, ausencia de democracia representativa, mantenimiento de la preponderancia de la Iglesia católica en el nivel educativo, militarización del orden público...» (González Calleja, 2013: 73), con medidas para la modernización: «reformas administrativas a nivel local, provincial y nacional, regulación de las relaciones laborales, desarrollo de las infraestructuras...» (González Calleja, 2013: 73) y con otros cambios hacia la modernidad que se desarrollaron a pesar del régimen: «Huida al campo y urbanización, mayores oportunidades de empleo en el sector industrial, crecimiento de la clase media, “desarraigamiento” de las costumbres por parte de los grupos juveniles, generalización del ocio de masas y de los nuevos medios de transporte y comunicación» (González Calleja, 2013: 73). El aumento de la clase media tiene importantes consecuencias en la reconfiguración de la estructura social y será, además, protagonista de la producción literaria<sup>4</sup>, tanto en la autoría como en la ideología vehiculada. Es importante, por tanto, clarificar esta categoría, utilizada con cierta ambigüedad o imprecisión en muchas ocasiones. Para ello nos puede servir una reflexión elaborada por

---

4 La propia Luisa Carnés, aunque viene de una familia obrera, sitúa a menudo como protagonistas a personajes de clase media, explicitándolo en alguna ocasión como en el cuento de «Los mellizos»: «honesta raíz de la clase media española a la que pertenecían los mellizos» (Carnés, 2018: 239).

Trotsky en 1939 que da cuenta del desarrollo que había tenido la clase media en Alemania, pero que nos sirve para pensar el caso español, y delimita este sector:

El Estado burgués desde hace mucho tiempo apunta a una política consciente dirigida a mantener artificialmente a los sectores pequeñoburgueses. En el polo opuesto, el desarrollo de la tecnología y la racionalización de la industria a gran escala, engendra desempleo crónico y obstaculiza la proletarianización de la pequeñoburguesía. Al mismo tiempo, el desarrollo del capitalismo aceleró de forma extraordinaria el surgimiento de ejércitos de técnicos, administradores, empleados de comercio, en una palabra, la llamada «nueva clase media». El resultado de esto es que las clases medias a las que se refiere el *Manifiesto* en forma tan categórica son, aun en un país tan altamente industrializado como Alemania, casi la mitad de la población (Trotsky, 2008: 30).

Inmersa en estas tendencias contradictorias, la dictadura no había podido evitar que «la memoria de un fantasma que recorría entonces el mundo y que era el de la revolución soviética de octubre de 1917» (Aznar Soler, 2010: 17) y la oleada de lucha de clases internacional (Blanco Aguinaga *et al.*, 1986: 203) tuvieran también su expresión en el Estado español, donde el cuestionamiento del orden dado, la crítica del régimen e incluso la autoorganización y movilización obrera se abrieron paso. De hecho, el espacio intelectual y literario ya recogía una crítica hacia la tradición nacional antes del golpe militar (Tuñón de Lara, 2009: 228), que no hizo más que multiplicarse y desarrollarse en los años siguientes, con un nuevo salto a partir de la instauración de la República. Podemos observar algunas de las tensiones y contradicciones del periodo, que quedan lejos de resolverle en el nuevo régimen republicano, si nos detenemos en «la cuestión de la mujer», tema que estará en el centro de la obra de Carnés de esta época.

## La mujer moderna

Desde comienzos de siglo se desarrolla la posibilidad de la incorporación de la mujer, «aún de forma secundaria y transitoria, en la esfera pública, en el ámbito de la producción, el ámbito laboral y sindical» (Nash, 1983: 40); el político tendrá que esperar, comenzando por el derecho al voto que no se logra de forma efectiva hasta 1931. Si bien durante el siglo XIX solo las mujeres de las familias más pobres accedían al trabajo asalariado, empujadas por la necesidad, en el siglo XX se observa una tímida incorporación de mujeres de otros sectores sociales al mundo laboral: «Las mujeres jóvenes urbanas que con crecientes niveles de formación se incorporaron a la economía formal como maestras, oficinistas, telefonistas, mecanógrafas, dependientas de comercio...» (Otero Carvajal y Pallol Trigueros, 2018: 7). Su incorporación al trabajo asalariado fuera del hogar supo-

ne una transgresión del discurso de la domesticidad y de la división sexual de los roles, «un desafío a las estrictas normas de moralidad impuestas por la sociedad del momento» (Somolinos Molina, 2022: 23) y abre la posibilidad de emancipación de las mujeres gracias a su independencia económica, apuntando al corazón del orden patriarcal impuesto. Por todo ello, esta incorporación no se produce sin resistencias y límites:

De ahí las reticencias a admitir el ejercicio de un puesto de trabajo remunerado, incluso a mujeres de la clase obrera. A medida que avanza el siglo, y frente al hecho real de una mano de obra femenina creciente, esta actitud intransigente se flexibiliza, adaptándose a las circunstancias. Entonces se introduce un elemento nuevo en el debate: la aceptación del trabajo extradoméstico en determinadas circunstancias. Desde esta óptica, únicamente en una situación de absoluta necesidad económica puede la mujer, de forma transitoria, desempeñar un puesto de trabajo (Nash, 1983: 45).

La incorporación de capas más amplias de la población femenina al mundo laboral obligó a los distintos actores sociales a desarrollar sus posiciones: «la Iglesia, los discursos médicos y científicos, los discursos jurídicos, el movimiento obrero, el asociacionismo femenino y los sectores conservadores— tuvieron que elaborar sus propios discursos» (Somolinos Molina, 2022: 17). Pero este proceso de debate —y lucha— no significó la ruptura total de la división de esferas tan profundamente asentada en la sociedad, las mujeres seguían perteneciendo «por naturaleza» a la esfera del hogar y los cuidados y estaban abocadas al matrimonio, mientras que los hombres eran dueños de la esfera pública y, con la doble moral sexual, tenían el monopolio de las relaciones fuera del matrimonio. Como explica la historiadora Mary Nash: «el trabajo asalariado femenino sigue considerándose como recurso último frente a la penuria, y en cualquier caso como algo transitorio hasta la consecución de un marido» (Nash, 1983: 22). No obstante, sí se produjeron algunas rupturas en esta construcción ideológica, a partir de la contradicción entre el discurso conservador que relega a las mujeres al hogar y su salida al mundo laboral:

Se crearon por miles puestos de trabajo que ocuparon a las nuevas generaciones de mujeres urbanas, cuyos estilos de vida, mayores niveles educativos y ansias de autonomía e independencia chocaban con los roles tradicionales asignados a la mujer burguesa como ángel del hogar (Otero Carvajal y Rodríguez Martín, 2022: 12).

Así, el matrimonio, construido sobre la necesidad económica y que suponía para la mujer una pérdida de autonomía avalada por la ley hasta el establecimiento de la igualdad dentro del matrimonio por la Constitución de la Segunda República, comienza a ser interrogado durante esta década. Hacia los años treinta, surge, en pequeños círculos, la posibilidad de que algunas mujeres con carrera laboral considerasen distintas opciones más allá del matrimonio: «Empiezan, pues, a pro-



ducirse algunas fisuras en la tradicional distribución sexual de papeles, aunque tampoco hay que pensar que durante la Segunda República hubiera una modificación substancial en las actitudes tradicionales frente a la mujer y sus opciones sociales» (Nash, 1983: 24-25). No olvidemos, además, el impulso que supuso para los derechos de las mujeres en el plano internacional el triunfo de la Revolución Rusa, tanto en materia legal con la nueva Constitución de 1918, como la apertura de profundos debates sobre la emancipación de las mujeres, las medidas de fondo para hacer efectiva esa igualdad sobre el papel, el esfuerzo consciente para la autoorganización de las mujeres y su participación activa en la política<sup>5</sup>.

El matrimonio y la reclusión en el hogar de las mujeres o su incorporación al mundo laboral se convierten, pues, en dos polos de tensión por la contradicción que entraña el desarrollo capitalista del momento: necesidad de abaratar la mano de obra<sup>6</sup> y aumentar el ejército de reserva con las mujeres, pero manteniendo uno de los pilares del orden establecido, como era y es el patriarcado. Esta tensión se expresa en los distintos modelos de mujer, que podríamos identificar esquemática y brevemente como el conservador «ángel del hogar», un modelo de feminidad doméstica de la burguesía que evidentemente no reflejaba la realidad de todas las mujeres (Mira Abad, 2011: 103), y, en oposición a este, la «mujer nueva o moderna». La mujer moderna era aquella independiente, con acceso a la educación, al mundo laboral y social e, incluso, a la esfera política. Se trata de un modelo en disputa, así encontramos desarrollos más de clase, como el que propone Federica Montseny en sus novelas, tal vez excesivamente preocupada por reafirmar algunos elementos de lo femenino para diferenciarse de lo masculino, o el propuesto por Luisa Carnés, de forma más definitiva en su novela *Tea Rooms*. Otras variantes del modelo alternativo al ángel del hogar, como el que bosqueja Margarita Nelken, acababan suponiendo una expectativa o exigencia inalcanzable para las mujeres de clase trabajadora, más cerca de las aspiraciones de clase media o incluso de la pequeña burguesía, que pasaban por la posibilidad económica de acceder a ropa moderna o el acceso a cierto tipo de ocio, una nueva consumidora, con estética más andrógina, para la que el trabajo es una opción y no una necesidad: «La mujer moderna emprende estudios universitarios, busca el sufragio y exige reformas

---

5 Sobre todas estas problemáticas remitimos a la tercera sección de la recopilación de textos de la tradición revolucionaria por la emancipación de las mujeres *Mujeres, revolución y socialismo* que, bajo el título «III. Revolucionar el mundo, transformar la vida» (Martínez y Assunção, 2023: 249-389), recoge artículos de Inessa Armand, Clara Zetkin, Lenin, Trotsky o Aleksandra Kollontai sobre la cuestión.

6 «Durante el primer tercio del siglo XX la trabajadora española sufre una clara discriminación salarial. [...] la mano de obra femenina percibe una remuneración base del 53% inferior a la masculina en 1930» (Nash, 1983: 53).



legales. Es la *flapper*, la trabajadora, la artista y la que circula el espacio urbano. Independiente, autónoma, a veces trabajadora, a veces estudian, con derecho a elegir pareja» (Olmedo Muñoz, 2014b: 55).

Estamos por tanto frente a un momento de conflicto entre distintos modelos que se expresan, en último término, en la tensión y la contradicción<sup>7</sup> que experimentan las mujeres trabajadoras en su cotidianidad, tanto entre la necesidad de incorporación al mundo laboral y el discurso de naturalización de su rol como madres y cuidadoras en el hogar, como, en el caso de las mujeres más humildes, de clase trabajadora, por la discordancia entre el discurso que pretende ampliar la experiencia y valores de la clase media a todas (Mira Abad, 2011: 103) y, en consecuencia, por las aspiraciones permanentemente insatisfechas:

La entrada de las mujeres en ámbitos de trabajo hizo visibles a las mujeres trabajadoras, pero al mismo tiempo planteaba su existencia como un problema, puesto que se evidenciaba la contradicción entre los discursos que pretendían extender el ideario de la clase media a todas las capas sociales (Somolinos Molina, 2022: 23).

## El hilo rojo de la literatura

Las contradicciones del periodo y el cuestionamiento del régimen y del propio sistema al que dan lugar, el «total rechazo de unas estructuras viejas, gastadas y sobre todo opresoras» (Arias Careaga, 2017: 56) que se produce en todos los campos sociales, se observan también, como no puede ser de otra manera, en el espacio literario. Si bien la crítica literaria se ha ocupado ampliamente del desarrollo literario durante la Segunda República<sup>8</sup>, es importante explicar que la eclosión de la novela social de los años treinta o la propia generación del 27 se gestan a lo largo de la década de los años veinte. Podemos hablar, siguiendo a Aznar Soler, de un proceso cultural ininterrumpido vinculado al proceso histórico que va desde la Restauración monárquica de Primo de Rivera hasta el golpe militar

---

7 Esta contradicción, lejos de resolverse, se perpetuó en las décadas siguientes, según avanza la entrada de la mujer al trabajo asalariado en los países centrales. A este respecto, Amaia Pérez refiriéndose al capitalismo fordista habla de la: «Doble invisibilidad de las mujeres de clase obrera que no cumplían fielmente ni con el modelo de trabajador libre de toda carga, ni con el de madre y esposa abnegada. Este sistema era profundamente injusto, pero garantizaba cierta paz social en la medida en que no se hiciera ruido con la denuncia de la división sexual del trabajo» (Pérez Orozco, 2014: 226).

8 Sin entrar en la extensísima elaboración de los últimos años sobre el exilio podemos nombrar trabajos sobre la producción literaria durante la Segunda República como *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio* editado por Rodríguez Puértolas (2009), *República literaria y revolución (1920-1939)* de Aznar Soler (2010), *Prosa del 27* de Ródenas de Moya (2000) o *La voz de los naufragos. La narrativa republicana entre 1936 y 1939* de Mañana, García, Monferrer y Esteve (1997).

fascista de 1936 y, por tanto, de un *hilo rojo* de la literatura también ininterrumpido que recorre los años veinte y los treinta (Aznar Soler, 2010: 17).

El proceso que recorre el espacio literario de ese momento no es homogéneo, pero se puede identificar una tendencia de politización progresiva que comienza alrededor de las vanguardias artísticas de los veinte, se aleja paulatinamente de la literatura deshumanizada orteguiana<sup>9</sup> y desemboca en la incorporación de un rechazo al sistema capitalista sin, conviene señalar, dejar de lado la preocupación formal ni la búsqueda de nuevos mecanismos narrativos, que los autores entendían íntimamente unidos a la expresión del contenido:

Este heterogéneo mundo intelectual tenía el rasgo común de la rebeldía, de la falta de conformidad con lo establecido. Esta tendencia se manifestó a veces en el orden puramente formal, otras en la revisión de conceptos, y algunas, en fin, en una actitud que, trascendiendo del plano cultural, penetró en el de las ideas y el comportamiento políticos (Tuñón de Lara, 2009: 232).

La corriente literaria más política, no mayoritaria, conforma una nueva vanguardia literaria muy vinculada a organizaciones de la clase obrera: «Una minoría que impulsó una literatura “rehumanizada” que José Díaz Fernández acertó a caracterizar en 1930 como literatura de un nuevo romanticismo, muy lejos ya del idilio de las musas con las musarañas»<sup>10</sup> (Aznar Soler, 2010: 21). Si este proceso comienza durante la dictadura de Primo de Rivera, aunque dé un salto con la instauración de la República, es porque a pesar del control cultural, el régimen, acosado por distintas crisis, presenta grietas por las que se filtran «realidades acogidas por el público español con verdadero interés» (Arias Careaga, 2017: 56). Tanto es así que hay autores que datan el comienzo del auge de la literatura rusa y soviética en España en 1926 (Arias Careaga, 2017: 56) o de la novela social en 1927 (Gil Casado, 1973; Fuentes, 1993). Así, los años de la dictadura son también años en los que se conforma una vanguardia literaria muy politizada que se sirve de la narrativa —casi paralelamente a la conformación de la generación del 27<sup>11</sup> (Ródenas de Moya, 2004: 9)—, que no duda en expresar

---

9 La literatura deshumanizada se puede definir como «aquel esteticismo basado en la frivolidad experimental, el arte por el arte y la intranscendencia artística» (Aznar Soler, 2010: 20). Pero si bien los años posteriores a la Primera Guerra Mundial están marcados por esta deshumanización, ya entonces se pueden encontrar tendencias a lo social: «hay unos pocos escritores que escriben con una intención social más definida que la generación anterior» (Gil Casado, 1973: 89).

10 Para un mayor desarrollo sobre esta literatura recomendamos acudir al manifiesto programático elaborado por José Díaz Fernández «El Nuevo Romanticismo» recogido en (Díaz Fernández, 2006), sobre el que hacemos una breve referencia en (Hellín Nistal, 2019). Se puede encontrar una descripción más amplia en (Gil Casado, 1973).

11 Existe una discusión en torno si se debe englobar la producción de la narrativa social dentro de la Generación del 27, o en la definición y características de esta generación, con una composición

«su abierta oposición tanto a la dictadura primorriverista como al propio régimen monárquico y que convirtió a la cultura en su arma de lucha» (Aznar Soler, 2010: 58-59). De manera que, la llegada de la Segunda República se encuentra con un numeroso grupo de autores que han roto con el arte deshumanizado y se han incorporado al arte social o socialista, preocupados por la realidad que les rodea y porque sus obras respondan a la necesidad de transformarla, influyendo sobre los lectores, apelando a sus problemas cotidianos (Castañar, 1993: 69-70).

La narrativa de esta corriente literaria puso en el centro la lucha de clases, el conflicto inevitable entre la clase trabajadora y la burguesía (Blanco Aguinaga *et al.*, 1986: 292) e incorpora el horizonte de la revolución. Además de este conflicto, en algunas producciones literarias aparece también la cuestión de la mujer dentro de las coordenadas del debate social que bosquejamos antes. Esta mayor preocupación por la situación y el rol femenino se explica también por la participación de mujeres en los medios periodísticos y literarios que se da durante la década de los años veinte y que incorporan nuevas problemáticas y debates. La estética realista predomina en estas elaboraciones, si bien se trata de un realismo cargado de innovaciones formales e ímpetu social y político. De manera que si, a finales del siglo XIX la problemática central en la narrativa crítica era la cuestión social, la denuncia de la pobreza y del caciquismo, esta va siendo desplazada por la disyuntiva entre reforma y revolución social. Una pregunta en la que la voz que prima inicialmente es la propia de la clase media y que es respondida predominantemente con la defensa de la reforma, pero que después va girando hacia la necesidad de la revolución y la centralidad de la clase obrera. Este giro es propiciado por un capitalismo que se muestra criminal o, incluso, inviable, tras la Primera Guerra Mundial, con la consiguiente necesidad de buscar y narrar una alternativa social —que incluía a las mujeres— mediada también por la experiencia bolchevique. Con esto no queremos decidir que haya una sustitución de autores de clase media por escritores de clase obrera, nos referimos más bien a lo que César de Vicente llamara «una generación perdida», es decir: «Un conjunto de intelectuales y militantes, abierto entre la ideología

---

social más cercana a la clase media o incluso la pequeña burguesía. Desde nuestro punto de vista, «se ha trazado con frecuencia una clara línea entre ambas tendencias privilegiando la poesía a la narrativa, prefiriendo las innovaciones formales menos comprometidas de la “vanguardia pura” que por lo general ponían el límite al cuestionamiento burgués en el lenguaje y, así, encumbrando la visión que se ha querido construir de la Generación del 27 —indudable aporte artístico a la literatura mundial— para dejar fuera de los currículos escolares, universitarios, editoriales y, en definitiva, conocimiento público, a la literatura de avanzada y, en ambos casos, siempre en un segundo plano a veces inexistente, a las mujeres y sus obras» (Hellín Nistal, 2019: 182).

de la burguesía liberal progresista y la del movimiento obrero», que navegaban sobre una contradicción:

Su posición estuvo dominada por una contradicción fundamental: pertenecer, por una parte, a una clase emergente, la clase media (o pequeña burguesía), sostenida en la dinámica social de progreso del capitalismo, y, por la otra, reconocer que sólo la liquidación de esa dinámica social de progreso del capitalismo podía acabar con la explotación, el imperialismo y la deshumanización (De Vicente Hernando, 2013: 8).

En 1930 esta generación ha basculado hacia este segundo polo del que hablamos, el reconocimiento y compromiso con la necesidad de una transformación radical de la sociedad. Así, en estos años, como en todo momento de crisis y cuestionamiento profundo del orden establecido, emergen nuevos discursos y se escucha una voz *para* los subalternos pero también *de* los subalternos, en un orden que no es capaz de permanecer cerrado.

### Luisa Carnés: la obrera que «escribía lo que podía»

La conformación de Luisa Carnés como escritora se inscribe en este contexto social y literario pero, como decíamos, es una autora difícil de clasificar. Luisa Carnés nació en el Madrid de 1905 y para contribuir económicamente al mantenimiento de su familia, de clase obrera, deja la escuela a los once años para ir como aprendiz a un taller de sombrerería, experiencia que reflejará en su primera novela *Natacha* (1930), pasando después a ser dependiente en una pastelería, tema sobre el cual se construye su siguiente novela, *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934). Debido a su temprana incorporación al mundo laboral su formación se completa de forma autodidacta, sobre todo a través de lecturas tanto de novelas por entregas y folletines de quiosco, como de los clásicos rusos.

Carnés no se incorpora al panorama intelectual de la época hasta 1928, cuando es contratada como mecanógrafa en la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP) y publica su primera obra, las tres novelas cortas recogidas en *Peregrinos de calvario*, avalada por el crítico y escritor José Francés con un prólogo. En la CIAP Carnés entró en contacto con el espacio literario y periodístico de entonces, prologando ediciones populares de obras de autores que habían constituido parte de su autoformación, como Tolstoi o Gogol, y desde 1930, escribiendo entrevistas y reportajes para la revista gráfica española de mayor tirada del momento, *Estampa*, y más tarde también para *Ahora* o *As*. Algunos investigadores defienden que su actividad periodística tenía como objetivo principal conseguir un sustento económico para desarrollar su carrera literaria

(Olmedo Muñoz, 2021: 681), otros, que será su éxito como escritora el que le abrirá el camino para ejercer de periodista (Aznar Soler y López García, 2017), teniendo en cuenta que cuando comienza su colaboración con *Estampa*, en 1930, ya ha publicado dos libros. Probablemente las dos afirmaciones sean ciertas, ya que ambas vertientes se enriquecían y posibilitaban mutuamente y, como afirmó su hijo en una entrevista refiriéndose a esos comienzos: «Ella escribía lo que podía» (Olmedo Muñoz, 2014b: 24).

Su producción cuentística queda a menudo en el segundo plano de los recuentos de su obra de la época, pero lo cierto es que desde tan pronto como 1926 Carnés publicó textos narrativos breves en distintos periódicos y revistas, e incluso antes, en 1924, publicó su primer cuento infantil, «Flor de María» en el suplemento literario de *El Imparcial*. Tan poco conocida era en el momento de sus tres primeros cuentos que su nombre aparece con un error tipográfico<sup>12</sup>: «Luisa Carrés Caballero» (Carnés, 2018: 89). Fijándonos en esta cronología, aparece con claridad el salto injustificado que constituye situar el inicio literario de la autora como parte de la corriente literaria de la época. No pretendemos afirmar que Carnés permaneciera ajena al espacio literario de entonces, pero parece más adecuado entender sus primeros textos a partir de su experiencia en el mundo como trabajadora y enmarcados en el ambiente social y los debates que la rodeaban sin forzar su inclusión en un espacio literario privilegiado al que no pertenecía.

Dicho de otra manera, Carnés bebe en forma general y cada vez más de ese proceso literario que transcurre desde el arte deshumanizado, incluye la vanguardia y la temática sentimental y va hacia la narrativa social y política, y esta influencia se puede ver en los tres relatos que constituyen su primera publicación, *Peregrinos de calvario*, y el resto de los textos de la época (Aznar Soler, 2010: 64). Pero el lugar desde el que escribe y a través del que emergen las cuestiones sociales es el de una mujer trabajadora de familia humilde, que, incluso cuando logra entrar en el ámbito literario es relegada al comienzo a un espacio secundario, como es el de la narrativa breve en la prensa<sup>13</sup>, y más aún el cuento

---

12 En 1932 aún encontramos un error de este tipo en el diario *Ahora*, donde aparece como «Luisa Cané» (Carnés, 2018: 119).

13 Somolinos defiende la subordinación de estas publicaciones a las necesidades económicas de la autora: «las circunstancias materiales de la autora la obligaban a publicar de forma periódica en distintas revistas, tanto artículos como cuentos, para conseguir sustento económico» (Somolinos Molina, 2019). Además, debemos tener en cuenta que las publicaciones periódicas eran el medio por el que muchos jóvenes aspirantes a escritores se daban a conocer: «La prensa, cuya rapidez de publicación proveía de recompensas económicas inmediatas, era un medio más o menos seguro de subsistencia, además de que por su amplitud de difusión alcanzaba a un público profuso. Aparte de los textos periodísticos, como el

infantil, género con el que se veían empujadas a comenzar muchas autoras. Un ejemplo de esto es que mientras los hombres publicaban novelas cortas, casi todas las colaboraciones literarias que realizan escritoras en *El Imparcial* de 1920 a 1925 son cuentos infantiles, ámbito que se puede leer como una extensión del papel de cuidados atribuido a las mujeres: «Si ellas deseaban publicar en el periódico [...] debían escribir piezas de acuerdo con el rol que la sociedad patriarcal continuaba atribuyéndoles, reiterando su papel tradicional, vinculado al cuidado de la casa y la educación de los hijos» (Plaza Plaza, 2018: 70). Esta adscripción de las mujeres a determinadas temáticas era también habitual en la prensa: «A las escritoras se les asignaban temas considerados femeninos, como la columna sobre moda que publicó durante varios años Magda Donato en *Estampa*» (Olmedo Muñoz, 2014b: 26). Cabe, por tanto, preguntarse si los condicionantes sociales de género acaban aquí, o también tienen influencia en el contenido y género literario escogido para las demás publicaciones de la autora, ya que:

Ser escritora condicionaba los modos de lectura y el acercamiento crítico. La obra de mujeres se calificaba a partir de la categoría sexual que asociaba a la femineidad entendida con lo *sentimental*. Estas características *de mujer* se valoraban con adjetivos que designaban cualidades negativas y que convertían sus creaciones en una subcategoría literaria (Olmedo Muñoz, 2014b: 69).

Por otra parte, la ausencia de la autora de las revistas en las que, durante la década de los años veinte, se va conformando esta corriente literaria crítica, como son *El Estudiante* (25-26) y *Post-guerra* (27-28), nos da otra prueba del carácter excéntrico de su ubicación como escritora en sus primeros años. Es interesante el caso de *La Gaceta Literaria*, revista que aparece en 1927, según Aznar Soler: «el mejor escenario para ver representado el proceso de politización de los escritores vanguardistas españoles entre 1927 y 1930» (Aznar Soler, 2010: 122-123), periódico en el que nunca escribió Luisa Carnés. Sin embargo, sí apareció en sus páginas, aunque debe esperar a 1929 para hacerlo. El número del 1 de abril incluye un pequeño anuncio de la publicación de *Peregrinos de calvario*, con esta brevísima descripción de la novela: «la primera obra de una joven escritora, es la revelación de un fortísimo temperamento de artista» (s.a., 1929), el precio y un formulario para pedir libros por correo. Después, el 1 de mayo de 1930 se publica una breve reseña de su novela *Natacha* (B-U., 1930), en la que se hace referencia al «contenido emocional» de la obra de Carnés, autora que es «intuición pura» y que ha escrito «un libro femenino». Pero, además de

---

artículo informativo, la entrevista y la crónica, los escritores publicaban ficción, relatos breves, novelas por entregas o abordaban la crítica» (Olmedo Muñoz, 2014b: 25).



estos epítetos que relacionan su novela con lo que se entendía como femenino, se señala su «visión directa no enturbiada por prejuicios de escuela ni época, por influencias de estilo y de tesis», lo cual en cierto modo hace referencia a este carácter exógeno de su producción literaria. Aparece por segunda vez el 1 de septiembre del mismo año en una pieza muy particular. Se trata de «Notas de última hora sobre el veraneo de nuestros escritores» (Giménez Caballero, 1930), donde el autor realiza unos apuntes sobre las vacaciones de escritores como Azorín, Baroja, Alberti, Valle-Inclán o Ernestina de Champourcín. En el caso de Carnés, después de hacer una referencia a su primera novela, podemos leer la siguiente descripción: «Fina, buída de perfil, espiritual de expresión, risueña o melancólica, pasea por las calles su extraordinaria aptitud de niño prodigio, cogida de la mano de Puyol, como de la mano de papá». Una frase en la que resulta evidente la infantilización de la autora, que pasa de ser una escritora que pasea con su pareja a un niño prodigio cogido de la mano de su padre. En definitiva, Carnés aparece en esta publicación, pero solo como objeto relatado con unas claras connotaciones de género, no como sujeto de elaboración intelectual o literaria.

El lugar desde el que Carnés escribe se va modificando a lo largo del tiempo, con su incorporación a los ámbitos literario, periodístico y político. En los años previos al levantamiento fascista, Carnés ya ha logrado un espacio dentro de lo que Olmedo describe como un grupo femenino emergente (Olmedo Muñoz, 2014b: 14). Especialmente a partir de 1930, cuando: «El ejercicio del periodismo y su prestigio literario adquirido le permitieron acceder al grupo de mujeres intelectuales españolas participantes en movimientos de vanguardia» (Plaza Plaza, 2018: 26).

Pero su producción cuentística de los años veinte y, aunque menos, a comienzos de los treinta, tiene lugar en un momento en el que Carnés era identificada principalmente como periodista comenzando a entrar en el mundo de la literatura. Una época en la que, como decíamos, «ella se mueve al margen del tráfico cultural de influencia, no se asocia directamente con ningún grupo literario, aunque sus contemporáneos la acerquen al núcleo de los narradores sociales o vanguardia política» (Olmedo Muñoz, 2014b: 15). La entrevista que le realizan en *Crónica* en 1930 como novelista «que se gana la vida escribiendo cartas comerciales» (de Almanzora, 1930) muestra precisamente cómo se va abriendo camino y la atención que comienza a recibir en la prensa a comienzos de la década, pero también cómo es concebida a medio camino entre escritora profesional y trabajadora. De manera que para estudiar sus primeros textos



narrativos es necesario pensar su posición exógena a las corrientes centrales, y así, tener en cuenta tanto las dificultades añadidas al escribir desde el margen, como la particular visión, incluso privilegiada, para narrar y apelar a ese margen.

## Veintisiete cuentos rescatados

Entre 1926 y 1934 aparecen en la prensa veintisiete cuentos para adultos<sup>14</sup> de Luisa Carnés, rescatados<sup>15</sup> por Plaza Plaza en 2018<sup>16</sup>. Si bien al comienzo publica esporádicamente —encontramos tan solo cuatro textos de narrativa breve en la prensa entre 1926 y 1929—, su actividad cuentística se intensifica sobre todo en 1931, año en el que por dificultades económicas su familia se traslada a Algeciras. En ese año publica diez cuentos en *La Voz*<sup>17</sup> —donde había publicado su primer cuento para adultos—, periódico enfocado a un público popular, que dedicaba atención a los toros y los sucesos, pero también a la crítica literaria y a la cuestión obrera en su sección llamada «La lucha de clases en toda España». Después de publicar dos cuentos en *Crónica*, en 1932 comienza a publicar en *La Estampa*, revista gráfica bajo la dirección de Manuel Chaves Nogales a la que se incorporará en 1934 como reportera, donde la imagen predominaba sobre el texto y con un carácter entre la información y el entretenimiento, incluyendo secciones para el relato breve y la novela por entregas. Hasta 1932 se considera el periodo de aprendizaje y experimentación de la autora, comenzando a partir de ese año el periodo en el que «la autora primó su compromiso con la realidad histórica en que vive, tanto la existente mientras permanece en España como la que conoce en el exilio, porque continuó informada sobre las vicisitudes de su país» (Plaza Plaza, 2018: 42). Sin embargo, no se puede hablar de una frontera clara, ni despojar a los cuentos iniciales de una preocupación social.

---

14 Además de estos cuentos, la autora publicó en los años del comienzo de su carrera como escritora seis cuentos infantiles y los tres que integran su primera obra publicada como libro, *Peregrinos de calvario* (1928).

15 «Hemos considerado los cuentos de Luisa Carnés publicados en España antes de 1939 cuentos rescatados» (Plaza Plaza, 2018: 65).

16 Todos los cuentos de la autora encontrados hasta el día de hoy han sido publicados en dos volúmenes por la editorial Renacimiento, con edición de Antonio Plaza (Carnés, 2018). También hay una edición de Hoja de lata con algunos cuentos seleccionados (Carnés, 2017).

17 «La versión popular y vespertina de *El Sol*» que contaba con una sección «titulada “Cuentos españoles” —que se intercalaba con “Cuentos extranjeros” — y donde colaboraron Enrique Jardiel Poncela, Rafael Cansinos Assens, Sara Insúa o Rafael Mesa de la Peña» (Olmedo Muñoz, 2014b: 26).

## Primeros cuentos, de 1926 a abril de 1931

«Mar adentro» es el primer cuento no dirigido a un lector infantil publicado por Luisa Carnés. Apareció en *La voz* el 22 de octubre de 1926 y en él relata la historia de cuatro mujeres, dos generaciones de una familia rica y dos de una familia humilde atadas a las primeras por la necesidad de cuidado permanente de la hija rica enferma, María. En el relato se aprecia un tono dramático y sentimental que irá matizando en su obra posterior, propio de la literatura popular como la misma Carnés explicaba: «Al explicar la génesis de este cuento, la autora confesó un inicial contacto con la literatura popular, textos que gracias a su bajo costo gozaban de numerosos seguidores» (Olmedo Muñoz, 2014b: 26). El espacio indeterminado de este y otros de sus primeros cuentos tiene también que ver con las lecturas que constituyeron su autoformación (Montiel Rayo, 2018: 9) y que más tarde sustituirá por el entorno urbano madrileño. También el simbolismo de ese mar omnipresente que angustia o que libera frente al hogar-prisión y el estilo, un tanto abigarrado, son propios de esta obra inicial, como se aprecia en este fragmento: «Sufría atrozmente cuando a veces se le ocurría pensar en el futuro de la desdichada hijita, paralítica desde que abriera los ojos a la luz casi, y para quien ya no habría redención posible en este mundo» (Carnés, 2018: 155). Sin embargo, ya en este primer texto observamos la capacidad de emplear el lenguaje popular: «Nos vamos esta noche *pa'* la ciudad, María. Me colocan a Juan Pedro de guarda en una fábrica... ¿Por qué no vienes tú? Ya encontrarás allí trabajo; de hambre no te habías de morir. ¡También es una vida la tuya, hija!..» (Carnés, 2018: 160), momentos en los que abandona el estilo afectado que sobrevuela el resto del texto. También aparece aquí ya una preocupación social con la expresión de una clara diferenciación entre el destino de los ricos y los pobres y la falta de autodeterminación de la vida de los segundos, en clave además de género, pues son todas mujeres, atadas a los cuidados hasta la muerte (de la cuidadora o de la cuidada). Este texto se considera parte de los primeros intentos de una escritora aún principiante pero que ya apunta a alguna de sus inquietudes, «como la visión desencantada de la existencia» (Olmedo Muñoz, 2014b: 27) que padecen las protagonistas de este cuento.

Algo más de tres meses después aparece un segundo cuento en la revista gráfica *La Esfera*, «El hombre que sembró bondad», en el que aún se percibe ese abarrocamiento del lenguaje: «Como el tronchamiento lastimoso de un rosal en plena floración por abrazo vehemente del huracán» (Carnés, 2018: 164). Al mismo tiempo incluye un pasaje vanguardista que rompe el tono realista del resto del relato, en el que un nombre pronunciado se convierte en una imagen

a ojos del protagonista: «vio también cómo de la boca entreabierta de María Paz salían multitud de Ernestos que saltaban sobre la albura de las sábanas, y bailaban danzas a cada cual más exóticas, encima de la colcha de seda oscura» (Carnés, 2018: 167). Se trata de Juan Luis, un hombre preso de la resignación y el conformismo, temas que la autora trabajará en más ocasiones: «nunca el fuego de la rebeldía vindicativa asomó a sus ojos ante los agravios o rencillas que los demás pusieron en su vida» (Carnés, 2018: 163). Esta forma de estar en el mundo queda relacionada en el cuento con la religión que tan cuestionada será en la obra de Carnés como inmovilizadora: «Cerrar los ojos con la fe y creer en el mundo sin penetrarlo, como creemos en un Dios que no hemos visto nunca» (Carnés, 2018: 163). Para más crítica de esta ubicación, pero también como retrato despiadado del matrimonio, el desenlace con el asesinato machista desde los celos perpetrado por Juan Luis no deja grieta alguna.

No aparecerán más cuentos en la prensa hasta 1929<sup>18</sup>, «El abuelito», leído en febrero en Unión Radio (se publicará en 1930 en La Voz), y «Un pobre hombre», publicado en abril en la revista Ondas. Si en el cuento anterior la cuestión de clase quedaba oculta, en «El abuelito» habla directamente de la clase media empobrecida. El relato transcurre en una casa humilde, pero con comedor grande, situada en una calle «amplia y arbolada» (Carnés, 2018: 168). En ella vive una familia que quiere aparentar una situación mejor de la que tiene: «Lina y Lena se zurcían las medias de seda y se arreglaban los sombreros con los pedazos de seda, resto de los trajes vernaes» (Carnés, 2018: 169). La preocupación de las jóvenes por la apariencia contrasta con sus pocas inquietudes intelectuales: «sus cerebros tan rapados de ideas como sus cabezas de cabellos y su charla ambigua» (Carnés, 2018: 168) y su poca atención al abuelo, al que tratan como «un objeto más de la casa» (Carnés, 2018: 169). El choque intergeneracional es evidente: «El abuelito padecía con frecuencia breves crisis de dolor, que nadie advertía. Sentía aversión hacia la vida absurda de aquel hogar, contra las nietas, casquivanas; la hija, débil; las amistades, los pretendientes...» (Carnés, 2018: 170). También resulta clara la contradicción en términos de clase de la madre llena de prejuicios que se resiste a considerarse clase trabajadora y no quiere que su hijo se case con «una modistilla. Una hija de un obrero, que seguramente será un borrachín... Unas gentes que no tendrán educación ni religión... Habiendo tantas muchachas de nuestra clase» (Carnés, 2018: 171-172). Pero sobre todo se muestra la contradicción en el escándalo que les produce la idea de que, a pesar de su necesidad económica, las

---

18 No olvidemos que es en 1928 cuando se publica su primer libro *Peregrinos de calvario*, el cual recoge tres cuentos largos.

nietas pudieran trabajar, como si no fuera algo propio de su clase, y también de su género. En cuanto a «Un pobre hombre», resulta una denuncia de esta sociedad que no deja disfrutar del arte, ni crearlo, a los que tienen la sensibilidad y el deseo, pero no los medios. Así, el protagonista enamorado de la música tiene que trabajar de tramoyista para ganarse el pan, pero pierde el brazo en un accidente laboral: el violín cogiendo polvo, la radio sonando y él, «llorando como un tonto» (Carnés, 2018: 178). Contrasta esta imposibilidad de dedicarse al arte con la del protagonista de un cuento posterior, «El hijo del dramaturgo» (1931) que, pese a no tener talento, tiene todas las facilidades por ser el hijo de un famoso y acomodado escritor de obras que «siempre acaban bien» (Carnés, 2018: 222), signo de poca calidad según el tono y la propia producción literaria de Carnés.

En 1930 son cuatro los cuentos que publica: «La señorita número quince» en *La raza*, «Cinco más tres, igual a ocho» en *La Esfera* y «Girls auténticas» y «La muñeca» en *La voz*. En el primero de ellos la protagonista es Paulita, una mujer que trabaja en unos almacenes cuidando el recinto de los retretes y lavabos públicos, posición desde la que observa la esfera donde la clase media, y especialmente las mujeres de esa clase, pasea y consume. Un consumo al que ella no puede acceder porque: «Su escaso sueldo la obligaba a veces a solicitar algún pequeño préstamo de la lechera o del tendero» (Carnés, 2018: 179). Su situación material no le impide aspirar al tipo de vida que pasa ante su puesto de trabajo, encarnado en su anhelo de amor: «Y como era una gran soñadora, entusiasta de novelas sentimentales, dio en pensar, y concibió que aquel muñeco bien habría podido ser un hombre, y haberla amado» (Carnés, 2018: 182). Pero la incompatibilidad de pertenecer a ese mundo siendo una trabajadora que hoy llamaríamos precaria se expresa sin ambages cuando tiene que realizar una sustitución en la sección de medias. La propia Paulita parece ser consciente de la disonancia: «Apenas se atrevía a tocar las medias de seda fina con sus manos ordinarias por temor a llevarse un hilo entre los dedos» (Carnés, 2018: 183). Una carta dirigida a la señorita número quince, el puesto que ella ocupa en esa sustitución, le hace por un momento olvidar su lugar, se convence de que significa que tiene un pretendiente que le podría dar acceso a lo que para ella es el colmo de la felicidad: «tener un cuartito, un armario repleto de ropa interior, una despensa henchida y un hombre a quien poder llamar “mi marido”» (Carnés, 2018: 184). Una aspiración que combina la reivindicación justa de comida suficiente y de un cuarto propio, que inevitablemente nos lleva al ensayo de Virginia Wolf publicado en 1929, con la idea de amor burgués. El desengaño nos devuelve una imagen de una Paulita derrotada, que contrasta con su ensoñación: «Se apartó de allí arrastrando trabajosamente sus piernas zambas,

sus zapatos burdos, a lo largo de la acera, recién mojada por la lluvia» (Carnés, 2018: 186).

Con «*Girls* auténticas» Carnés vuelve a incidir en la dificultad de ascender socialmente y en el carácter ilusorio del amor. Por mucho que la protagonista estudie en sus ratos libres para dejar de tener que trabajar como bailarina en un club nocturno, ese amor que la impulsó a hacerlo es el mismo que acaba con su ilusión cuando el hombre de sus ensoñaciones descubre a qué se dedica. Es interesante señalar que, de nuevo, esa aspiración está ligada al ideal de clase media, ya que él trabaja en el Ministerio de Gobernación y la imaginación de la protagonista se dirige hacia el consumo: «Ahora me da por mirar los escaparates de las tiendas de loza y los almacenes de muebles» (Carnés, 2018: 194), una afición que comparte con la protagonista del posterior «Una mujer de su casa» (1931)<sup>19</sup>. Pero ese matrimonio anhelado y el consiguiente piso para la pareja tampoco traen consigo la felicidad esperada, como muestra «La muñeca», con un tono de terror en torno a la muñeca sin piernas que presagia el hijo sin piernas.

«Cinco más tres, igual a ocho» vuelve a la imagen del artista frustrado por las necesidades materiales, en este caso un «poeta inédito» (Carnés, 2018: 187) que, con ropa raída, se arrastra por la oficina en la que pierde cada día su libertad. Acaso un día se le ocurre rebelarse escribiendo «una elegía a su perdida libertad» (Carnés, 2018: 190), que será desterrada hasta del pensamiento con un rotundo: «Aquí no se le paga a usted por hacer versos» (Carnés, 2018: 190). Tal vez como venganza o cierta forma de justicia poética, Carnés realiza un despliegue formal en la descripción de ese vacío y soledad infinitos del poeta tras pasar las interminables puestas oscuras que abren el paso a la monotonía asalariada:

*El poeta es adaptable*

Su cuerpo enjuto se acopla a la perfección al regazo de la butacona destripada que le han dedicado, junto a una baja, amplia ventana, frente a una mesa, a la que hay que calzar cada mañana con un periódico redoblado para que guarde el equilibrio durante unas horas. Sus ojos, pardos, inexpresivos, han captado ya la monotonía exterior de su nueva vida: el compañero gordo, el flaco, el que se roe las uñas, el que se rasca la oreja derecha con el dedo meñique, de una manera convulsiva, el que fuma desmesuradamente, el que chupa goma mentolizada, el que habla a gritos, como el que balbucea al hablar, de un modo tan concreto que luego, al salir a la calle, durante un largo tiempo, su retina proyecta sobre el gris duro de las aceras, sobre el grito falto de armonía de los escaparates llenos de luz clara, el filme pardo de la burocracia (Carnés, 2018: 188-189).

En 1931 son diez los relatos publicados, todos en *La voz*. «El banco solitario» es un breve texto construido alrededor de un banco en «un paseo concurrido de

---

19 «Las frases de admiración que tenía para los escaparates de las ferreterías en que se exhibía una vajilla completa» (Carnés, 2018: 229).

la ciudad» (Carnés, 2018: 202), como hará años después en su obra de teatro *Los bancos del Prado*<sup>20</sup>, pero que en este caso se queda en una suerte de juego literario en el entorno urbano que tan omnipresente está en la obra de Carnés. Con «Los zapatos filósofos» Carnés lleva al título uno de los objetos en los que a menudo fija su atención, y así la del lector, para mostrar a través de ellos la desigualdad social<sup>21</sup>. En este cuento los zapatos, personificados, reflexionan sobre el abandono en un cuarto de aseo de empleadas, por donde pasan las trabajadoras a llorar, o a limpiar. En «Enemigo pequeño» entra en escena la huelga, pero son también un elemento de fondo, en esta ocasión para una pequeña historia sobre la competencia entre dos jóvenes vendedores de periódicos. «El camarero triste», aparecido una semana antes de la declaración de la República es un breve retrato sobre un trabajador de un café desde los ojos de los miembros de una tertulia que le ven con simpatía.

## Cuentos publicados durante la Segunda República: del 14 de abril de 1932 a 1934

La producción de Carnés continúa sin interrupción alguna tras la instauración de la Segunda República. De hecho, aparece un cuento el mismo día de su declaración. Se trata de «Un año de matrimonio», el cual muestra el rápido desinterés por parte del marido y «las primeras lágrimas de resignación» (Carnés, 2018: 218). El mismo tema del matrimonio es trabajado en «El hijo del dramaturgo», donde es narrado el desengaño de un matrimonio que solo estaba motivado por la admiración de la nuera por la fama del suegro, con el que acaba viviendo, y de nuevo en «Una mujer de su casa», que cuenta el fracaso del matrimonio entre el escritor que estaba «harto de las mujeres inteligentes» (Carnés, 2018: 230) —que nos recuerda ligeramente al barbero del cuento de 1932 «Una mujer fea» con la que se casa por una mezcla de agradecimiento y pena y a la que acaba arruinando— y esa mujer que acaba siendo despreciada a pesar de cumplir todos los requerimientos que se le hacían a la esposa perfecta: «Ella realizó la ilusión de su vida; tuvo una

20 Escrita en 1953 pero inédita hasta 2002, cuando es recogida en una trilogía junto a sus dos otras piezas dramáticas escritas en México (Carnés, 2002).

21 Los zapatos de mujer aparecen en *Tea Rooms* en numerosas ocasiones para remarcar la clase social de la propietaria de estos, como cuando señala los distintos perfiles de las mujeres que optan a un trabajo de secretaria: «Zapatos deteriorados debajo de los bancos o sillas; zapatos impecables, pierna sobre pierna. “Pase la primera”. A esta voz, los zapatos torcidos avanzan rápidos, suicidas, mientras que los zapatos impecables subrayan un paso estudiado, elegante» (Carnés, 2016: 11-12).



cocina repleta de porcelana y un aparador colmado de loza fina» (Carnés, 2018: 230), incluida la tolerancia a la ruptura de la monogamia por parte del marido y el reparto desigual de esferas:

No fue gruñona ni celosa. Las frecuentes ausencias del escritor, cansado a los tres meses de matrimonio de las escasas caricias de sus manos rojizas, de uñas rapadas, no le mortificaban; siempre había observado que en todo matrimonio el hombre tiene la llave de la puerta, y la mujer, de los armarios (Carnés, 2018: 230).

También es un objeto en decadencia y completamente personalizado el protagonista de «Una casa en ruinas», por delante de la que pasan: «mujeres con la vida al brazo dentro de un cesto de mimbres rojos» (Carnés, 2018: 226), un hermoso ejemplo de las metáforas que a menudo construye Carnés. En el barrio se puede escuchar la sirena de la fábrica y se ven las blusas blancas y azules de los obreros pasar, pinceladas de la realidad de la clase trabajadora que se cuelan en el segundo plano de algunos cuentos. Una mención a la religión aparece en «En el tranvía», donde una monja se turba profundamente ante la visión de una joven pareja que se atreve a darse la mano en público. Las hermanas protagonistas de «Las dos Marías» también se escandalizan ante las parejas de jóvenes y, a través de ellas, el relato retrata de forma crítica un modelo de mujer que siente rechazo hacia lo moderno, sin cultura literaria y despolitizada, cuya existencia gira en torno a la monotonía del trabajo en su negocio familiar.

Cinco cuentos publicó Carnés en 1932, el primero en *La voz*, el segundo, más extenso en *Ahora*, otros dos en *Crónica* y el último en *Estampa*. «Los mellizos», que ampliará para una reedición en la revista del exilio en México *Romance* en abril de 1940, se refiere a dos hermanos, que son hijos, nietos y bisnietos de médicos pero que acaban trabajando en correos descendiendo en la escala social, aún más tras su jubilación: «como sus ingresos económicos disminuyeran, acordaron reducir sus gastos habituales, prescindiendo de la anciana sirvienta que había cerrado los ojos a todos los miembros de la familia Pérez González, e iniciándose ambos en los quehaceres domésticos» (Carnés, 2018: 245). Ambos envejeciendo juntos y solos en una sucesión de monótonos días, como las dos Marías, pero llevando su comunión un paso más allá, hasta la muerte.

El siguiente, «Rojo y gris», da el título al primer volumen de sus cuentos completos tal vez por ser la narración más extensa de las veintisiete; de hecho, apareció en la sección dominical del periódico *Ahora* «Novela corta» y no como cuento propiamente dicho. Fue escrito durante la época en que trabajó como camarera, de la misma forma que *Tea Rooms*, con la que comparte algunos rasgos. El relato, dividido en diez pequeños capítulos con título, narra la vida de José Manuel, desde su (corta) niñez: «Apenas tuvo niñez. Unos años (pocos) de inconsciencia, de salvajismo» (Carnés, 2018: 119). Esa frase es la que abre el relato, dejando claro desde el comienzo la difícil situación del protagonista, en un pequeño pueblo pobre rodeado de campo seco, como pasa a mostrar a continuación con



una de esas descripciones también secas, casi a pinceladas, a saltos y con mucha presencia de colores, sobre todo el rojo, que abundan en el texto. José Manuel huirá de ese entorno, aún más difícil después de la muerte de sus padres, y acaba en Madrid, donde se casa y logra abrir una frutería, lo cual no acabará ni con su miseria ni con su desgracia. En este relato, de migración del campo a la ciudad, de pobreza y de violencia, Carnés recoge la falta de alternativas para los desposeídos, los que solo tienen sus cadenas y su fuerza de trabajo: «—¿Qué sabes hacer? — Mis brazos son duros y no tengo ningún hueso roto» (Carnés, 2018: 132). La vida monótona de sus años en el pueblo —«sus años de niño, su mocedad: vida de asnillo de noria; muchos pasos sobre un mismo camino» (Carnés, 2018: 123)—, pasa a ser la monotonía de la frutería. Y la violencia de aquellos años en los que vivía atemorizado por su hermano: «Lo temía. Era muy violento. A su mujer la golpeaba algunas veces» (Carnés, 2018: 123), acabó siendo la violencia fatal que él mismo ejercerá sobre su mujer. Carnés no solo muestra la injusticia de la miseria, sino también cómo las esperanzas de ascenso social que alberga el protagonista como forma de huida de la miseria, las aspiraciones de clase media o de pequeño propietario son una trampa sin salida. Su discurso mientras lucha por salir adelante es muy claro en esta dirección: «Todo el que vende gana. No hay más remedio que hacerse un modo de vivir. Ya está uno harto de trabajar para otros. Los amos, ya se sabe, en cuanto llegas a viejo y no sirves te dan una patada en el culo, y otro al canto»<sup>22</sup> (Carnés, 2018: 137-138). Pero este relativo ascenso que va consiguiendo a base de trabajo y de contar monedas solo perpetúa su miseria y, en todo caso, multiplica su angustia. El trabajo es una losa que pesa más cada día: «Cada noche le pesaba más el saco sobre la espalda» (Carnés, 2018: 147). El matrimonio, una vez más, tampoco supone una mejora de la situación, ni siquiera un alivio, sobre todo para la mujer, que va degradándose hijo a hijo: «Cuando tuvo la segunda hija, aumentó su desidia. Siempre tenías las manos sucias. El pelo se le oscureció por efecto del polvo» (Carnés, 2018: 141). Y así, la aceptación callada y gris de lo dado les inunda: «José Manuel acabó por aceptarlo todo, por resignarse a todo» (Carnés, 2018: 141). Acaso pretende plantear Carnés una luz al final del camino, cuando el matrimonio consigue ahorrar unos duros, así es más duro el golpe, también para el lector, cuando ese dinero es robado en un descuido de Teresa. El relato acaba donde empezó, con miseria y violencia, y parece no haber más salida que la muerte. El suicidio de José Manuel por la culpa de creer haber

---

22 Esta última frase resulta similar a la conversación que mantienen la asistenta, Esperanza, y Matilde, la protagonista de la novela *Tea Rooms*, cuando la primera argumenta que es difícil hacer nada contra las condiciones laborales que les imponen porque «Ya hay veinte en la puerta esperando», y Matilde responde «de eso se valen “ellos”» (Carnés, 2016: 39).

matado a su mujer cierra así cualquier atisbo de esperanza. Con una descripción física del horror «queda deformado, terrible» (Carnés, 2018: 152) y deja viuda a una mujer que, probablemente, tenga que sobrevivir como «Una vecina del último piso, que había tenido ocho hijos y que ahora, después de fregar durante treinta años los retretes de todos los teatros de Madrid, vendía naranjas en los paseos públicos durante el verano, y caramelos a la puerta de los cines durante el invierno» (Carnés, 2018: 147).

Después del ya mencionado «Una mujer fea» publica «Bronca andaluza o ¡No paza na'!» y «Contrabando». Dos de los pocos relatos que no se sitúan en Madrid, o en un espacio que sin nombrarlo remita a Madrid, sino en Andalucía y en Gibraltar, respectivamente, lo cual tiene probablemente que ver con el año que Carnés y su familia pasaron en Algeciras<sup>23</sup>. En el primero de ellos llama la atención la precisión con la que refleja el tono y las expresiones propias del andaluz: «E' un *malage*» dijo uno de mis amigos». *Veréi ustede* como tenemos *esaborisión*» (Carnés, 2018: 264), de la misma manera que en otros cuentos recoge la forma de hablar en Madrid o, después, en México. A pesar de ese esfuerzo por la cercanía, el relato está escrito desde fuera, con una dosis de exotismo o «curiosidad de forastera» (Carnés, 2018: 263), de quien mira por la ventana a la gente pasar u observa la anécdota en el bar. En el segundo de nuevo es la calle uno de los escenarios principales, casi como un personaje más. Personas de distintos orígenes y ocupaciones se cruzan por Main Street, hasta que la atención se detiene en la aduana: «en el suelo, pobres mujeres, míseras mujeres innumerables, con sus paquetes de café, azúcar y margarina, encima de las faldas» (Carnés, 2018: 269). Pero una de ellas consigue pasar, usando de parapeto a dos monjas que creen estar ayudando a quien se ha torcido el pie y «Se aleja muy deprisa, sin renqueos, sin volver la vista atrás, con su cesto colmado a la cintura» (Carnés, 2018: 271).

En 1933 aparecen tres cuentos más de la autora, el segundo en *Nuevo Mundo* y los otros dos en *Estampa*. «El poeta que se ha quedado atrás» es, tal vez, la máxima expresión de la incorporación a la literatura de la ciudad moderna, la velocidad y el individuo anónimo propia de la época que recorre la obra de Carnés. El comienzo no deja duda al respecto:

La época imprime a hombres y cosas su ritmo acelerado. Entre los vehículos, casi fugitivos, la silueta del individuo va y viene, gira y desaparece, para reaparecer inmediatamente bajo diversas envolturas: figura y sexo. Su ruta es la misma. Su celeridad, idéntica (Carnés, 2018: 291).

---

23 De esta misma época es otro cuento inédito hasta 2018, recuperado por la familia en 1976, que también parece fruto de la estancia en Algeciras. Queda fuera de este recorrido en el que nos limitamos a los cuentos que se publicaron antes de la Guerra Civil.

El planteamiento es que este desarrollo de la ciudad y determinado tipo de comercio posterior a «la gran conmoción de la Guerra Europea» (Carnés, 2018: 292) ha convertido los tenderetes de libros usados y la poesía de fin de siglo en un anacronismo. Un proceso sobre el que la instancia narrativa reflexiona, sin huir de sus aspectos contradictorios:

La posguerra acusó una serie de valores intelectuales nuevos que se enseñorearon del mundo. Los nuevos valores —materialistas puros— alababan el hierro y el acero, y negaban la existencia de Dios. Y amaban el campo, no por sus bellezas, sino por su trigo. La mujer se incorporó a la vida activa, se interesó e inició en la vida social y política e internacional (Carnés, 2018: 292).

Este proceso se expresa en el cuento con la combinación de la reflexión cercana al ensayo, como en el fragmento citado, y el bosquejo del personaje del poeta, epítome de lo que queda atrás: «Camina extraño al ambiente, como extranjero, pues, realmente hasta su propio idioma le es raro. Aún no se habituó al paso rápido de la época y tropieza en los transeúntes y en los ágiles vendedores callejeros» (Carnés, 2018: 293). Lo que no queda claro, debido a los dos desenlaces posibles que el relato ofrece, es si ese poeta tiene aún un público, aunque de ochenta años, el desenlace «ochocentista» (Carnés, 2018: 296) de los dos que nos ofrece, o si «Esas cosas ya no se toman, no tienen salida» (Carnés, 2018: 29), un fin más triste, pero «más lógico. Y más actual, también» (Carnés, 2018: 297).

También encontramos una breve reflexión directa en «El día más feliz», un retrato que despieza la fingida solemnidad de la celebración de la comunión de una niña que en realidad gira en torno a la foto que, además, será frustrada. Durante el paseo del día son varios los comentarios que recibe, uno de ellos, el deseo de verla casada, ante lo que, desde la instancia narradora y en un aparte señalado por paréntesis se puede leer: «¿Por qué casada, precisamente? ¿Estado ideal? Que respondan a esto los miles de españoles que viven en estos momentos pendientes del curso de un divorcio»<sup>24</sup> (Carnés, 2018: 300).

En «El único sistema» un matrimonio vuelve a Madrid después de dos años en un pueblo catalán, lo cual abre paso a distintos cambios. En primer lugar, la incorporación de la esposa al trabajo, para poder buscar un cuarto en el que vivir juntos, seguido de un renovado interés de ambos por la moda y el consumo: «Como él, volvió a sentir la atracción de los grandes escaparates de modas y sombreros, a preocuparse de *lo que se lleva* y a desechar los zapatos cómodos» (Carnés, 2018: 305). Esa nueva preocupación se traduce en un esfuerzo por mejorar su aspecto y, así, un día el marido observa cómo «se había suavizado, *modernizado*

24 El derecho al divorcio se había aprobado en febrero de 1932.

su figura» (Carnés, 2018: 306), adornada con unos zapatos de tacón alto muy fino, unas medias de seda, labios pintados y vestidos oscuros (Carnés, 2018: 306-307). Pero además de la relación entre la ciudad, el acceso al trabajo de la mujer y la búsqueda de esa imagen de mujer moderna ligada al consumo, el relato nos lleva a otra conclusión, nunca estuvieron mejor que desde que viven separados: «la seguridad de haber hallado el único sistema capaz de vencer al mayor enemigo del amor: la conveniencia» (Carnés, 2018: 308), es decir, Carnés vuelve de nuevo a cuestionar el esquema matrimonial tradicional (Olmedo Muñoz, 2014b: 81). El cuento que cierra este primer tomo y nuestro recorrido, «Bodegón», apareció el 3 de noviembre de 1934 en *Estampa*, y se posa, de nuevo, sobre el artista humilde frustrado. Como en «El poeta que ha quedado atrás», en este cuento plantea la cuestión de la modernidad artística (Olmedo Muñoz, 2014b: 103). Respecto a este relato y el resto de los cuentos publicados en *Estampa*, dirá Olmedo que «presentan un estilo sencillo, se reducen a episodios breves y desarrollan conflictos argumentales que se resuelven fácilmente» (Olmedo Muñoz, 2014b: 103), lo cual podíamos extender a una gran parte de sus cuentos, pero que, sin embargo, presentan particularidades, tanto temáticas como en los dispositivos narrativos empleados, como hemos ido comprobando.

## Abrir el campo de lo decible

Los distintos relatos recogen breves episodios autoconclusivos, en ocasiones casi anécdotas, un formato muy determinado por el espacio con el que la autora podía contar en los periódicos y revistas que los publicaban. Se trata a menudo de escenas enmarcadas en la realidad cotidiana, la mayoría protagonizadas por mujeres en situaciones dramáticas, objeto de violencia (social y de género) o tratando de cambiar su situación y chocándose una y otra vez con los límites impuestos por la sociedad. De la misma forma que la problemática va pasando de lo existencial a lo social, el tipo de personajes femeninos que aparecen en los cuentos también se va modificando, en un sentido similar al que Olmedo marca poniendo de punto de inflexión la primera novela de la autora:

A partir de *Natacha* (1930), Carnés deja atrás a los personajes femeninos marcados por la inocencia y la resignación de su primer libro y presenta a una mujer que no sólo es moderna e independiente, sino que busca la afirmación la propia independencia a través de su cuerpo. Esta elección la conduce de forma fatal a la prostitución. Carnés se suma, de esta manera, al proyecto de discusión del modelo angelical y propone las dificultades sociales y de la estructura económica y política que impiden su completo desarrollo en la sociedad española de los años treinta (Olmedo Muñoz, 2014b: 59).

Estas mujeres son casi siempre de clase trabajadora, «inmersas en un momento de contradicción histórica que discute y redefine el papel de la mujer en el escenario laboral» (Martínez Fernández, 2022: 81). Pero además de mujeres (y hombres) de clase trabajadora pertenecientes a sectores muy humildes, encontramos también mujeres de clase media o con aspiraciones pequeñoburguesas que tratan de alcanzar aquello que la ideología burguesa establece como éxito y clave de la felicidad, a veces a través de novelas sentimentales: marido, ropa elegante y un buen ajuar doméstico. Sin embargo, esta felicidad no es alcanzable, especialmente por aquellos que pertenecen a los sectores más pobres que tienen que llevar a cabo una lucha por la subsistencia. De esta manera, queda desenmascarado el discurso de la ideología dominante en sus contradicciones e, incluso, se evidencia su carácter de clase al exponer la imposibilidad de las mujeres de clase trabajadora de satisfacer los valores y las aspiraciones que se mostraban como universales:

Carnés plantea cómo el cuerpo de las mujeres obreras no encaja en los límites de estos discursos modelo de mujer moderna: cuerpos que sudan y que se cansan, cuerpos que no tenían la posibilidad de entrar en el circuito de consumo de la moda porque sus salarios de miseria no se lo permitían (Somolinos Molina, 2022: 29).

Este aspecto crítico hacia la posibilidad de generalizar estos modelos de la modernidad no supone, por supuesto, una adhesión al modelo tradicional. También aparecen, como parte de una generación que se queda anticuada, mujeres que sienten rechazo por todo lo nuevo, ligadas al catolicismo al que Carnés se refiere críticamente. Este estancamiento en unos ideales y gustos pretéritos no es exclusivo de los personajes femeninos y el conflicto de la resistencia a la modernización aparece en forma de conflicto generacional. La modernidad se expresa en los relatos tanto a partir de las nuevas aspiraciones y conflictos sociales o la migración del campo a la ciudad, como a través del retrato de ciudades en movimiento, calles transitadas, tranvías y autobuses que son observados desde la instancia narrativa. La ciudad y, en concreto Madrid, son de hecho el escenario predilecto de los cuentos y de gran parte de la narrativa de la autora. Permean también sus cuentos elementos como las huelgas o las lágrimas de trabajadoras, como parte del trasfondo y observadas desde fuera en los relatos que parecen hablarle más a la clase media, si bien en otras ocasiones la miseria, la injusticia o la desigualdad quedan en primer plano. En los últimos cuentos de esta época la miseria aparece retratada con más profundidad, pero siempre con sencillez. La insuficiencia del salario o de la jubilación es expuesta con claridad, o la denuncia del hambre y la pobreza en el relato que da título al libro, cuando en apenas unas

líneas se expone la irracionalidad de que los hambrientos tengan que esperar a que la fruta se estropee para poder comprarla:

La fruta lograba salir cuando empezaba a enmohecer y la rebajaban de precio. Únicamente uvas, en su época de baratura. Había quienes llevaban hasta tres kilos diarios. Precisamente las mujeres más desharrapadas y los chicos más astrosos. Se comprendía que eran mucho de familia y no se alimentaban de otra cosa (Carnés, 2018: 139).

Otro tema recurrente en la narrativa breve de esta época es el de la dificultad de acceso a la creación artística, limitada a los sectores pudientes, eliminada como molestia no productiva en aquellos de extracción trabajadora que tuvieran una inquietud artística porque, como se sabe, «Aquí no se le paga a usted por hacer versos», expresando en una sencilla frase la contundencia de la esclavitud asalariada que nos roba hasta lo más íntimo y profundo. En general, los cuentos de estos primeros años muestran una preocupación social, tanto por la situación de las mujeres, sobre todo las trabajadoras, como por la de los sectores obreros y populares, sin embargo, no presentan aún una alternativa. Con respecto al modelo de mujer, si en *Tea Rooms* aparece la militancia política como paso necesario hacia la emancipación de las mujeres, atrapadas entre el matrimonio (o la prostitución) y la explotación del trabajo asalariado, estos cuentos se quedan en la crítica de los modelos y aspiraciones frustradas que perpetúan el sufrimiento de las mujeres trabajadoras.

Si nos fijamos en los elementos formales, siempre en el marco general del realismo, veremos que prima un estilo que huye de la complejidad:

La mayoría de los cuentos escritos en su etapa inicial de escritora muestra un estilo sencillo, donde los temas y cuestiones planteados en los argumentos se resuelven con facilidad. Van dirigidos a un público poco formado, que opta por una literatura asequible, cuya comprensión no entrañe dificultad, al que llega a través de la lectura de la prensa, y especialmente de las revistas gráficas, cuyo público es sobre todo femenino (Plaza Plaza, 2018: 45).

Si bien en los primeros textos el estilo es menos natural y ligero y llega a ser incluso demasiado abigarrado, poco a poco se va abriendo paso un tono menos cargado, se incorporan modos de hablar coloquiales y elementos que podríamos llamar vanguardistas, como descripciones a pinceladas, alucinaciones visuales, finales alternativos o pasajes cinematográficos. Mecanismos literarios que dan riqueza a la narración sin por ello perder ni contenido crítico ni capacidad de llegar a un público popular, sino más bien multiplicando la fuerza con la que los distintos efectos buscados alcanzan al lector. Las descripciones físicas que hacen aparecer a determinados personajes de forma positiva o negativa y a través de los que se puede observar un cambio existencial, son también un esfuerzo por



vehicular el contenido de una manera sencilla. Como en *Peregrinos de calvario*, en los cuentos se cruzan distintas corrientes estéticas del momento y «está presente la influencia de las innovaciones estéticas de la mano del interés por explorar problemas sociales» (Olmedo Muñoz, 2014b: 37).

Así, desde la posición relativamente excéntrica de Luisa Carnés respecto al ámbito literario y cultural y a partir de una experiencia de clase y género en primera persona, sus cuentos previos a la Guerra Civil exponen la relación conflictiva entre la emancipación y el trabajo, la miseria, la violencia, las contradicciones de la modernidad, las construcciones morales y la dificultad para decidir sobre la propia vida con las que se choca permanentemente la clase trabajadora, multiplicadas en el caso de las mujeres. Y al hacerlo desnudan el discurso hegemónico que oculta estas contradicciones, límites e injusticias, abren el campo de lo decible y expanden un contrasentido que, poco a poco, junto a otros muchos textos que marchan en el mismo sentido llegan a horadar un sistema que ya no puede permanecer cerrado. El conflicto sale de su ocultamiento, se abre la crisis y, con ella, la posibilidad de cambio. Un papel que la obra de Carnés jugó en los años veinte y treinta del siglo XX, pero que, cómo negarlo, sigue jugando hoy.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arias Careaga, R. (2017). «La literatura de Luisa Carnés durante la Segunda República: *Tea Rooms*». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1, 55-72.
- Aznar Soler, M. (2010). *República literaria y revolución [1920-1939] TOMO I*. Sevilla: Renacimiento.
- Aznar Soler, M. y López García, J. R. (2017). *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939 (Vol. 30)*. Sevilla: Renacimiento.
- Becerra Mayor, D., Arias Careaga, R., Rodríguez Puértolas, J. y Sanz Pastor, M. (2013). *Qué hacemos con la literatura*. Madrid: Akal.
- Blanco Aguinaga, C., Rodríguez Puértolas, J. y Zavala, I. (1986). *Historia social de la literatura española (en lengua castellana) II*. Madrid: Castalia.



- B-U, G. (1 de mayo de 1930). «LUISA CARNÉS: Natacha, Mundo Latino». *La Gaceta Literaria*, p. 15.
- Carnés, L. (2002). *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- (2016). *Tea Rooms. Mujeres obreras*. Xixón: Hoja de Lata.
- (2017). *Trece cuentos (1931-1963)*. Xijón: Hoja de Lata.
- (2018). *Rojo y Gris. Cuentos completos I*. Sevilla: Renacimiento.
- (2018b). *Donde brotó el laurel. Cuentos completos II*. Sevilla: Renacimiento.
- Castañar, F. (1993). «La España del siglo XX en la narrativa del compromiso (1923-1936)». *Letras Peninsulares*, 6 (1), 69-81.
- De Almazora, J. (30 de marzo de 1930). «Mujeres de hoy. [Luisa Carnés] “La novelista que, por ahora, se gana la vida escribiendo cartas comerciales». *Crónica*, p. 9.
- De Vicente Hernando, C. (2013). «Introducción». En C. de Vicente Hernando (Ed.), *Una generación perdida. El tiempo de la literatura de avanzada (1925-1935)* (pp. 7-10). Doral: Stockcero.
- Díaz Fernández, J. (2006). *Prosas*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- Eagleton, T. (1981). *Marxism and literary criticism*. London: Methuen & co LTD.
- Fuentes, V. (1993). «La novela social Española 1927-1936: panorámica de un diverso perfil temático y formal». *Letras Peninsulares*, 6(1), 9-29.
- Gil Casado, P. (1973). *La novela social española (1920-1971)*. Barcelona: Seix Barral.
- Giménez Caballero, E. (1 de septiembre de 1930). «Notas de última hora sobre el veraneo de nuestros escritores». *La Gaceta Literaria*, p. 2.
- González Calleja, E. (2013). «La Dictadura de Primo de Rivera: Los límites de la Modernización desde el Estado». En C. de Vicente Hernando (Ed.), *Una Generación perdida: El tiempo de la Literatura de Avanzada (1925-1935)* (pp. 39-74). Doral: Stockcero.
- Hellín Nistal, L. (2019). «Tea Rooms. Mujeres obreras: Una novela de avanzada de Luisa Carnés». *Kamchtká. Revista de análisis cultural* (14), 179-202.

- (2021). «Del mostrador de un salón de té al exilio mexicano: La literatura social, feminista y comprometida de Luisa Carnés». En A. Egido, M. Eiroa, E. Lemus y M. Santiago (Dirs.), *Mujeres en el exilio republicano de 1939. Homenaje a Josefina Cuesta* (pp. 695-708). Madrid: Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y la Memoria Democrática.
- Kosík, K. (1967). *Dialéctica de lo concreto*. (A. S. Vázquez, Trad.) México: Grijalbo.
- Martínez Fernández, Á. (2022). «La potencialidad narrativa de Luisa Carnés. Una propuesta para leer *Tea Rooms: mujeres obreras* (1932)». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 22, 77-105.
- Martínez, J. L., & Assunção, D. (2023). *Mujeres, revolución y socialismo*. Madrid: IPS Estado español.
- Mira Abad, A. (2011). «Imágenes y percepciones de las mujeres trabajadoras en la sociedad liberal y en la cultura obrera de finales del siglo XIX y principios del XX». En A. Aguado, y T. Ortega López (Edits.), *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX* (págs. 99-122). Valencia: Universitat de València.
- Montiel Rayo, F. (2018). «La vida y la muerte en los cuentos sobre la Guerra Civil de Luisa Carnés». *Orillas*, 7, 45-59.
- Montiel Rayo, F. (2018). «Prólogo». En *Rojo y gris. Cuentos completos I* (pp. 7-13). Sevilla: Renacimiento.
- Nash, M. (1983). *Mujer, familia y trabajo en España 1875-1936*. Barcelona: Anthropos.
- Olmedo Muñoz, I. (2014a). «El trabajo femenino en la novela de la Segunda República: *Tea rooms* (1934) de Luisa Carnés». *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 30 (2), 503-525.
- (2014b). *Itinerarios del exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Renacimiento.
- (2021). «Guerra, identidad y escritura: El testimonio de Luisa Carnés». En *Mujeres en el exilio republicano de 1939: Homenaje a Josefina Cuesta* (pp. 681-694). Madrid: Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y la Memoria Democrática.
- Otero Carvajal, L. E. y Pallol Trigueros, R. (Eds.) (2018). *La ciudad moderna. Sociedad y cultura en España, 1900-1936*. Madrid: Catarata.

- Otero Carvajal, L. E. y Rodríguez Martín, N. (Eds.) (2022). *La mujer moderna. Sociedad urbana y transformación social en España, 1900-1936*. Madrid: Catarata.
- Pérez Orozco, A. (2014). *Subversión feminista de la economía*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Plaza Plaza, A. (2002). «El descubrimiento de una escritora: Luisa Carnés». En L. Carnés (Ed.), *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores del miedo* (pp. 9-17). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de escena de España.
- \_\_\_ (2016). «Luisa Carnés: Literatura y periodismo, dos vías para el compromiso». *Cuadernos Republicanos*, 92, 67-105.
- \_\_\_ (2018). «Introducción». En L. Carnés, *Rojo y gris. Cuentos completos I* (pp. 17-58). Sevilla: Renacimiento.
- Ramos, J. (2016). *Las raíces históricas. Revolución socialista y guerra civil*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- Ródenas de Moya, D. (2004). «Entre el hombre y la muchedumbre: la narrativa de los años treinta». *Cuadernos hispanoamericanos*, 647, 7-28.
- Rodríguez, J. C. (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.
- s.a. (1 de abril de 1929). «Compañía Iberoamericana de Publicaciones, S. A. Editoriales Renacimiento-Mundo Latino y Atlántida. Librería Fernando Fe, Puerta del Sol, 15. – Madrid. Novedades». *La Gaceta Literaria*, p. 8.
- Somolinos Molina, C. (4 de febrero de 2019). «El rescate de Luisa Carnés: testimonio y ficción en los “Cuentos completos”» (2018). *Contrapunto*, 4.
- \_\_\_ (2022). *Rojas las manos. Mujeres trabajadoras en la narrativa española contemporánea*. Albolote: Comares.
- Trotsky, L. (2004). *Escritos filosóficos*. Buenos Aires: CEIP León Trotsky.
- \_\_\_ (2008). «A noventa años del Manifiesto comunista». En L. Trotsky, *El programa de Transición* (pp. 23-40). Buenos Aires: IPS-CEIP.
- Tuñón de Lara, M. (2009). *La España del siglo XX*. Vol. I. Madrid: Akal (Texto publicado originalmente en 1974).