



LA OBSERVACIÓN COMO TRANSGRESIÓN. LA OBRA DE LUISA CARNÉS / OBSERVATION AS TRANSGRESSION. THE LITERARY PRODUCTION OF LUISA CARNÉS

NATALIA CALVIÑO TUR
Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 20/10/2018

Aceptado: 19/01/2019

Resumen: El reciente interés por la figura de la autora madrileña Luisa Carnés ha motivado una serie de estudios sobre su trayectoria vital, pero falta darle el reconocimiento que merece a través del análisis crítico de su obra, no solo situándola como personaje activo de un proceso histórico, sino entrando a valorarla propiamente como lo que fue: una novelista. Es precisamente el propósito de este estudio sacar a la luz las características literarias de una autora como Carnés, alrededor de un concepto clave que sobresale por encima de cualquier otro en su narrativa: la observación crítica de su realidad como elemento transgresor de su obra, teniendo muy en cuenta la evolución de su producción literaria. Es nuestro objetivo demostrar cómo Luisa Carnés consigue elaborar una denuncia de la situación en España a principios del siglo XX, más específicamente sobre la situación de las mujeres, a través de la pura observación.

Palabras clave: Luisa Carnés, observación, transgresión, producción literaria, compromiso político.

Abstract: The recent interest for the Madrid author Luisa Carnés has motivated a series of studies about her life, but she has not been given the due recognition through the critical analysis of her literary work —not only situating her active role in the historical process that she lived through, but also valuing her as what she indeed was: a novelist. It is precisely the purpose of this study to show the literary characteristics of an author like Carnés, around a key concept that stands out above any other in her narrative: the critical observation of her reality as a transgressive element, in light of the evolution of her literary production. My objective is to prove how Luisa Carnés reported the situation in Spain at the beginning of 20th century, and, more specifically, the situation of women, through pure observation.

Key words: Luisa Carnés, observation, transgression, literary production, political commitment.

La imposición, a lo largo de la historia de la humanidad, de roles de género atribuidos a las mujeres desde ópticas masculinas ha dado lugar a clasificaciones femeninas en distintos modelos de mujer. Tradicionalmente, estos modelos se han convertido en etiquetas que se han ido implantando en el género femenino según el momento histórico que viviera. En este sentido, la mujer del siglo XIX fue caracterizada como el llamado «ángel del hogar»: la perfecta hija, esposa y madre subordinada al hombre, con quien compartir su espacio, y dedicada en cuerpo y alma a su bienestar y al de sus hijos varones; preparando y educando en los mismos valores que ella a la descendencia femenina. Sin embargo, este modelo inició un viraje propiciado por las mismas mujeres a finales del siglo XIX y principios del XX, el camino hacia la llamada «nueva mujer» o «mujer moderna», en la práctica totalidad de países europeos. Este movimiento, que ya en su desarrollo inicial se encontró con numerosas trabas que el peso de la tradición patriarcal ejercía sobre la sociedad, se vio bruscamente paralizado con el auge de los fascismos en la primera mitad del siglo XX. En el caso de España, la Guerra Civil y el posterior establecimiento del régimen franquista fomentaron un rápido regreso hacia los valores tradicionales de la mujer española: perfecta hija, esposa y madre católica. El peso de la institución eclesiástica y el desarrollo de ciertas asociaciones como la Sección Femenina de la Falange, liderada por Pilar Primo de Rivera, impusieron de nuevo el tradicional modelo de mujer «ángel del hogar», contando con todas las herramientas que la dictadura puso a su disposición para conseguir el objetivo: la educación, la legislatura jurídica y civil, la cultura y el trabajo. Así, las mujeres que tantos logros habían conseguido durante la Segunda República se vieron de nuevo encerradas en casa, cuidando del marido y los hijos bajo el designio divino de una Iglesia y un Estado que las consideraba inferiores en todos los aspectos a los hombres, menospreciándolas y dejándolas a un lado en cuestiones públicas.

No obstante, todos esos logros dejaron impresa una huella en ciertas mujeres que no agacharon la cabeza ante la terrible situación que se estaba viviendo en España. La guerra echó a cientos de miles de mujeres a la calle para ocupar puestos de trabajo que aseguraran la victoria republicana; algunas de ellas incluso se lanzaron al frente para combatir junto a los hombres. Otras, en vez del fusil, cogieron la pluma para asegurarse de que lo que estaban viviendo no cayera jamás en el olvido, como es el caso de Luisa Carnés. Antes de la guerra, la autora madrileña se ganaba la vida como periodista, entrevistando a personajes de distinta índole y protagonizando reportajes y entrevistas. Por otro lado, su vocación de novelista comenzaba a dar sus frutos con sus dos primeras obras: *Peregrinos de*

calvario (1928) y *Natacha* (1930), ambas dejando entrever un compromiso ético con la situación de la mujer en la España de principios del siglo XX, que se verá completamente marcado ya en *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934). No obstante, no será hasta el inicio de la contienda bélica cuando Luisa Carnés se comprometa políticamente y vean la luz sus reportajes sobre la situación de las mujeres republicanas durante la guerra: entrevistará a madres de milicianos, a enfermeras del SRI, a milicianas, a mujeres de la retaguardia... Además, cuando termine la guerra, en los primeros días de exilio, Carnés iniciará la redacción de su testimonio de aquellos días: el paso de la frontera francesa y su posterior internamiento en un campo de concentración. Sin embargo, no detuvo su labor con el exilio: en México retomó su oficio de periodista y escribió más novelas; entre otras, unas memorias ficcionalizadas, esta vez sí, con la perspectiva del tiempo transcurrido, *La hora del odio* (1944), quizá la más marcada por su ideología comunista. Con el paso de los años en México, Carnés escribirá *El eslabón perdido* (1957-1962), la novela que formula la eterna pregunta de los exiliados republicanos sobre su relación con España. La autora fallece en un accidente de tráfico en 1964, a los 59 años de edad, en un momento en el que se encontraba ordenando activamente su producción literaria.

Desgraciadamente, el nutrido corpus literario y periodístico que nos dejó la autora madrileña ha sido, como el de muchos exiliados, descuidado y olvidado por la cultura española. No es hasta los años noventa cuando el historiador Antonio Plaza la descubre e inicia un trabajo de investigación sobre su vida y su obra, recuperándola para su publicación. Hoy contamos con una buena parte de su producción literaria publicada, gracias también a la colaboración de su hijo, Ramón Puyol. Pero falta dar a Luisa Carnés el reconocimiento que merece a través del análisis crítico de su obra, no sólo situándola como personaje activo de un proceso histórico sino entrando a valorarla propiamente como lo que fue: una novelista. Es precisamente el propósito de este estudio sacar a la luz las características literarias de una autora como Carnés, alrededor de un concepto clave que destaca por encima de cualquier otro en sus novelas: la observación crítica de su realidad como elemento transgresor de su obra, teniendo muy en cuenta tanto la evolución de su producción literaria como la de su labor periodística. Este estudio plantea la importancia de la observación y la descripción urbanas en la obra narrativa de una mujer, con la ruptura de fronteras y el compromiso ético y político que ello conlleva. Es nuestro objetivo demostrar cómo Luisa Carnés consigue elaborar una denuncia de la situación de España a principios del siglo XX, más específicamente sobre la situación de las mujeres, a través de la pura observación.

Con la llegada de los años 20, entra en España un clima cultural con ansia renovadora: las Vanguardias pisan con fuerza en todos los ámbitos artísticos de las distintas capitales europeas. España sufrió cierto retraso en su incorporación al movimiento vanguardista imperante por algunos de los hechos ya mencionados. Pero, además, el país vivía una particularidad cultural como consecuencia directa de las pérdidas de las últimas colonias en 1898: un modernismo tardío al que se habían aferrado los artistas noventayochistas. En este sentido, el papel de la mujer en la cultura artística era el mismo que en la vida cotidiana: ser objeto de observación de las miradas masculinas. La crisis de la identidad nacional que provocó el desastre del 98 se vio reforzada con la imagen del ángel del hogar. Según Tània Balló, el ideal de mujer se fundía con el de la nueva patria. Esto es así porque «sobre el ideal de ángel del hogar recaía la responsabilidad de engendrar y proteger una nueva generación de españoles que debían devolver a España su identidad» (Balló, 2016: 21). Por otro lado, las mujeres que ejercían como sujetos artísticos lo hacían desde la considerada «literatura femenina», cuyas características principales eran el sentimentalismo, el intimismo, el autobiografismo, la cotidianeidad, etc. De hecho, la gran mayoría de estas autoras eran las que deseaban mantener a toda costa el modelo del ángel del hogar, por lo que plasmaban en las heroínas de sus novelas las actitudes de subordinación y abnegación propias de la mujer del siglo XIX. Según Ángela Ena, este modelo se imponía a partir de tres vías: las revistas orientadas a la mujer; los libros con carácter de manual y con clara intención didáctica sobre cómo debía comportarse una señorita, y la obra ensayística de las autoras famosas de la época, como Faustina Sáenz de Melgar o Pilar Sinués¹.

Sin embargo, como venimos diciendo, el aire de renovación vanguardista se deja sentir, y, aunque todavía son minoría, cada vez son más las mujeres que acuden a Madrid a estudiar. Se abren las puertas de las aulas de universidades y academias hasta entonces vetadas para las mujeres. En este sentido, la acción de la Institución Libre de Enseñanza fue decisiva: con su iniciativa se funda, en 1915, la Residencia de Señoritas. Así, a medida que va avanzando la década de los 20, van llegando a Madrid señoritas procedentes de toda España que no son, sin embargo, las obreras ni las agricultoras de las zonas rurales. Las «nuevas mujeres» habían

¹ A propósito de ellas, Ena Bordonada también comenta que sus escritos teóricos contrastaban enormemente con su vida privada: «en general, fueron señoras muy activas que, en su vida privada, social y profesional, se apartan de lo que era común en la mujer de la época, adoptando aires de modernidad: poseen una cultura, leen, conocen varios idiomas, viajan [...] Muchas de ellas muestran en su vida particular una voluntad y capacidad de decisión que niegan a sus heroínas novelescas» (Ena Bordonada, 2001: 91).

empezado a tomar conciencia de los cambios que se estaban produciendo a su favor, especialmente el cada vez más amplio acceso a la educación. No obstante, según Guadalupe del Hierro,

no hay que olvidar que la mayoría de estos cambios sólo afectaron a una parte muy reducida de la población femenina, mujeres pertenecientes en su mayoría a la burguesía urbana e, indirectamente, a las mujeres obreras, incapaces de sufrir “aquella” Modernidad por cuestiones claramente económicas, pero conscientes del cambio que suponía para el desarrollo de su actividad laboral la Modernidad (Del Hierro, 2006: 218).

Es innegable que el paso de la esfera privada del hogar a la pública urbana gracias a la «conquista» del mundo laboral introduce numerosos cambios en la vida de las mujeres jóvenes. En palabras de Guadalupe del Hierro, «el salto a la esfera pública implica la aparición de la mujer como consumidora» (Del Hierro, 2006: 218). Esto es de vital importancia, puesto que, en una sociedad capitalista, los individuos sólo son auténticamente libres cuando pueden disponer de propiedades privadas; de lo contrario, siempre dependerán de la protección económica de otro. Al verse obligadas a depender directamente de un hombre (el padre primero y el marido después), las mujeres no tenían derecho a ser propietarias, motivo por el cual no eran consideradas libres ni podían acceder a la esfera pública, puesto que sólo los individuos libres, es decir, con presencia en el mercado, tenían derecho a sufragio (Labanyi, 2011: 49). Se entiende que la independencia económica genera la independencia individual. Al producirse la entrada de la mujer en el mercado a través de su irrupción en el mundo laboral, está declarando su independencia y se está erigiendo como individuo libre. La entrada en el mercado facilita la aparición de la artista: mujer productora de objetos artísticos, creadora². Sin embargo, la profesionalización de esta producción artística no era tan sencilla: «pesaba la identificación del creador como naturalmente masculino. Sin olvidar las dificultades con las que se topa la creadora [...]. Se negaba la facultad creativa femenina. Y las artistas solían ser localizadas en el amateurismo» (Olmedo, 2014: 44). En este sentido, muchas de las mujeres que consiguieron desarrollar su carrera artística y obtener a cambio beneficios económicos lo hicieron gracias al cobijo de un apoyo masculino. Según Olmedo, las relaciones afectivas se convirtieron, en la época de los años 20, en un vínculo que acercaba a las creadoras al espacio donde no podían moverse sin ese referente masculino³. Pero esta especie de mecenazgo,

² Seguimos hablando de mujeres de clase media, puesto que la situación laboral en la que se encontraban las obreras dificultaba bastante el acceso a una formación artística. Según Iliana Olmedo, «para la mujer que sólo contaba con la educación básica, las opciones de desempeñar un oficio no manual eran bastante reducidas» (Olmedo, 2014: 23).

³ Concha Méndez se acercó al círculo poético de Federico García Lorca gracias a su relación afectiva

llevado a cabo a partir de sus relaciones personales, chocaba frontalmente con sus creaciones artísticas, cuya estética vanguardista se sustentaba en dos principios fundamentales: la rebeldía y la transgresión. Ellas aspiran a moverse en un espacio propio, sin necesidad de protección masculina: así lo refleja, por ejemplo, el cuadro de Ángeles Santos, muy admirada por Luisa Carnés, *La Tertulia* (1929)⁴.

La transgresión es el elemento fundamental que propicia la conquista del espacio propio: «la Mujer Artista se rebela contra las estructuras patriarcales de la sociedad, y el ámbito donde se desarrolla este tipo de rebelión suele ser la casa paterna (o materna)» (Del Hierro, 2006: 218). La brecha generacional que separa a padres de hijas comienza a ser insalvable, como bien refleja la discusión de Matilde con su madre en el primer capítulo de *Tea Rooms*:

- ¿Es posible que no hayas comprendido lo que quiere ese señor M. F.? Fíjate bien: para escribir a máquina hace falta tener una edad determinada y un cuerpo bonito; ¿crees que una mujer *independiente* está más capacitada para resolver un problema aritmético que una hija de familia? ¿No adviertes que ese M. F. internacional lo que desea es una muchacha *para todo*?
- Las chicas de hoy os pasáis de listas; se os figuran los dedos huéspedes.
- Así, ¿a ti te agradaría que aceptara?
- Yo no digo eso.
- Sí dices eso, madre. Contra tu propia voluntad, contra tu añejo concepto de las cosas, dices, *sientes eso* (Carnés, 2016: 17).

En el ámbito literario, las mujeres escritoras se alejan de la novela rosa y presentan un «tipo de mujer de acuerdo con sus ideales, que irá modificando el modelo literario femenino acuñado por el prestigio de la tradición heredada» (Ena Bordonada, 2001: 89). Aquí reside la gran novedad de la mujer escritora del siglo XX, otorgar a sus heroínas características que comenzaban a ser propias, con las que consiguen alejarse del modelo establecido bajo ópticas masculinas. Van conformando, progresivamente, el modelo de «mujer moderna» al que aspiraban en su vida personal; conquistando, de este modo, el espacio que les había sido tradicionalmente denegado.

La particularidad de la artista femenina reside, además, en que «observa no sólo el espectáculo abigarrado de la ciudad, sino también a sí misma como objeto consumible» (Kirkpatrick, 2003: 226). Esta observación que recoge al mismo tiempo ciudad y sujeto dentro de ella es la que lleva a cabo paulatinamente Luisa Carnés en sus novelas. Como veremos más adelante, es la que se personifica en

con Luis Buñuel; Maruja Mallo circuló por las órbitas literarias de tertulia de la mano de Buñuel, Lorca y Salvador Dalí; Marga Gil Röesset fue discípula de Juan Ramón Jiménez; y María Zambrano lo fue de José Ortega y Gasset.

⁴El cuadro refleja la ambición femenina por encontrar un espacio propio compartido exclusivamente con otras mujeres.

sus personajes femeninos: Candelas, Natalia y Matilde, a través de determinados leitmotifs, como, por ejemplo, los zapatos de Matilde. Este elemento clave que se va diseminando a lo largo de la narración constituye el nexo de unión entre la dureza de la urbanidad y cómo afecta al sujeto femenino que la recorre:

Mujeres de los más varios tipos y edades. 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).

Sin embargo, me parece importante señalar, llegados a este punto, que la obra de Carnés responde a una clara necesidad económica, a diferencia de sus coetáneas, como Concha Méndez, María Teresa León o Rosa Chacel, entre otras. Los «paseos» de Luisa por la ciudad están condicionados por la necesaria retribución económica, lo que determina el objeto de observación de la autora: su compromiso irá dirigido a las clases populares. Como apunta su hijo, «trató de cohesionar el tema mujeres y el comunismo» (Olmedo: 2014, 297). La observación de Carnés es transgresora porque se sitúa a sí misma como sujeto autorrealizado ante la cruda realidad de la ciudad y la describe; sin embargo, su motivación va más allá de la pura provocación vanguardista como el «sinsombrerismo» de Mallo y Méndez, por ejemplo⁵. Luisa Carnés deja atrás la provocación, la *performance* o el elemento lúdico propio de las modernas vanguardistas para dirigir su observación hacia un punto más útil: la denuncia, como se ve claro ya en 1934 con la publicación de *Tea Rooms. Mujeres obreras*. La novela está enmarcada dentro de una ideología de corte comunista, pero sus protagonistas principales son las mujeres. Sin embargo, este compromiso feminista se ve ya desde un principio en su proyecto literario. Los personajes femeninos de las novelas de Carnés siguen un patrón muy similar: todas ellas se sienten incomprendidas debido a un proceso de inadaptación en la sociedad en la que les ha tocado vivir. Se trata de mujeres inteligentes y con un deseo de independencia que no corresponde a las muchachas de su época, y que en la mayoría de las ocasiones se ve truncado por sus obligaciones y su clase social. En este sentido, este anhelo de independencia y emancipación provoca que las tres presenten inicialmente un rechazo rotundo a los hombres, que en las novelas se presentan como débiles y traicioneros. Sin embargo, las tres presentan particularidades propias del momento histórico que están viviendo, lo que nos permite trazar una línea evolutiva entre ellas.

⁵ Me refiero al ya famoso acto llevado a cabo por Maruja Mallo, Concha Méndez y Federico García Lorca: «íbamos muy bien vestidas, pero sin sombrero, a pasear por el Paseo de la Castellana» (Ulacia Altolaquirre, 2018: 48).

Lo que vemos de forma incipiente en «La ciudad dormida», la tercera de las pequeñas novelas que conforman *Peregrinos de Calvario* (1928), es un primer y claro posicionamiento a favor de uno de los tipos marginados de la ciudad: la mujer obrera. La primera protagonista es Candelas, la pequeña proletaria que desde niña se ve obligada a trabajar y cuya inocencia se ve brutalmente truncada cuando la viola el novio de su hermana. En este sentido, parece importante retomar la idea del «camino del calvario» que atraviesan los personajes de la primera obra de la autora madrileña. Las circunstancias vitales de Candelas son ontológicas, herederas de un determinismo familiar que la condena a la miseria. La expiación de Candelas consistirá precisamente en la superación de esa herencia: enfrentándose a su destino consigue tomar las riendas de su vida y casarse con el hombre al que ama. No así su hermana Soledad, que se deja llevar por sus circunstancias y es conducida hacia un inevitable fatalismo. Candelas atraviesa su propio calvario y a través de mucho sacrificio consigue enfrentarse a su destino —enfrentándose a su violador, a diferencia de su hermana Soledad—, erigiéndose así como una mujer libre de escoger a quién amar a pesar de sus circunstancias vitales. El final folletinesco de la obrera enamorada del ricachón pierde peso si tenemos en cuenta la estructura de *bildungsroman* sobre la que se estructura el relato: no es él quien la elige a ella abusando de su poder, como ocurría en *Fortunata y Jacinta*, por ejemplo; sino que Daniel se erige como un premio para Candelas por tanto sufrimiento. La construcción psicológica de un personaje femenino como Candelas contrasta enormemente con lo que se venía haciendo hasta ese momento⁶. La autora comienza a insuflarle a su heroína características que la erigen como sujeto —como Candelas, con derecho a rechazar a un hombre y a escoger a otro—, y no como objeto —como Soledad, que se ve inevitablemente arrastrada a la perdición.

Por su parte, la primera novela extensa de Carnés, *Natacha* (1930), subvierte los parámetros de la narrativa decimonónica presentando a personajes muy alejados entre sí: la estructura claramente folletinesca me parece una estrategia más por parte de la autora para llevar a cabo esta alteración. Algunos monólogos de Gabriel contrastan enormemente con ciertos pensamientos de Natalia, puesto que él es un personaje romántico que idealiza a su amada y ella es el prototipo de mujer obrera que comienza a plantearse ciertas cuestiones sobre el *statu quo*. Este contraste entre la profunda interioridad de la protagonista femenina y la recia

⁶ Las autoras del siglo XX, como Carnés, «presentan un tipo de mujer de acuerdo con sus ideales, que irá modificando el modelo literario femenino acuñado por el prestigio de la tradición heredada y sostenido por determinados intereses arraigados en la sociedad» (Ena Bordonada, 2001: 89).

moralidad del resto de personajes supone el paso adelante en el compromiso social y feminista de Carnés.

El fatalismo que inunda la trama de la novela encuentra su origen también en la épica rusa, que Carnés conocía de primera mano por sus noches de lectura ya comentadas. Por otro lado, a finales de los años 20 y a principios de los 30 la mirada hacia Rusia se volvía cada vez más popular entre los intelectuales comprometidos socialmente: «en *El nuevo romanticismo*, Díaz Fernández consideraba a la novela rusa el modelo a seguir por la literatura de avanzada, porque ahí las condiciones sociales habían actuado sobre la conciencia de los escritores» (Olmedo, 2014: 72). Esto precisamente es lo que hace Carnés con *Natacha*: verter toda su incipiente conciencia de lucha de clase y de género sobre la protagonista, Natalia Valle. La progresión que experimentan los personajes femeninos de la autora madrileña no es más que un reflejo de su propia evolución como intelectual comprometida: desde la inocente Candelas, pasando por la atrevida Natalia, hasta llegar a la Matilde emancipada y consciente. De ahí que todos los personajes femeninos cuenten con rasgos autobiográficos: el trabajo del hogar siendo niña como Candelas; el precoz ingreso en el mundo laboral como Natalia, y la progresiva toma de conciencia como Matilde.

Asimismo, en las tres novelas, la familia representa para las protagonistas femeninas el núcleo más absoluto de corrupción, «donde se hereda la pobreza y la explotación» (Olmedo, 2014: 74). La crítica a la maternidad incontrolada se inicia al principio de la obra, cuando Natalia Valle madre considera la descendencia como única vía alternativa de felicidad: «¡Si yo tuviese un hijo!» (Carnés, 1930: 32)⁷. Es el egoísmo de la madre lo que denuncia la autora, pues teniendo en cuenta las circunstancias vitales de la familia —padre alcohólico y ludópata y madre depresiva— decide traer una criatura a este mundo de todas maneras. La transgresión reside en Natalia Valle hija, que comienza a ser consciente de esto muy temprano: «se dió a pensar muy pronto, y a los catorce años supo que el mundo sólo es miseria y dolor» (Carnés, 1930: 48). Del mismo modo irá adoptando la revolucionaria idea de que es mejor no traer hijos al mundo: «¿y cuando empezasen a venir los hijos? ¿Qué? Era gana de hacer mujeres y hombres tan desgraciados como ellas [...] ¿Para qué estaban las mujeres en el mundo sino para eso?» (Carnés, 1930: 96). Estas cuestiones están imprimiendo

⁷ De nuevo la autora alude aquí a los planteamientos decimonónicos para subvertirlos: el inmenso deseo de ser madre se erige en Natalia Valle como alternativa a la insatisfacción que le provoca su matrimonio, como se erigía en Ana Ozores, *La Regenta*, para quien «un hijo hubiera puesto fin a tanta angustia» (Alas Clarín, 2006: 776). Las consecuencias en el caso de Natalia Valle, son, desde luego, mucho más miserables.

en el personaje de Natalia Valle una conciencia de género muy poco vista en las heroínas del momento. Por eso, aunque dentro de una estructura muy tradicional, la protagonista de *Natacha* resulta tan revolucionaria: se rebela contra la sociedad que la explota y la oprime: «ahora, en vez de hablar del calvario de la existencia habla del calvario de la sociedad» (Olmedo, 2014: 74).

Como Candelas, lo que Natalia presencia desde niña en su casa condicionará notablemente su concepción del amor en general y de los hombres en particular: «como todos los niños que crecieron en la tristeza, se dio a pensar muy pronto, y a los catorce años supo que el mundo sólo es miseria y dolor. No soñó con el amor» (Carnés, 1930: 48). Sin embargo, Natalia experimentará el siguiente paso al temor inicial presentado por Candelas: el rechazo absoluto hacia el sexo masculino libre ya de toda inocencia.

No pudo evitar que germinara en su alma la semilla de la repulsión hacia el medio ambiente en que vivía, y en particular hacia los hombres —groseros, obscenos—, sus compañeros de trabajo, que no desperdiciaban ocasión de rozarle una pierna o un brazo con su cuerpo al cruzarse por la noche en los pasillos, angostos y mal alumbrados, del “cuarto de hormas”; hacia aquel viejo apoplético de don César, el administrador, que la retenía una mano entre las suyas, rosadas y blandas, cuando se acercaba a la caja a cobrar el sueldo todas las semanas, y que decía, guiñando los ojillos, pequeños y saltones, a los obreros de más confianza: “¡Qué maja!... ¡Qué maja se está poniendo está chica!” (Carnés, 1930: 50).

El rechazo a los hombres por parte de Natalia ya va dirigido a un ámbito concreto que será el mismo que critique Matilde en *Tea Rooms*: el del acoso laboral. La dominación masculina era la que provocaba la amenaza sexual ya mencionada: los obreros podían manosear a las mujeres a placer y sus superiores podían abusar de su poder, como denunciará Matilde en 1934:

se dan casos verdaderamente repugnantes; casos en que las auxiliares se han visto obligadas a denunciar al jefe inmediato o a pedir, con un pretexto cualquiera, su traslado a otro departamento de la casa. Eso tratándose del jefe inmediato, que cuando es el director quien origina las cosas, entonces el problema es de fácil solución: no hay más que coger la puerta... y, a comer moralidad (Carnés, 2016: 88).

Lo que hace Carnés con una novela como *Natacha* es instaurar una conciencia nueva, una formación de la conciencia tanto de clase como de género, que es la que va adquiriendo progresivamente Natalia Valle. Para la autora, las clases altas no tienen conciencia de la pobreza y no participan ni promueven el cambio social, como demuestra cuando Natalia se encuentra llevando vida de señorita por ser la querida de su administrador. La protagonista adquiere muy pronto conciencia de clase: «el mundo es una gran miseria. La vida es un gusano gigante que mina la miseria del mundo» (Carnés, 1930: 50). En efecto, y como ya se ha comentado, su conciencia es ontológica; asume sus circunstancias a pesar de considerarlas

injustas —«ella no podía aspirar a otra cosa que no fuese el destino del proletariado: sembrar miseria» (Carnés, 1930: 97)—. Por eso, para desviarse de la desventura que su clase social le tiene reservada, Natalia renuncia al matrimonio con un obrero: «¿yo?...¡no tendría perdón de Dios! Con lo que veo en mi casa... Yo sé que la vida es una miserable porquería y los tíos unos canallas todos...» (Carnés, 1930: 54)⁸; y opta, en su lugar, por vivir en concubinato con el administrador de la fábrica, el viejo don César. Sin embargo, al no encontrar felicidad en los grandes lujos ni en el dinero, la vida con el viejo tampoco la hace dichosa, más bien todo lo contrario.

La autora madrileña crea un personaje difícilmente ubicable en el panorama social y literario de los años 30, y lo representa de forma magistral en su novela. El ambiente que rodea al personaje no está preparado en absoluto para recibir propuestas innovadoras como las que Natalia plantea; de ahí los grandes contrastes entre la estructura tradicional y la protagonista femenina, que no encaja en ningún círculo durante su trayectoria vital. En este sentido, Carnés está poniendo en crisis los roles tradicionales y está redefiniendo la percepción social de la mujer. Sin embargo, en 1930 todavía es pronto para otorgarle la victoria a una Natalia Valle, como demuestra el final de la novela. La ciudad y el ambiente son hostiles a la protagonista: «andaba despacio, relegándose instintivamente contra los edificios; hurtaba el cuerpo a los vehículos con inconsciencia de enferma» (Carnés, 1930: 237). Sus intentos por cambiar de vida han sido fatalmente rechazados por la sociedad y regresa a Madrid con el propósito de anularse: «yo no seré nunca nada» (Carnés, 1930: 239), porque nada ofrece el mundo para ella que no sea el trabajo manual. De este modo, Natalia es una pieza más del engranaje del sistema capitalista, y así lo demuestra su fusión con la ciudad, como una Dafne urbana: «los pies, torturados por los pedruscos de las calles, se han vuelto de piedra o de palo; han logrado la invocada metamorfosis, y son leños, y sus raíces, sus largas raíces se han adherido a la tierra, se han enroscado a la tierra, mientras sus ojos se clavan en la luz, desmesurados, blancos, muertos» (Carnés, 1930: 239).

La tercera y definitiva⁹ novela de Luisa Carnés refleja las contradicciones entre los avances que la Segunda República proponía para las mujeres y su puesta en práctica. En este sentido, las medidas igualitarias perseguidas por la República no

⁸ Por otro lado, el matrimonio para Natalia también supone una fractura en las relaciones femeninas: «desde que naciera para el amor, Almudena había muerto para la amistad [...]. Nunca se guardaron el más insignificante pensamiento. No había en la vida de la una nada que la otra ignorase. Y de pronto, el amor... [...] Ya siempre estaría *ése* entre las dos» (Carnés, 1930: 99).

⁹ Definitiva en el sentido de que aborda por completo las características estudiadas en este artículo: la observación y la denuncia de clase y de género.

conseguían concretarse fácilmente. Sin embargo, el ataque de Carnés va dirigido a las empresas y no a la República, a la que considera artífice de los grandes cambios en la situación de la mujer, como dejará claro en varios artículos en prensa antes y durante la guerra¹⁰.

Por otro lado, a partir de 1931 la escritura de Luisa Carnés se había ido politizando progresivamente. A estas alturas de siglo, la literatura que perseguía un cambio artístico lo buscaba también político y social; era indisoluble ya el compromiso ético del intelectual. Así, un grupo de intelectuales entre los que se encuentran Carnés, Alberti, Roces, Sender o Arderíus se van acercando al proletariado con una intención claramente combativa, aproximándose a posturas de corte comunista¹¹ que se verán definitivamente marcadas por el estallido de la guerra. Sin embargo, como señala Olmedo, el compromiso de la intelectual es doble, «conciérne tanto a la estructura social general como a la situación específica de la mujer» (Olmedo, 2014: 99). La admiración que siente Carnés, como muchos otros intelectuales, por la Unión Soviética, se traduce en el discurso de Matilde: «en ese país, en vez de cerrarse, cada día abren nuevas fábricas e inauguran nuevas industrias. Y las mujeres no andan meses y meses de un lado para otro, con un periódico debajo del brazo, buscando un mísero mendrugo; ni los niños se mueren de hambre y frío en las calles. Rusia se llama ese país» (Carnés, 2016: 158). Lo importante de la Unión Soviética en este sentido es la alternativa de cambio social que presenta: «no sé explicarme tan bien como mi vecino. Quiero decir con esto que se acerca el fin de los patronos y de todos los capitalistas; y que nosotros, los pobres, dejaremos de pasar hambre y de calarnos los pies todos los inviernos» (Carnés, 2016: 157). Como señala Ramón Puyol, «en esa época ser comunista era casi obligatorio para la gente entre veinte y treinta años. Era la nueva vida, la revolución. La gente con un poco de imaginación, un poco abierta y dispuesta a trabajar pensaba en eso e ingresaba en el Partido» (Olmedo, 2014: 295). El modo de vida alternativo comienza a tomar forma en las mentes del proletariado; como bien apunta el discurso final de la mitinera: «ha pasado el tiempo en que se consideraba ridículas y hombrunas a las mujeres que se preocupaban de la vida social y política del mundo» (Carnés, 2016: 199). De hecho, todo el desarrollo de los acontecimientos en la novela va dirigido a confluir en el mitin de la obrera

¹⁰ De hecho, el recuerdo de los días republicanos, como señala Olmedo, «se mitifica gradualmente desde los últimos días de la guerra y en el exilio, y conserva siempre el recuerdo de ese tiempo que había despertado tantas esperanzas para las mujeres» (Olmedo, 2014: 177).

¹¹ «La Unión Soviética en los años veinte y treinta asomaba como la puesta en marcha de una ideología que circulaba con fuerza y pronto se convertiría en un foco de atracción inevitable para los jóvenes intelectuales» (Olmedo, 2014: 72).

embarazada. La mujer, como obrera y como embarazada, se alza como el símbolo más claro de la concienciación de clase y género que se ha venido predicando durante toda la novela. Las observaciones y reflexiones de Matilde durante todo el desarrollo de la novela responderán, por tanto, a la gran denuncia final.

Tea Rooms está fuertemente influida por un componente periodístico que encuentra su origen en el momento laboral que está viviendo Carnés, cuya firma ya es habitual en el periódico *Estampa*. No en vano, el relato se subtitula *Novela reportaje*, y sin duda lo es: la mirada panorámica, el muestrario de personajes y la inmersión de la autora en la narración construyen un testimonio verídico de la realidad de las mujeres obreras en el Madrid de los años republicanos. El retrato fiel del entorno que se expone en *Tea Rooms* supone la culminación de Carnés como artista observadora.

La crítica en esta tercera novela de la autora madrileña es ya enteramente política, puesto que se centra en un grupo socialmente oprimido, las mujeres obreras. El salón de té en el que la protagonista, Matilde, encuentra trabajo reproduce el microcosmos social y femenino: las empleadas dividen su atención entre la supervivencia diaria y la búsqueda del marido. Matilde toma plena conciencia de clase y denuncia la injusticia; además, la narradora omnisciente que es Carnés observa y expone el entorno al que la vista de la protagonista no puede llegar. Así, quedan cubiertas todas las esquinas del relato-retrato, y no hay ningún espacio que como lectores no alcancemos a ver o a juzgar: «Carnés denuncia la realidad femenina: expone los problemas de las trabajadoras para que el conocimiento de la situación promueva quizás algún cambio. Su intención es siempre pedagógica, persigue la concienciación de sus lectoras» (Olmedo, 2014: 111). La de Matilde es una observación con conciencia de clase, como demuestran sus reflexiones sobre la multitud en sus largos paseos buscando trabajo:

Matilde ha conocido a muchas aspirantes de este aspecto y muchas del contrario. Jóvenes, limpias, de cuerpos esbeltos y perfumados, de manos cuidadas y brillantes. Unas son tímidas, titubean al hablar y al sentarse en el vestíbulo esconden los pies debajo del banco o de la silla. Otras irrumpen en el aposento triunfalmente, cruzan una pierna sobre la otra, citan casas de importancia, e incluso fuman algún cigarrillo, a veces. Antesalas frías. Mujeres de los más varios tipos y edades. Zapatos deteriorados debajo de los bancos o sillas; zapatos impecables, pierna sobre pierna (Carnés, 2016: 11).

Los zapatos suponen, para Matilde, una línea divisoria claramente acusada entre una clase social y otra; entre las mujeres que buscan trabajo como vía de emancipación y las que lo buscan como remedio a la necesidad. Esta línea se trazará para Matilde desde el inicio de la novela, e irá apareciendo de modos distintos:

¿Qué mal han hecho estas pobres criaturas? Por ahí se ven otros niños, incluso feos y deformados, con sus buenos trajecitos, sus juguetes, sus perros perfumados; y ellos mismos huelen tan bien... Esos niños van en su coche hasta la escuela, una escuela higiénica, con su hermoso jardín de recreo, su calefacción. En la escuela municipal hace frío, y el mal remunerado profesor sufre de hipocondría, que se esquina contra los pobres niños (Carnés, 2016: 18).

En este sentido, la jerarquía de clases va tomando forma. Pero para las inteligencias más perspicaces, como la de Matilde¹², la conciencia de clase lleva implícita la semilla de la insatisfacción: «la línea divisoria de clases queda establecida (*¿por tiempo limitado?*) definitivamente» (Carnés, 2016: 81; la cursiva es mía). Esta toma de conciencia se va produciendo de manera progresiva durante toda la novela, a medida que Matilde va denunciando las injusticias que se cometen contra las obreras.

Entre otros, el problema principal al que se alude desde el título es la situación laboral de las mujeres, más específicamente su situación salarial. Esta problemática surge ni más ni menos que del paso del ángel tradicional del hogar a la mujer moderna, puesto que, como ocurría en *Natacha*, la sociedad no está del todo preparada para aceptar los cambios. La creciente demanda de mano de obra femenina contrastaba enormemente con la concepción tradicionalista de la mujer, protectora de la tradición y ocupante del espacio doméstico. Así, las leyes dejaban en situación de inferioridad a la mujer trabajadora con el supuesto objetivo de protegerla: la inferioridad de sueldos respondía a una concepción del salario femenino como complementario al del marido, nunca superior. Las empleadas del salón de té trabajan diez horas diarias por un salario de tres pesetas: «la noche. Duelen las plantas de los pies, y los muslos y el índice de la mano izquierda, producto de la experiencia del nudo corredizo, y se tiene un peso enorme encima de los párpados. ¿Cuántas horas? Diez. Diez horas [...] Diez horas, cansancio, tres pesetas» (Carnés, 2016: 34). La jornada laboral remite a una concepción esclavizadora de la obrera, que tampoco tiene días libres: «una no tiene más que medio día cada semana, es decir, cinco horas de asueto por cada setenta y cinco de trabajo [...] Fuera, el ocio, el lujo, las diversiones y el amor» (Carnés, 2016: 36). El trabajo, por tanto, va adquiriendo una connotación negativa: la conquista del espacio laboral, que para las mujeres de clase media había supuesto un paso adelante en su camino hacia la emancipación, para las obreras era la gran vía de explotación. El trabajo no dignifica, esclaviza y anula la personalidad de los seres humanos: «aquí no

¹² De nuevo, la protagonista femenina destaca entre el resto de personajes; aunque Matilde no es la inadapta, sí es la diferente: «Matilde dice las cosas de un modo que no admite réplica [...] En cuanto a las otras dependientas, varía mucho la situación. Todas ellas son muchachas sencillas, ignorantes y cordiales» (Carnés, 2016: 44).

son ustedes mujeres, aquí no son ustedes más que dependientas» (Carnés, 2016: 40). El camino iniciado por Natalia Valle con su deshumanización en la ciudad toma forma definitiva en Matilde. Los cuestionamientos que se había formulado Natalia en 1930 —«¿qué esperaba de su vida? ¿Su vida? ¡Ah, qué maldición! Qué cansancio de vivir así. Un día, otro día» (Carnés, 1930: 97)— son radicalmente distintos de los que expresa Matilde en 1934:

la línea divisoria aparece en toda su magnitud. Aunque aún no se la sabe definir con palabras, se la ve, se la siente a cada instante. Particularmente al mediodía, durante el transcurso de la media hora de camino hasta casa [...] Esos blandos olores exquisitos de las cocinas ricas; el sugerente calor que la envuelve a una al cruzar ante las ventanas de esas cocinas, recordándole que ha tomado a las ocho de la mañana una taza de café puro y un pedazo de pan correoso, y que son las dos de la tarde; recordándole a una que su hambre no data de unas horas ni de varios años, que es un hambre de toda la vida, sentida a través de varias generaciones de antecesores miserables [...] Matilde siente como nunca el peso de su condición de explotada (Carnés, 2016: 81).

Una de las observaciones de Matilde en sus largos paseos al inicio de la novela tendrá que ver con otro asunto central de su denuncia: la educación de las clases bajas y más especialmente, de las mujeres. La protagonista le dirige sus pensamientos a la mujer que lee una novela amorosa sentada en un banco del parque: «¡Uy, lectora de novelas blancas, detenida, colgada hace veinte años del aro rosa de un segundo bobo! A través de tus gafas impecables, ¿no ves correr la sangre de Oriente y Occidente?» (Carnés, 2016: 23). La despreocupación de la sociedad por la situación internacional de las mujeres trabajadoras alarma a Matilde, que culpa a ciertos hábitos de conducta femeninos de la situación en la que se encuentran: «Laurita tiene diecinueve años y es asidua lectora de novelas frívolas traducidas del francés» (Carnés, 2016: 174). En opinión de la protagonista, «si Laurita hubiera poseído una cultura media, no hubiese estado dominada por principios seculares de religión y tradición; hubiera procedido en forma muy distinta» (Carnés, 2016: 202). La joven ha sido asesinada «por la sociedad» (Carnés, 2016: 202), que no ha sabido ni ha querido otorgarle otros valores que los del ángel del hogar, por los que se ha visto obligada a abortar ilegalmente y morir a consecuencia de una terrible hemorragia.

Por otro lado, a la denuncia de la situación a la que se ve arrastrada Laurita, se une la de la doble moral de las clases medias y altas, que con tal de evitarse la deshonra recurren a abortos clandestinos sin importarles el peligro en el que incurren: «la coerción social basada en la deshonra lleva a los padres de Laurita a no ejercer acción legal contra el padre y a obligarla a abortar» (Olmedo, 2014: 148). Nuevamente, como lo fueron en *Natacha*, las normas morales son susceptibles de cambio en *Tea Rooms*. Para Matilde, es repugnante que los padres de Laurita sólo

se preocupen de mantener su reputación después de la muerte de su hija: «lo que a mí me ha indignado de verdad ha sido aquella madre, más horrorizada por la opinión de la gente que por la muerte de su hija [...]; repitiendo a cada momento que aunque su hija haya hecho lo que 'ha hecho', ellos son una familia muy decente. Y tenía la casa llena de santujos» (Carnés, 2016: 202). La «decencia» se erige para las clases bajas como algo relativo, del mismo modo que sucedía en *Natacha*, ya que como bien observa la protagonista, «es sobradamente sabido que el estómago es amoral» (Carnés, 2016: 160). Matilde, bastante más inteligente y cultivada que Natalia Valle, entiende que el cambio en la sociedad debe producirse —«todo esto desaparecerá algún día con el advenimiento de la cultura, con la liquidación del paro obrero, con la depuración de la sociedad contemporánea» (Carnés, 2016: 160)—, pero mientras tanto, «hay que comer» (Carnés, 2016: 160). De ahí que no juzgue a Marta cuando, despedida de la pastelería, caiga en la prostitución. Al menos ahora cuenta con medios suficientes para comer y vestir decentemente. Sin embargo, para Matilde, que, como decimos, ya es una protagonista femenina más cultivada, la prostitución no es, desde luego, la solución: «tampoco Marta está en el camino cierto de la libertad, de la emancipación» (Carnés, 2016: 193). La prostitución se erige como único modo de subsistencia de las muchachas sin educación y sin cultura de clase baja; pero es un remedio engañoso: «captada por el anuncio inmoral, en el que se adivina la salvación [...]; un día, el amigo se cansa y otra vez a rodar» (Carnés, 2016: 194). En este sentido, la prostitución para Matilde no es el remedio, pero no por su «indecencia», sino por su escasa probabilidad de éxito dentro del proyecto de emancipación femenina.

Las mujeres que son cabeza de familia observan en el sistema del trabajo femenino —cuyas medidas para favorecer el orden patriarcal dificultaban enormemente los beneficios para ellas— un eje de explotación que sólo confirma su miseria. La ocupación de Matilde no ha supuesto ninguna mejora económica en su vida, pero tampoco personal. No la ha liberado, más bien al contrario, la tiene esclavizada: «el trabajo no redime, está corrupto, por mucho que se realice de forma excelente, no cambian las condiciones laborales ni aumenta el salario, porque el trabajo ni libera ni mejora» (Olmedo, 2014: 153). En este sentido, la emancipación femenina a través de la conquista del espacio laboral sólo puede ser óptima para las mujeres de las clases altas; por eso la lucha feminista debe pasar por la lucha de clases, como confirma la reflexión final de Matilde después de haber escuchado el discurso de la mitinera embarazada. La protagonista de *Tea Rooms* considera que la corrupción de la sociedad empuja a dar la espalda a los problemas femeninos: «desde hace milenios vienen provocándose abortos ilegales

y prostituciones sin que nadie se asombre por ello. Por tanto, no es una sociedad humanitaria» (Carnés, 2016: 203). De ahí surge la creencia de la destrucción como regeneración: «hay que destruir toda esta carroña. Destruir. Para edificar. Edificar sobre cimientos de cultura. Y de fraternidad» (Carnés, 2016: 204). Por eso Matilde rechaza, como Natalia, al obrero como marido. Sin embargo, a diferencia de la protagonista de *Natacha*, para Matilde ya no hay sólo dos opciones (matrimonio o prostitución), sino que se erige como sujeto femenino auténticamente libre. Como apunta la mitinera: «antes, no había más que dos caminos para la mujer: el del matrimonio o el de la prostitución; ahora, ante la mujer se abre un nuevo camino, más ancho, más noble [...], el de la lucha consciente por la emancipación proletaria mundial» (Carnés, 2016: 200). Efectivamente, al seguir ese camino nuevo Matilde se está autoconstruyendo como la «mujer nueva, sin tipo» (Carnés, 2016: 204). Por tanto, en 1934 se trata ya de una lucha emancipadora con conciencia de clase pero también de género; se lucha por el fin de la desigualdad, aunque Carnés es plenamente consciente de la especificidad del papel de la mujer dentro de la revolución. La lucha por la liberación proletaria pasa por la emancipación femenina: el fin de la desigualdad cultural y laboral, que llevará al fin de la ignorancia en las mujeres —fin de la prostitución («lo de Marta») y de los abortos ilegales («la inconsciencia de Laurita»). La voz de Luisa Carnés es el auténtico catalizador a través del cual vislumbrar las injusticias para acabar con ellas de forma definitiva.

Las agitados circunstancias vitales de las narradoras que presenciaron cómo se derrumbaba todo aquello que les había convertido en sujetos activos de la sociedad generaron un alto nivel de exigencia y compromiso político que demostraron de formas diversas. Sin embargo, la redacción de sus relatos como testigos del cambio son la herramienta más valiosa de la que disponemos para otorgarles el lugar en la Historia que les fue brutalmente usurpado y que sin duda merecen. A este objetivo ha querido responder la elaboración de este estudio, así como al agradecimiento de todas las acciones que llevaron a cabo para que hoy las mujeres podamos disfrutar de las libertades que nos corresponden.

En este sentido, la recuperación de una autora tan injustamente olvidada como Luisa Carnés resulta de vital importancia a la hora de desentrañar las complicaciones que atravesaron las mujeres nacidas a principios del siglo XX. El nutrido corpus tanto de obras literarias como periodísticas que nos legó permite arrojar algo de luz sobre el largo camino que hubo de recorrer hasta llegar a ser la autora reconocida que fue en la época que le tocó vivir. La valentía con la que rechazó su destino como obrera para iniciar este recorrido la erige como actante

de un cambio que empezaban a experimentar las mujeres en la España de los años veinte: la transformación de su posición como objetos de observación a sujetos activos y creadores. Este paso adelante en la consecución de su libertad y de su emancipación influye sobremanera en sus primeras obras, en las que sus personajes son mujeres que pugnan por salir del espacio que tradicionalmente se les había asignado. No obstante, no se conforma con la adquisición de su conciencia de género y la unifica con su conciencia de clase, estableciendo parámetros de denuncia ante la especificidad de su situación como mujer y como obrera. De este modo, su camino a la emancipación se esparce por cauces políticos que encontrarán su concretización cuando se afilie al Partido Comunista, fiel a su compromiso para con las mujeres y con las trabajadoras. Esta fidelidad es la que se intensifica cuando da comienzo la Guerra Civil y la que la mantiene aferrada a su causa durante toda su vida; consciente de las conquistas que las mujeres habían llevado a cabo en materia de cultura, de educación, de independencia y autonomía durante la Segunda República, se mostró dispuesta a defenderla hasta sus últimas consecuencias y no abandonó España hasta que no vio la guerra perdida de manera definitiva.

Su exilio será su mayor desventura. El abandono de España supuso para Carnés el símbolo más absoluto de la victoria del fascismo y, por ende, la derrota de aquellos ideales por los que llevaba toda la vida luchando, y que podrían resumirse en la firme convicción del derecho inalienable de la dignidad de todos los seres humanos. A salvo en México podrá reflexionar sobre las causas que llevaron a España a enfrentarse en una guerra fratricida y adoptará, a raíz también de los acontecimientos bélicos que se estaban produciendo en ese momento (Segunda Guerra Mundial, Guerra Fría), una postura pacifista como consecuencia del horror que sus ojos habían grabado en sus numerosos reportajes de guerra.

Su labor periodística, que aúna material suficiente para sus novelas, es de un gran valor histórico. La inquina con la que recorrió media España para retratar la situación de las mujeres desde todos los ángulos posibles consigue dibujar un elaborado retrato sobre la dura realidad femenina de principios del siglo XX. Este mismo recorrido sobre sus «tacones torcidos» es el que la erige como paciente observadora de una realidad a la que otorga un sentido y con la que se compromete fervientemente: la constante denuncia en sus obras da sobrada cuenta de ello. Como intérprete de la realidad supo estar a la altura de los hechos, porque con su narrativa no nos enfrentamos a una literatura plagada de quejas y acusaciones, sino a unas novelas sugerentes en las que la presencia del narrador es mínima y que inducen a sus lectores a valorar por sí mismos las circunstancias planteadas.

Carnés no pone sobre la mesa denuncias explícitas sin ningún valor estético; sino que traslada a sus novelas su punto de vista para que los lectores podamos observar con sus ojos la cruda realidad de lo que nos muestra.

Así, la observación comprometida en una autora como Luisa Carnés se revela como auténtico altavoz de las injusticias que padecen los sectores más bajos de la sociedad. Transgrediendo las normas establecidas por tantos años de tradición consigue levantarse y hacer frente a la situación a la que estaba destinada; transformando también las arraigadas normas literarias con sus personajes femeninos. Autoras como Luisa Carnés abrieron el camino a todas las que vinieron detrás para erigirse tanto en sujetos autónomos de la sociedad como en artistas creadoras; liberándolas de la carga de lo que debían ser para otorgarles el regalo de ser lo que quisieran.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Carnés, L. (1928). *Peregrinos de calvario*. Madrid: Babel/Calpe.

____ (1930). *Natacha*. Madrid: Mundo Latino/CIAP.

____ (2016). *Tea Rooms. Mujeres obreras [1934]*. Gijón: Hoja de Lata.

ESTUDIOS

Alted Vigil, A. (1997). «El exilio republicano español de 1939 desde la perspectiva de las mujeres». *Arenal*, 4, 2.

Aznar Soler, M. (1990). «El partido comunista de España y la literatura». En J. Maurice, B. Margnien y D. Bussy (eds.), *Pueblo, movimiento obrero y cultura en la España contemporánea*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vicennes.

____ (2010). *República literaria y revolución (1920-1939)*. Sevilla: Renacimiento.

Balló, T. (2016). *Las Sinsombrero*. Barcelona: Espasa Libros.

Del Hierro, G. (2006). «Identidad femenina y modernidad pictórica: Maruja Mallo y Remedios Varo». En Ángeles Encinar, Eva Löfquist y Carmen Valcárcel (eds.),

Género y géneros I. Escritura y escritoras iberoamericanas. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Domingo, C. (2004). *Con voz y voto. Las mujeres y la política en España (1931-1945)*. Barcelona: Lumen.

Ena Bordonada, Á. (2001). «Jaque al ángel del hogar: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX». En María José Porró (ed.), *Romper el espejo: la mujer y la consagración de los códigos en la literatura española. Escritura, lectura, textos (1001-2000)*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

Gutiérrez Navas, M. D. (2005). «El jazmín y la llama. Luisa Carnés, escritora comprometida». En María José Jiménez e Isabel Gallego (coords.), *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*. Málaga: Universidad de Málaga.

Kirkpatrick, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Valencia: Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer.

Labanyi, J. (2011). *Género y modernización en la novela realista española*. Madrid: Cátedra.

Larraz, F. (2006). «La novela testimonial de las exiliadas republicanas en México». En Ángeles Encinar, Eva Löfquist y Carmen Valcárcel (eds.), *Género y géneros I. Escritura y escritoras iberoamericanas*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Mangini, S. (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia*. Barcelona: Península.

Nash, M. (1983). *Mujer, familia y trabajo en España. 1875-1936*. Barcelona: Anthropos.

____ (1999). *Rojas. Mujeres republicanas en la guerra civil*. Barcelona: Taurus.

Olmedo, I. (2004). «El eslabón perdido». *Cuadernos republicanos*, 56, 125-127.

____ (2010). «Los exiliados republicanos y la cultura mexicana. Luisa Carnés en *El Nacional*». *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 12, 49-70.

____ (2014). *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Renacimiento.

Plaza, A. (2003). «Reivindicación de Luisa Carnés». En Alicia Alted y Manuel

Lluisa (dirs.), *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: Sesenta años después (Madrid- Alcalá- Toledo, diciembre de 1999)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 315-330.

____ (1992). «Luisa Carnés, una escritora olvidada». *Cuadernos republicanos*, 12, 47-58.

Ulacia Altolaguirre, P. (2018). *Memorias habladas, memorias armadas [1990]*. Sevilla: Renacimiento.