



CULTURA DE LA REPÚBLICA

NÚMERO 7

DICIEMBRE 2023

Revista de Análisis Crítico

Número
monográfico
sobre Luisa Carnés

Directora:

Raquel Arias Careaga. Universidad Autónoma de Madrid

Subdirectora:

Carolina Fernández Cordero. Universidad Autónoma de Madrid

Comité editorial y de redacción:

David Becerra Mayor. Universidad Autónoma de Madrid

Rosa Castro Prieto. Universidad Autónoma de Madrid

Christian Claesson. Lunds Universitet (Suecia)

Comité científico:

Josebe Martínez. Universidad del País Vasco

Manuel Aznar Soler. Universidad Autónoma de Barcelona

Francisco Layna Ranz. New York University y Middelbury College

Mirta Núñez Díaz-Balart. Universidad Complutense de Madrid

Niall Binns. Universidad Complutense de Madrid

Víctor Fuentes. Universidad de Santa Bárbara, California

Anthony Zahareas. Universidad de Minnesota

Carmen Negrín. Presidenta de honor de la Fundación Juan Negrín

Diego Santos Sánchez. Universidad Complutense de Madrid

Marta Sanz. Escritora

Ángeles Mora. Poeta

ISSN: 2530-8238

DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2023.7>

Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico (CRRAC)

Editado en Madrid, por el Departamento de Filología Española. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid

Tratamiento de imagen de portada: [Juan Ramón Puyol](#)





ÍNDICE

Editorial.....	5
I. REPÚBLICA Y LITERATURA. MONOGRÁFICO SOBRE LUISA CARNÉS	
<i>Nota</i>	
MARTA SANZ.....	9
<i>«La mujer se abre un nuevo camino, más ancho, más noble». Nuevas perspectivas críticas sobre Luisa Carnés</i>	
ILIANA OLMEDO Y ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ (COORDS.).....	10
VISIONES OBRERAS	
<i>«Aquí no se le paga a usted por hacer versos»: La emergencia de lo social en los cuentos previos al exilio de Luisa Carnés</i>	
LUCÍA HELLÍN NISTAL.....	27
<i>Tea Rooms. Mujeres obreras (novela reportaje) y la huelga de camareros de 1933-1934</i>	
FERNANDO LARRAZ.....	58
GÉNERO Y CUERPO	
<i>«Mujeres en su puesto». Discursos en torno a la retaguardia republicana en la obra periodística y narrativa de Luisa Carnés</i>	
CRISTINA SOMOLINOS MOLINA.....	79
<i>Género, cuerpo e identidad como espacios de la narración en la obra de Luisa Carnés</i>	
IRENE ARBUSTI.....	100
<i>El teatro de Luisa Carnés, la voz feminista desde una mirada ideológica</i>	
ANA PAULA CABRERA.....	117
REPÚBLICA, GUERRA Y EXILIO	
<i>Luisa Carnés y el testimonio (femenino) de la retirada y el primer exilio republicano en Francia</i>	
JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO.....	160



<i>El Madrid de Luisa Carnés: una aproximación al estudio de la representación del espacio urbano en su narrativa breve</i>	
ROBERTA CONTINISIO.....	181
<i>Mujeres de España: realidad, literatura y denuncia en cuatro novelas cortas de Luisa Carnés</i>	
FRANCISCA MONTIEL RAYO.....	199
LA SUERTE EDITORIAL DE CARNÉS	
<i>El sentido radicalmente histórico de Luisa Carnés. Entrevista a David Becerra</i>	
ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ E ILIANA OLMEDO.....	235
<i>Luisa Carnés, una escritora indispensable. Entrevista a Catherine Nelson</i>	
ILIANA OLMEDO Y ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ.....	242
<i>Entrevista a Alberto Prunetti, traductor italiano de Luisa Carnés</i>	
ANGELA MORO.....	248
<i>«El silencio era la manera de convivir con el dolor». Entrevista a Juan Ramón Puyol</i>	
ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ E ILIANA OLMEDO.....	253
II. RESEÑAS	
Nuria Sánchez Madrid. <i>La música callada. El pensamiento social en la Edad de Plata española (1868-1936)</i> . Por JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA.....	265
María Jesús Blanco Izquierdo. <i>Primitivo Izquierdo: de Plasencia a Dachau</i> . Por MARTÍN DEL CASTILLO GARCÍA.....	269
Fermín Ezpeleta Aguilar. <i>Juan Juste Roche, historia de un maestro</i> . Por BELÉN PERALTA DE ANDRÉS.....	272
Marta Venceslao Pueyo, Mar Trallero y Genera. <i>Putas, república y revolución</i> . Por ALBA SIERRA RODRÍGUEZ.....	275



EDITORIAL

EQUIPO EDITORIAL *CRRAC*

El séptimo número de *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico* supone para el comité editorial de la publicación un punto de inflexión en nuestra evolución, presencia y difusión pública. No solo representa un logro haber mantenido la aparición de la revista estos siete años, sino que además es la demostración de su crecimiento, ampliación y apertura en las redes de colaboración que hemos ido estableciendo con investigadoras e investigadores de todos los ámbitos y especialidades relacionadas con la recuperación de la cultura producida durante los años veinte y treinta del siglo pasado.

Cuando las especialistas Ángela Martínez e Iliana Olmedo nos propusieron albergar en las páginas de *CRRAC* el monográfico que estaban coordinando sobre Luisa Carnés, aceptamos de inmediato, conscientes de la importancia que tal oferta tenía y tendrá en el futuro de las investigaciones dedicadas a esta autora. Si bien es cierto que poco a poco se ha producido un incremento de los estudios críticos sobre la escritora republicana, no hay hasta el momento un monográfico que reúna a los principales especialistas sobre ella y que debata en torno a las líneas de investigación que se han seguido sobre su obra, aportando, además, nuevos caminos de interpretación o la primicia de ocuparse de textos que aún no han aparecido publicados y lo harán en breve. Otro aspecto importante y que atiende a una de las líneas de nuestra publicación es la inclusión de entrevistas con diferentes especialistas en la obra de Carnés, traductores y editores, como nuestro compañero David Becerra, así como el testimonio inestimable de su nieto Juan Ramón Puyol, quien, además, ha tenido la amabilidad y generosidad de cedernos la imagen que abre este número.

El monográfico sobre Luisa Carnés y, por tanto, este nuevo número de *CRRAC* que aquí presentamos, es un hito que se convertirá en referente obligado de todos aquellos trabajos que se presenten a partir de ahora sobre esta autora. Conscientes de la trascendencia de esta situación, queremos agradecer a Ángela Martínez e Iliana Olmedo, ambas especialistas reconocidas sobre Luisa Carnés, que nos hayan elegido para publicar este documento esencial en nuestra revista. El cuidado con

el que han seleccionado a los autores y autoras que colaboran en el número, así como la revisión y atención prestada a los temas y aspectos que cada uno de ellos desarrolla, es garantía probada de la calidad del monográfico que incluimos este año 2023. Representa, por tanto, una fiesta especial la que celebramos con ocasión de la nueva publicación de *CRRAC* que ofrecemos a los lectores.

No es menos motivo de orgullo el premio obtenido por la historiadora e investigadora Encarnación Lemus por su obra *Ellas. Las estudiantes de la Residencia de señoritas*, de cuya investigación presentó un avance en nuestras páginas en el número 4 de *CRRAC* con el artículo titulado «Cultura y libros en la Residencia de Señoritas. La biblioteca durante la Segunda República». La concesión del premio Nacional de Historia de España 2023 viene a respaldar una línea de acercamiento a la historia y la memoria de la cultura republicana que ha sido siempre la defendida desde estas páginas. No solo nos llena de alegría el éxito de Encarnación Lemus, sino también que forme parte ya de esta red de conocimiento que estamos configurando alrededor de *CRRAC*.

Aunque hemos recibido varios artículos para publicar en nuestras páginas, el equipo editorial ha decidido retrasar su aparición para conceder al monográfico de Luisa Carnés todo el espacio de nuestra revista. Agradecemos el creciente interés de investigadores y colaboradores por ayudarnos a crecer en este camino que empieza ya a ser largo. Esperamos que comprendan nuestra decisión y que su inclusión en el próximo número sea una alegría no por demorada menos intensa.

Como siempre, la revista ofrece también una selección de reseñas sobre obras destacadas y relacionadas con la cultura de los años 20 y 30 en la España del siglo XX. Así, incluimos la reseña que ha realizado Juan Varela-Portas de Orduña sobre el libro *La música callada. El pensamiento social en la Edad de Plata española (1868-1936)*, publicado por Nuria Sánchez Madrid y dedicado a, como nos explica su reseñador, «una España atenta al dolor y los malestares de los y las más vulnerables y diversas; una España atenta a su multiculturalidad y plurinacionalidad; una España atenta a las corrientes de fondo de la cultura popular y colectiva; una España decidida y apasionadamente feminista».

Martín del Castillo García nos ha acercado a la investigación publicada por María Jesús Blanco Izquierdo en la línea de las historias de vida. La autora ha demostrado la importancia de la reconstrucción de las vidas anónimas a través de los datos escondidos en archivos de toda índole como demuestra su libro *Primitivo Izquierdo: de Plasencia a Dachau*. Como señala Martín del Castillo, «La autora no solo ha llevado a cabo, como ella misma señala, una investigación casi detectivesca de las fuentes, sino que ha tenido la pericia de contar la vida de Primitivo como

si de una novela se tratase. La vida novelesca y terrible de quienes vivieron los peores momentos del siglo XX». La habilidad para construir el relato no le quita ningún rigor a la indagación llevada a cabo dentro y fuera de España.

Por su parte Belén Peralta de Andrés, se ha ocupado del libro de Fermín Ezpeleta Aguilar, *Juan Juste Roche, historia de un maestro*, donde se reconstruye la vida de este maestro republicano turolense. En palabras de la autora, «descubrimos en la biografía no solo a un maestro comprometido, sino a un colectivo, el de los maestros turolenses, preocupados por corregir “las injusticias en las que se ve envuelta la clase de magisterio”». Como en el caso anterior, es esencial el rescate que están llevando a cabo varios investigadores de una intrahistoria hasta hace poco ausente de los relatos históricos y que tan relevante resulta para la reconstrucción de la cultura de la Segunda República.

Por último, Alba Sierra Rodríguez analiza el texto de Marta Venceslao, Mar Trallero y la asociación Genera, *Putas, República y Revolución*, detallando que este texto «no se limita a visibilizar a las trabajadoras sexuales como sujetas políticas, las autoras despliegan una estrategia más amplia y analizan la sexualidad de las mujeres de esta época y las relaciones de género mediante el prisma de la prostitución». El acercamiento a este tema demuestra la complejidad de la explotación sexual femenina que deja siempre fuera del diálogo a las trabajadoras sexuales como interlocutoras de su propia situación.

Por último, no podemos terminar sin recordar a Antonio Plaza Plaza, cuya aparición en este número estaba prevista, como explican Ángela Martínez e Iliana Olmedo. Cualquier trabajo sobre Luisa Carnés llevará siempre el agradecimiento a este historiador, sin cuyo empeño no tendríamos hoy en día la posibilidad de estudiar a esta escritora, y que por razones ajenas a nuestra voluntad y la suya no ha podido colaborar en el volumen. Desde aquí nuestro reconocimiento siempre a su incansable rescate de la obra y de la figura de Luisa Carnés.

Esperamos que este número 7 de *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico* represente para los lectores la misma ilusión y alegría que nos produce la primicia de la aparición de un monográfico sobre Luisa Carnés y la continuación de este proyecto que, sin duda, y gracias a Ángela Martínez e Iliana Olmedo, da un salto cualitativo.

I
REPÚBLICA Y
LITERATURA

MONOGRÁFICO SOBRE
LUISA CARNÉS



NOTA

MARTA SANZ (ESCRITORA)

Luisa Carnés es una de esas escritoras, olvidadas por un canon literario clasista, machista y políticamente sectario, que con su obra pone de manifiesto que la clase obrera puede rebelarse contra los dictados culturales de su tiempo. Porque Luisa Carnés fue una lectora exigente y una escritora cuya inventiva e intrepidez estilística, cuya conciencia del lenguaje, son inseparables de su disconformidad ciudadana. Luisa Carnés fue una revolucionaria, como militante comunista, y una revolucionaria como creadora de la «novela documental». La clase obrera, que existe —no lo dudemos—, no consume únicamente la asequible prosa del best seller: la clase obrera se empuja, desde el punto de vista de la recepción y de la emisión literarias, porque sabe que las fórmulas de la vanguardia y la dificultad y la imprevisibilidad no son siempre elitistas, y que la cultura es cultivo, una forma de comprender lo real y, en última instancia, de transformarlo. Lo que, a veces, pretenden desde las altas instancias culturales, desde cierta cursilería demagógica con el espacio de recepción —no subestimar al público no significa lo mismo que hacerle la pelota publicitariamente— es adormecer el descontento hurtándonos esa faceta del arte que conecta con la educación y la posibilidad de mirar más allá del discurso dominante: Luisa Carnés, a través de su brillantez estilística, miró y escribió en contra de prosas, estilos y retóricas que encarnaban una visión del mundo explotadora y reaccionaria.



«LA MUJER SE ABRE UN NUEVO CAMINO, MÁS ANCHO, MÁS NOBLE». NUEVAS PERSPECTIVAS CRÍTICAS SOBRE LUISA CARNÉS

ILIANA OLMEDO Y ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ (COORDS.)¹

Luisa Carnés empieza a ser una autora conocida en el campo cultural del nuevo milenio. Desde que en el año 2016 la editorial Hoja de Lata llevase a cabo la reedición de su tercera novela (*Tea Rooms: mujeres obreras*), la acogida de su figura, así como de su producción —especialmente novelística— no ha dejado de crecer. Carnés se lee en los clubes de lectura, se incluye en el temario de algunos planes docentes, se imparten conferencias sobre su trayectoria o, incluso, se versionan sus novelas en otros soportes como el teatral o el cinematográfico. La autora, que desarrolló su carrera literaria y periodística desde la década de los años veinte, era una absoluta desconocida hasta que en 2002 el investigador Antonio Plaza comenzó su recuperación al publicar *El eslabón perdido*, novela que hasta enton-

1 **Iliana Olmedo Muñoz** es doctora en Filología Española por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Es autora de la novela *Chernóbil* (Siglo XXI/Colsin/UNAM), XV Premio Internacional de Narrativa Siglo XXI, y de los libros de ensayo *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés* (Renacimiento, 2014) y *Narrativas Periféricas. Historia e historiografía del exilio español* (Peter Lang, 2019). También ha recibido el Premio Nacional de Cuento Beatriz Espejo 2012 y el Primer lugar del Concurso sobre alebrijes 2013, convocado por el Museo de Arte Popular de la Ciudad de México. Es miembro del Grupo de Estudios del Exilio Español (GEXEL) de la Universidad Autónoma de Barcelona desde 2006. Fue becaria del Centro Mexicano de Escritores (2000) y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en el programa Jóvenes Creadores (2009-2010). Realizó estancias posdoctorales en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (2010-2012) y en el Colegio de México (2012-2014). Ha publicado en distintas publicaciones españolas y mexicanas. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Ángela Martínez Fernández es doctora en Literatura Española por la Universitat de València con una tesis titulada *Si nos permiten hablar. Repensando la narrativa contemporánea desde la condición de clase* (2020). Ha publicado artículos académicos sobre narrativa, poesía y teatro español contemporáneo, memoria histórica, escritura de mujeres en el periodo republicano y narraciones obreras en revistas nacionales e internacionales. También el libro *Charnegos, máscaras y amores imposibles. Juan Marsé a través del caleidoscopio* (2023, Trea). Ha sido miembro del equipo editorial de *Kamchatka. Revista de análisis cultural* hasta 2019 y posteriormente de *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. Actualmente es contratada posdoctoral en la Universidad de Alcalá.

ces permanecía inédita. A la labor incansable de Plaza se unió, más adelante, el minucioso estudio de la investigadora Iliana Olmedo (*Itinerarios de exilio*, 2014) y, a partir de ese momento, es ya frecuente el flujo escritural que tiene lugar en torno a esta autora de origen obrero. Es por ello que el monográfico que aquí se presenta tiene como objetivo recopilar algunas de las miradas más significativas acerca de Carnés para aglutinar, por primera vez, los avances de este nuevo periodo en el descubrimiento de su obra y su autoría. Queremos, pues, hacer un alto en el camino para observar cómo está siendo estudiada, qué nuevas rutas se abren y cuáles están aún por comenzar.

O en otras palabras, creemos que el presente monográfico nos permite juntarnos para pensar en colectivo y lanzar dos advertencias: en primer lugar, que la meta de llegada está todavía muy lejos. En dos de los artículos que aquí se recogen, la investigadora Lucía Hellín Nistal y el profesor Javier Sánchez Zapatero advierten que las obras trabajadas por ellos en sus respectivos análisis fueron escritas por Carnés en la década de los años treinta (se refieren, concretamente, a los cuentos de su primera etapa y al testimonio del exilio de 1939) y, sin embargo, sus ediciones tienen lugar en el año 2018 y 2014. La distancia temporal entre el periodo de escritura y el momento de su rescate muestra un abismo —con efectos evidentes—. De ahí que todavía hoy, en 2023, queden por reeditar, descubrir y trabajar algunas obras de Carnés (pensamos, por ejemplo, en la novela *Juan Caballero*, publicada en México en 1956 o en *La camisa y la virgen*, colección de cuentos aún inédita que analiza en estas páginas la investigadora Francisca Montiel Rayo). Pero quisiéramos, también, lanzar una segunda advertencia: las condiciones de recuperación de la autora deben someterse a un permanente ejercicio crítico, de investigación minuciosa, que expanda los matices de su condición (obrero, exiliada, mujer) y nos mantenga en tensión. Esto significa, en palabras de David Becerra, que debemos no solo traer hasta el presente a Luisa Carnés, sino también las condiciones de legibilidad que la acompañan: las contradicciones de su autoría obrero, los funcionamientos del campo cultural en que desarrolla su trayectoria, los debates del periodo en torno al género, y un largo etcétera de elementos que convierten a Carnés en un temblor. Esto es: evitan que sea absorbida y asimilada de forma aconflictiva por los patrones del campo cultural dominante y permiten que llegue para hacerlo temblar, es decir, para reformular nociones políticas, históricas y culturales que se activan cuando una mujer de clase obrero irrumpe en el espacio audible de la literatura.

Es por todo ello que, hace ahora ya cuatro años, decidimos comenzar una conversación que no ha cesado nunca acerca de cómo construir este espacio de

miradas plurales sobre Luisa Carnés. Por ello y porque ambas, Iliana Olmedo y Ángela Martínez Fernández, habíamos estado inmersas en el descubrimiento de la autora tiempo atrás. La investigadora Iliana Olmedo comenzó en el año 2004 la persecución del rastro de las autoras exiliadas en México hasta encontrar el caso de Luisa Carnés. Se trataba de una escritora singular: no solo provenía del sector obrero y se había ganado un lugar en el campo literario madrileño de preguerra como hábil escritora y promesa de las letras, sino que sus aspiraciones literarias se vieron truncadas por la guerra y más tarde por el exilio. De este primer acercamiento a la obra de Carnés, que se convirtió en una búsqueda de años, salieron a la luz datos biográficos, numerosos textos publicados en la prensa, una labor periodística ejecutada durante décadas y varios manuscritos inéditos. Así, Luisa Carnés se convirtió en una autora en construcción, cuya biografía y obra se encuentra en un proceso de mutación constante. Por otro lado, y a partir de sus investigaciones acerca de la relación entre la literatura y la clase social, la investigadora Ángela Martínez Fernández se acercó a la obra de Luisa Carnés y descubrió en ella la potencialidad de las autorías de origen obrero. Desde entonces, ha publicado diversos trabajos en los que propone la figura de Carnés como una plataforma desde la que mirar de manera crítica hacia el campo cultural actual; en ellos indaga en las condiciones materiales de partida, los requisitos jerarquizantes de acceso a la ciudad letrada, la ruptura con los moldes de género y la importancia de los planteamientos revolucionarios a través del soporte literario que han sido cercenados por la imaginación dominante del tiempo presente.

De esta confluencia de intenciones y perspectivas surgió nuestro interés por reflexionar en torno a esta autora y su obra, pues nos sigue sorprendiendo por su riqueza y mirada singular. Así, este compendio prueba el aumento del interés que Luisa Carnés sigue despertando en diversos ámbitos académicos y constituye un inestimable muestrario de las muchas vertientes que sus textos han trazado en los últimos años, principalmente tras la publicación de sus inéditos o la compilación de sus textos aparecidos en la prensa. Con las recientes publicaciones y los nuevos datos vertidos acerca de su biografía, estas miradas profundizan en el conocimiento de la obra de una autora que permaneció en silencio por décadas. Varios de los estudios que aquí se reúnen utilizan las coordenadas sociohistóricas como herramientas de análisis discursivo y también ponen en tela de juicio la valoración de las complejas relaciones entre la literatura y su contexto. Asimismo, evalúan el uso que hace Carnés de los géneros llamados de no-ficción: testimoniales y periodísticos. Estas perspectivas están cruzadas de manera transversal por el género, puesto que persiguen una definición del papel social de

la mujer en distintas —y a veces conflictivas— circunstancias históricas. En esta misma senda, las miradas críticas se dirigen también a analizar las dificultades de las autoras como productoras de discursos literarios.

A través del encuentro de diversos puntos de vista, este número abre nuevas líneas de análisis en torno a la vida y la obra de Luisa Carnés y se divide en cinco secciones que permiten agrupar los diversos materiales: la importancia de la perspectiva obrerista en la obra de Carnés; las lecturas de género con especial énfasis en el cuerpo; la producción durante la República, la guerra y el exilio; la suerte editorial de la autora y, finalmente, Carnés en perspectiva tras veinte años desde su recuperación. Las cinco secciones responden a las principales sendas que los investigadores y las investigadoras han decidido destacar y todas ellas se encuentran, no casualmente, atravesadas por su condición de mujer, exiliada y obrera.

En la primera sección, **Visiones obreras**, se encuentran las contribuciones de Lucía Hellín Nistal y Fernando Larraz. El artículo de Lucía Hellín Nistal, «AQUÍ NO SE LE PAGA A USTED POR HACER VERSOS»: LA EMERGENCIA DE LO SOCIAL EN LOS CUENTOS PREVIOS AL EXILIO DE LUISA CARNÉS, propone una lectura que pone sobre la mesa la importancia de la «radical historicidad» de la obra (Juan Carlos Rodríguez, 2002), esto es, nos reconoce como «animales ideológicos» y afirma que la sociedad y la producción literaria —también la producción académica— forman parte de una red en permanente relación donde lo social, lo cultural y lo político se entrelazan. Lucía Hellín se centra en el estudio de la cuentística, concretamente en «los veintisiete cuentos para adultos previos a la Guerra Civil y al exilio de Luisa Carnés». Y advierte que esta es «una de las partes de la obra de Carnés menos atendida» por varios motivos posibles: es su obra iniciática, son textos de difícil recuperación o «por ser considerados un género menor». El artículo se divide en varias ideas-fuerza que se engarzan entre sí y que, lejos de hacerlas funcionar como explicaciones paralelas, permiten construir un dispositivo contexto-biografía-campo literario complejo. Para ello, la investigadora estudia las contradicciones de la época histórica de los años veinte, las políticas del régimen primorriverista, su convivencia junto a las movilizaciones obreras y, especialmente, los efectos de la incorporación de la mujer al espacio público. Para Hellín, aunque la estructura social del periodo sigue siendo eminentemente patriarcal, en el tiempo mencionado se abren grietas, fisuras que cuestionan el orden imperante. De ese cuestionamiento emerge, entre otros, un nuevo modelo de mujer («la mujer nueva o moderna»), que se contrapone al «ángel del hogar». En su análisis, Hellín advierte que las variantes de cada modelo toman forma en

los discursos públicos, entre ellos la literatura. Y en este punto engarza otro de los ejes del artículo: el análisis de la literatura crítica del periodo, representado en parte por el Nuevo Romanticismo de José Díaz Fernández, pero en cuyo interior —o alrededores— acontece un tipo de producción literaria marcada por el eje de clase y género. En el centro de todas estas contradicciones, la investigadora coloca a Luisa Carnés, autora de origen obrero que «en el ámbito literario es relegada al comienzo a un espacio secundario, como es el de la narrativa breve en la prensa, y más aún el cuento infantil, género con el que se veían empujadas a comenzar muchas autoras». La investigadora desgrana con precisión cuento a cuento (el estilo empleado, los temas abordados y los personajes) y advierte que muchas de las inquietudes sobre la clase social o la dominación específica sobre la mujer que después atravesarán toda su producción se encuentran ya en el origen mismo de esta escritura iniciática. El punto de salida de Carnés es, también, su punto de llegada: «La dificultad para decidir sobre la propia vida con las que se choca permanentemente la clase trabajadora, multiplicadas en el caso de las mujeres».

Por otro lado, el artículo *TEA ROOMS. MUJERES OBRERAS (NOVELA REPORTAJE) Y LA HUELGA DE CAMAREROS DE 1933-1934*, del investigador Fernando Larraz, conecta con uno de los movimientos más frecuentes en el monográfico: reconocer la imbricación entre la literatura y el contexto social y político en la obra de Carnés. Hasta tal punto, que en este caso el investigador plantea la posibilidad de que un pasaje narrado en *Tea Rooms* fuese modificado antes de su publicación en consonancia con las huelgas de camareros acontecidas entre diciembre de 1933 y febrero de 1934: «Es posible que la observación de los efectos de una gran huelga, en un momento en el que la primera versión de la novela estaba ya terminada, influyera en algunos detalles del texto definitivo». Pero Larraz no solo entra de lleno en la hipótesis que conecta literatura y contexto, sino que además realiza un trabajo de orfebre con los archivos periodísticos del periodo y rastrea, al detalle, el desarrollo de una huelga prácticamente desconocida para la historiografía, que puso en jaque el ritual de la propina a los camareros y el precio del café. Así como ocurre con otras contribuciones, que reivindican la necesidad de tratar en profundidad otros géneros de la producción de Carnés, en este caso Fernando Larraz se aproxima a la forma específica de la «novela-reportaje». Esta, advierte, es una plataforma narrativa que permite a la escritora enfrentarse al relato dominante de la prensa del periodo, es decir, posibilita que ella construya una contracrónica del suceso: «Las posibilidades que la novela reportaje ofreció a Carnés para enfrentar la interpretación dominante que a la huelga de camareros había dado la prensa, fuertemente condicionada por la doble

perspectiva hegemónica de género y clase». Se produce, entonces, una batalla entre dos «versiones» de la huelga obrera. La oficial, enarbolada por la prensa, que está marcada por una mirada masculina y clasista («no solo se centra la atención en los trabajadores hombres, sino que también se dedican muchas más páginas a las inconveniencias que el paro obrero está causando a la clientela burguesa») y la de Carnés, que complejiza la situación de los/as trabajadores/as, reivindica la solidaridad entre ellos/as y ahonda en las motivaciones de adhesión a la huelga. En esta disputa por la representación, Larraz coincide con la lectura que Sánchez Zapatero y Montiel Rayo realizan de otras de las obras de Carnés, la posición de la autora está marcada por una literatura en clave testimonial y, sobre todo, en clave de género. La novela-reportaje, en este caso, le sirve para «remediar una deficiencia comunicativa», pues «el conflicto aparece retratado desde un ángulo diferente del de la prensa burguesa, pero también del de la prensa obrera». *Tea Rooms* coloca a las obreras en el centro y las convierte en agentes de la reflexión sobre una huelga que, como demuestra Larraz, tuvo efectos que todavía hoy están por descubrir.

La segunda sección, **Género y cuerpo**, recoge las aportaciones de las investigadoras Cristina Somolinos Molina, Irene Arbusti y Ana Paula Cabrera. En primer lugar, Cristina Somolinos Molina presenta, en su artículo titulado «MUJERES EN SU PUESTO». DISCURSOS EN TORNO A LA RETAGUARDIA REPUBLICANA EN LA OBRA PERIODÍSTICA Y NARRATIVA DE LUISA CARNÉS, una lectura de la visión de Luisa Carnés acerca del papel de la mujer en la guerra. Mediante el estudio de varios textos narrativos —artículos, reportajes, crónicas, cuentos y testimonios—, Somolinos Molina analiza «los discursos contenidos en la producción escrita de Carnés en torno a la aportación de las mujeres al desarrollo de la contienda desde las actividades de retaguardia, especialmente por lo que respecta a la incorporación al trabajo en fábricas y talleres y al desarrollo de tareas de tipo asistencial y de resistencia cívica». De esta manera, la estudiosa examina la manera en que Carnés representa a la mujer trabajadora en el contexto bélico. Pero no se trata de una somera disección, sino que también se desglosa cómo Carnés utiliza estos discursos para llamar a la mujer a participar de manera enérgica en el conflicto, ya que «empleó la escritura para participar activamente en las campañas de incentivación del trabajo de las mujeres en la producción y de sus tareas asistenciales en la retaguardia». Como Carnés tenía la conciencia de que su papel como escritora debía vincularse con la acción y reconocía la influencia que sus publicaciones ejercían sobre la población, consideraba que el medio periodístico le proveía una herramienta de incidencia en el medio social. De ahí su

necesidad de usarlos para infundir tanto esperanza como fortaleza en sus lectores, que eran principalmente mujeres. Explica Somolinos Molina: «Recoge así Carnés cuatro testimonios de esta novedosa y heroica participación de las mujeres en el ámbito de lo público a través de su incorporación al esfuerzo bélico y encuentra en las aspiraciones de algunas de ellas coincidencias con su propia experiencia como escritora obrera». Con esta intención de mostrar la labor femenina, refiere Somolinos Molina, los textos periodísticos de Carnés revelan el papel ascendente e indispensable de las mujeres durante el conflicto bélico, papel que iba más allá de las tareas asignadas tradicionalmente a su rol tradicional: «Carnés, ante esta realidad, se dedicó a representar, reconocer y dar voz a estas mujeres anónimas, a través de la recogida de sus testimonios, experiencias e inquietudes en sus reportajes, especialmente en sus publicaciones en Frente Rojo, que disponen de una extensión considerablemente menor, dadas las dificultades de publicación marcadas por la escasez de papel y la inutilización de las rotativas». Además de dar voz a las trabajadoras, la escritora busca destacar la importancia de sus actividades, incluso sacarlas del anonimato. Así como en los textos publicados en la prensa Carnés insiste en que las mujeres deben participar en el conflicto armado —señala Somolinos Molina—, en otros de sus textos escritos a la par o posteriormente, como sus memorias y cuentos, busca destacar la «dimensión heroica» que las republicanas desarrollaron en la retaguardia. Con estos textos, Carnés demuestra que las mujeres durante la guerra no solo se encargaban de desempeñar tareas secundarias o asistenciales, sino que actuaban en una «dimensión pública».

En tercer lugar, el artículo de Irene Arbusti, *GÉNERO, CUERPO E IDENTIDAD EN COMO ESPACIOS DE LA NARRACIÓN E LA OBRA DE LUISA CARNÉS*, realiza una lectura en clave de género de algunos relatos de Luisa Carnés, entre otros: «El día más feliz» (1933), «Señorita número quince» (1930), «El otro amor» o «La ciudad dormida» (1928). Como ocurre con otras contribuciones del monográfico, también la investigadora reivindica la importancia de los cuentos en la trayectoria carnesiana y la necesidad de llevar a cabo un análisis pormenorizado de los mismos para entenderlos junto al resto de su producción. La contribución de Arbusti parte entonces del vector del género y se introduce, desde ahí, en el espacio (real o imaginado) de la cuentística. Para la investigadora, Carnés no entiende la territorialidad de sus relatos como un espacio cerrado y fijo, sino como un lugar de posibilidades que tanto en su ubicación doméstica como en su ubicación pública sirve a la escritora para mostrar las tensiones de clase y género que experimentan sus protagonistas. Frente a la «alteridad masculina», las mujeres ficticias de Carnés transitan los

espacios en tensión permanente. Y esos espacios, advierte, son también el propio cuerpo, escenario de opresión o de lucha, el matrimonio como institución asfixiante o la sexualidad. Arbusti recorre los relatos de Carnés para explicar de qué manera se desarrollan las lógicas de dominación en la pluralidad de espacialidades (casas, talleres, cuerpos). Pero su trabajo, además, matiza con precisión, pues la investigadora encuentra excepciones; así, por ejemplo, afirma que el matrimonio es una jaula para las protagonistas de Carnés, salvo en el cuento «El único sistema» (1933) «en el que dos cónyuges viven felices en casas separadas; y por consiguiente, donde la mujer puede existir sola en un espacio suyo». De nuevo, precisa: los personajes femeninos de Carnés son capaces de experimentar odio, ira, violencia o egoísmo, pero «el deseo es algo que no pertenece al mundo interior de estos personajes», excepto en el relato «La muralla. Pequeña crónica de amor y muerte» (1950). Arbusti rastrea, asimismo, las transformaciones de ese espacio central que es el cuerpo y evidencia que en la producción carnesiana el cuerpo de la obrera da paso al cuerpo de la exiliada: «Si antes el cuerpo femenino era el cuerpo de la obrera —como el de Matilde y de Natacha, por ejemplo—, y por lo tanto era el lugar del hambre, de la chispa de la rebelión y de la fatiga, ahora ese mismo cuerpo y esa misma fatiga cambian sus naturalezas, ya que el peso que los personajes tienen que cargar ahora es el de la derrota, del miedo, de la huida y de la persecución». El artículo de la investigadora se introduce con precisión en algunas de las contradicciones y matices más específicos de la cuentística de la autora y viene a completar, así, el mosaico de miradas en clave de género.

Al igual que los textos de Cristina Somolinos Molina e Irene Arbusti, Ana Paula Cabrera destaca el género como paradigma y clave de la creación de Carnés. En su artículo titulado *EL TEATRO DE LUISA CARNÉS, LA VOZ FEMINISTA DESDE UNA MIRADA IDEOLÓGICA*, Cabrera traza la evolución de la obra dramática de Luisa Carnés desde su primer trabajo durante la Guerra Civil con *Así fue*, montada en el marco de las actividades del grupo Altavoz del Frente, hasta la reciente puesta en escena de la novela *Tea Rooms* en Madrid, por la directora Laia Ripoll. A partir del examen de los textos dramáticos de Carnés, Cabrera desglosa los elementos definitorios del teatro de Carnés, destacando la participación activa de los personajes femeninos y su vinculación con la política. Ambos elementos recorren su obra anterior y posterior al exilio. De esta manera, concluye que «La idea de la literatura y del teatro de Carnés, es protestar a través de una obra que pueda intervenir en la sociedad y denunciar sus fallos. La cultura y el arte son capaces de influir en la sociedad y la toma de conciencia para realizar verdaderos cambios». Con esta misma intención, Carnés muestra la posición restringida de las mujeres

durante el franquismo: «Luisa Carnés denuncia la situación de las mujeres, que con el franquismo pierden su lugar de trabajo, una vez que el gobierno franquista considera a las mujeres como *ángel del hogar* y deben mantenerse en el espacio doméstico». Esta preocupación de Carnés concentrada en el género muta después de la guerra y se transforma en una preocupación por mantener lazos con España y por cuestionar el franquismo. En el exilio, Carnés mira hacia el territorio español e «imagina en *Los bancos del Prado* [...] la repercusión que los acuerdos provocan en el pueblo madrileño». De esta manera, España y el efecto del franquismo en la población se convierten en temas de discusión de la obra dramática de Carnés.

El estudio de Cabrera concluye con la comparación entre el texto de la novela *Tea Rooms* y su conversión en texto dramático, estableciendo sus similitudes y diferencias: «En la adaptación al teatro vemos que los personajes femeninos creados por Luisa reflejan el talante de su autora, mujer guerrera que a lo largo de toda su vida luchó en contra de la opresión y de la injusticia». Para afianzar su perspectiva, Cabrera cierra el texto con dos valiosas entrevistas. La primera con la directora catalana Laia Ripoll, que se encargó del montaje y, la segunda, con la primera actriz de la obra, Clara Cabrera. Ambas destacan el valor literario del texto y la importancia de darlo a conocer al gran público. Estos testimonios revelan la cada vez más apremiante necesidad de mostrar y difundir la obra de Luisa Carnés, así como el progresivo interés en su novela *Tea Rooms*, que ya ha cruzado los límites del ámbito académico.

En la tercera sección, **República, guerra y exilio**, se agrupan los textos de Javier Sánchez Zapatero, Roberta Continisio y Francisca Montiel Rayo. El investigador Javier Sánchez Zapatero, en el artículo LUISA CARNÉS Y EL TESTIMONIO (FEMENINO) DE LA RETIRADA Y EL PRIMER EXILIO REPUBLICANO EN FRANCIA, lleva a cabo un análisis de la obra *De Barcelona a la Bretaña francesa* (1939 [2014]) a partir de una focalización específica en la dimensión testimonial de la misma y en el vector de género que la atraviesa. El autor describe las condiciones de exilio de Carnés como parte del «éxodo que llevó a alrededor de medio millón de españoles (Dreyfus-Armand, 1999) a salir del país —en muchos casos, como el suyo, para no volver jamás— en unas dramáticas circunstancias marcadas por el desorden, la confusión, la precariedad y el miedo». Y la llegada de la autora a Le Pouliguen, una localidad francesa, donde fue encerrada en un centro de internamiento para las republicanas españolas. En el primer eje de análisis, el investigador precisa qué elementos le confieren a la obra una caracterización propia del testimonio y, por tanto, un valor concreto, y coloca el texto en el interior de un flujo colectivo de narraciones sobre la experiencia del exilio, como las de Mada Carreño, Otilía

Castellví, Juan Gil-Albert o Nemesio Raposo. Por otro lado, el investigador advierte que el texto «permite reconstruir la experiencia del éxodo republicano desde una perspectiva de género», mucho menos frecuente en las representaciones públicas del exilio: «La experiencia del éxodo masivo a Francia ha llegado al público sesgada por la mirada masculina». Así, Sánchez Zapatero rastrea cómo opera en el texto de Carnés la violencia específica sobre las mujeres (concretamente, en los espacios de encierro vigilados, a través del trato despectivo y humillante de los gendarmes o de la mirada bestializante de la población francesa) y la reivindicación que la autora hace de ellas. En el testimonio, Carnés coloca en primer plano a las mujeres a partir de una noción comunitaria de su resistencia: «primero como sujetos políticos involucrados en la Guerra Civil y después como refugiadas, cuestionando así el habitual papel pasivo y secundario al que han sido relegadas». Sobre algunas de ellas escribe semblanzas biográficas y, sobre todo, «se preocupa por referirse a los personajes femeninos utilizando su nombre de pila». El investigador propone, pues, una lectura de la obra a partir de la focalización en su valor testimonial y de género, que nos permite aumentar los avances de la última historiografía crítica sobre el éxodo masivo.

La estudiosa Roberta Continisio, en el artículo *EL MADRID DE LUISA CARNÉS: UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO URBANO EN SU NARRATIVA BREVE*, analiza los textos breves que Luisa Carnés situó en Madrid, publicados antes, durante y después de la guerra. Continisio no solo señala la importancia que el espacio adquiere en la narrativa de Carnés, sino que refiere las distintas mutaciones que la autora muestra acerca de la percepción de su ciudad natal. De acuerdo con la estudiosa, Carnés establece una «relación literaria» con su ciudad que se manifiesta desde la crítica y la denuncia, en sus primeros textos, hasta la admiración en sus publicaciones en el exilio. Este texto llena la ausencia de miradas críticas acerca del espacio y la atmósfera en el que Carnés localiza buena parte de sus relatos y de sus textos periodísticos: «Madrid es telón de fondo de sus novelas, y también de algunos de sus cuentos, el primer género literario al que se acerca y que cultiva durante toda su vida». A pesar de que a veces el espacio no es explícito, se reconoce a Madrid, como en el cuento «Rojo y gris». Muchos de los personajes de Carnés ni siquiera alcanzan a entrar en la ciudad, permanecen en la periferia, que siempre se representa como el sitio de la pobreza. Así, señala Continisio, las mujeres trabajadoras de Carnés habitan los suburbios, puesto que hay una metonimia entre el personaje y el lugar que ocupa social y geográficamente. Continisio también analiza la percepción que Carnés presenta del campo y de la ciudad —espacio rural y urbano— y las divergencias entre

ambos. La vida en el campo siempre será más lenta frente al movimiento y las dinámicas ciudadinas. Así, Continisio demuestra cómo «Madrid se convierte en el bastión de los valores republicanos» durante la guerra. Visión que mantendrá en sus textos publicados en el exilio: «El recuerdo nostálgico de las verbenas y de los merenderos se alterna a la descripción de una urbe que, a pesar del hambre y de la pobreza, no deja de luchar en contra de la represión franquista». La escritora rememora un Madrid construido a partir de su añoranza. Esto se observa con claridad en el cuento «En la casa», donde imagina su regreso al Madrid de su infancia utilizando un personaje *alter ego* que sale de prisión y recorre la ciudad.

Por su parte Francisca Montiel Rayo, en su texto MUJERES DE ESPAÑA: REALIDAD, LITERATURA Y DENUNCIA EN CUATRO NOVELAS CORTAS DE LUISA CARNÉS, realiza una aportación invaluable al analizar cuatro novelas cortas que Luisa Carnés escribió durante el exilio, pero que ideó antes de salir de España y que reunió bajo el título *La camisa y la virgen*. Afirma Montiel: «Constreñir esquemas novelescos ya madurados reducía considerablemente el tiempo de escritura —tiempo del que, por razones obvias, no disponía— y permitía albergar la esperanza de que las narraciones creadas pudieran darse a conocer en las publicaciones periódicas del país». En el exilio, Carnés tuvo que retomar y dar nueva forma a varios de los manuscritos que había dejado en pausa al comenzar la guerra, como «La hora del odio», que es una recreación de *De Barcelona a la Bretaña francesa*. Ambos —explica Montiel— solo fueron publicados conjuntamente en 2014, aunque Carnés los había considerado terminados en 1944. Pese a que, como destaca Montiel al evaluar las estrategias y temas de *La camisa y la virgen*, se trata de un conjunto narrativo de gran valor, el manuscrito todavía se encuentra inédito. De hecho, la investigadora solo ha podido acceder a él gracias a los herederos de Carnés y a la gestión de Antonio Plaza. Se trata de un texto de 254 páginas, fechado en 1954, que «incluye, en este orden, los relatos “La camisa y la virgen”, “La Aurelia”, “Ana y el gitano” y “Un día negro”, un contenido al parecer definitivo». En estas novelas breves, Carnés regresa al eje transversal que define su quehacer narrativo: el lugar social de la mujer, las restricciones que la tradición, la familia y la religión ejercen sobre ella y las dificultades de transformación. También muestra cómo la autora consideraba que uno de los obstáculos centrales para el desarrollo de la mujer se encontraba en la educación y la imposición de la idea de amor romántico como objetivo de vida. Al contextualizar la escritura del manuscrito, Montiel aporta nuevos y muy valiosos datos biográficos acerca de la autora madrileña, que sin duda proveen una perspectiva renovada acerca de su literatura.

En la última sección, **La suerte editorial de Carnés**, se agrupan las entrevistas realizadas a David Becerra Mayor, Catherine Nelson y Alberto Prunetti. En primer lugar, la entrevista al investigador DAVID BECERRA MAYOR nos permite conocer en profundidad los entresijos del «descubrimiento» de *Tea Rooms*, así como algunas de las cuestiones más conflictivas del campo literario republicano y actual. El entrevistado comienza relatando cómo en una conferencia, impartida por la profesora Raquel Arias Careaga (UAM) en las Jornadas de la República, la mención que esta hizo de Carnés y de su ahora reconocida novela causó un impacto en el público que la escuchaba. Impacto que llevó a Becerra a buscarla, a leerla y a recomendársela fervientemente a los editores narrativos de Hoja de Lata: «Les hablé, entonces, tanto a Daniel Álvarez como a Laura Sandoval, de *Tea Rooms*. Lo leyeron y, como no podía ser de otro modo, se quedaron fascinados y decidieron publicarlo». El investigador reconoce que la novela ha tenido «una gran e inesperada acogida» (no solo en el sector académico, sino también en los institutos o los clubes de lectura) que, en cierto modo, puede deberse a las convulsiones políticas —repolitizadoras— de los últimos años: entre ellas, el 15M o el movimiento feminista, que modifican algunos de los patrones dominantes del campo literario. No obstante, advierte, debemos pugnar para que esta generosa acogida se produzca de manera historicista, que no niegue la politización ni la marca ideológica de Carnés. De ahí que su inclusión bajo la etiqueta «Generación del 27» sea contraproducente: «Es una etiqueta que deshistoriza y desactiva esta literatura escrita desde abajo [...] Cuando se dice que Luisa Carnés es la autora olvidada y hoy recuperada de la “Generación del 27” se está llevando a cabo un desplazamiento del lugar político y social desde el que escribía». La necesidad de historización nos permite, según Becerra, activar nuevamente las «posibilidades» todavía vigentes en la época de Carnés y ya soterradas en el contexto actual: «Ha dado existencia a una realidad histórica cuya historicidad había sido liquidada. Si antes existió, significa que también hoy puede existir». Además, la obra nos permite no solo repensar y volver a «posibilitar» imaginarios revolucionarios o planteamientos políticos antihegemónicos, sino también restablecer las genealogías literarias interrumpidas por la dictadura, esto «hace posible escribir de una manera *otra* la historia política, social y literaria de España, insertando pasado y presente en una *constelación* nueva». El mensaje de David Becerra en la entrevista es nítido y firme: Carnés ha llegado para quedarse, pero su llegada tiene que acompañarse de una restauración de sus condiciones de legibilidad, como autoría histórica, con carga ideológica, que de lo contrario será finalmente absorbida por los patrones estandarizantes del campo literario actual.

La destacada hispanista, traductora y profesora de la Universidad de Nebraska, CATHERINE NELSON, nos refiere la suerte editorial que la traducción al inglés de *Tea Rooms* ha recorrido en el entorno norteamericano. Este diálogo explica la manera en que los lectores de habla inglesa descubren y se relacionan con la novela de Carnés y la importancia que ha adquirido recientemente en el espacio académico. Nelson detalla cómo la impresión que le causó la forma del texto la llevó, irremediablemente, a buscar otras publicaciones de la autora. También nos revela los retos y las dificultades de traducir la novela para lectores del siglo XXI. Nelson destaca la impronta que la obra de Carnés le ha dejado por su convicción sobre el hecho literario, siempre vinculada con sus creencias políticas y de justicia: «Veinte años después de su exilio, Carnés seguía enfocada en la mujer, la justicia social y la libertad, añorando volver a España. Fue una mujer muy entregada a su misión de identificar la injusticia y rectificarla, y lo hace con una sensibilidad literaria emotiva». Nelson valora también a Carnés como autora por su forma particular de abordar la situación de las mujeres, una manera que sobresale por su vigencia y oportunidad: «No cabía duda de que esta novela serviría como un testigo más de lo que se estaba desenredando a nuestro alrededor. Se plasman un momento y un movimiento específicos del siglo XXI en las páginas de una escritora española de 1934». A pesar de que a Nelson le concedieron una importante beca para realizar la traducción, las variaciones del mercado, la pandemia y otros inconvenientes han retrasado su publicación. De la misma manera, hay varias casas editoriales interesadas no solo en *Tea Rooms*, sino también en los cuentos y memorias de la autora. Puesto que el escenario editorial anglosajón siempre está saturado y es de difícil acceso para los autores traducidos, la emergencia de Carnés dentro de este entorno certifica su gradual penetración en marcos literarios internacionales. Además de que, nos cuenta Nelson, hay «profesores de literatura que querían enseñar la novela en sus clases. No tengo duda de que podría llegar a ser un referente en los estudios hispanos en los Estados Unidos de alguna forma, como ya es lectura recomendada para Secundaria y el Bachillerato en España». La posición de Catherine Nelson revela que la obra de Carnés se ha abierto un espacio en un ámbito que trasciende los límites nacionales.

La profesora e investigadora de la Università di Pisa, Angela Moro, entrevista al escritor, editor y traductor ALBERTO PRUNETTI, quien ha llevado a cabo la traducción de *Tea Rooms: mujeres obreras* en Italia (2021). Prunetti no solo es autor de una de las trilogías sobre la clase obrera más reconocidas actualmente en el campo cultural italiano (*Amianto, 108 metros* y *El círculos de los blasfemos*), sino que además dirige la colección Working Class en Edizioni Alegre desde la que

publica a autorías obreras y desarrolla su faceta investigadora en trabajos como *Non è un pranzo di gala. Indagine sulla letteratura working class* (Roma: minimum fax, 2022). En España, Hoja de Lata es la editorial encargada de publicar sus novelas, así que el autor comparte espacio editorial con Luisa Carnés. Y también, como advierte en la entrevista, comparte con ella un elemento fundamental: su condición como autores de clase obrera. Prunetti y Moro dialogan en profundidad sobre la traducción de *Tea Rooms*, también sobre los paratextos de la obra (la elección consciente y política del subtítulo, entre otros) o sobre las elecciones narrativas de Carnés. Para el traductor, el carácter colectivo que atraviesa la novela es un rasgo de la clase social de la autora: «Una novela popular y proletaria tiene que ser coral; mientras que el individualismo se ajusta más a la imaginería burguesa». También Prunetti y Moro utilizan la entrevista para dialogar sobre elementos políticos e históricos en torno a la obra, como por ejemplo las contradicciones entre el trabajo como emancipación o como explotación para las mujeres. Para el traductor, la importancia de *Tea Rooms* reside, precisamente, en la focalización que esta coloca sobre la hostelería, un sector invisibilizado en las narrativas sobre lo obrero; y advierte que, aunque la acogida en Italia todavía no es la que Carnés merece, espera que pronto la vigencia de aquello sobre lo que narra permita al público italiano darle el espacio que tiene ya en el campo cultural español.

Por último, conversamos con el fotógrafo y pintor JUAN RAMÓN PUYOL, el menor de los tres nietos de Luisa Carnés, a quien también agradecemos la elaboración de la ilustración de la portada. En esta entrevista, Puyol nos habla de la difícil relación que tuvo con la memoria de su abuela, que falleció cuando él apenas tenía dos años. Puesto que se trató de una muerte trágica, se convirtió para su familia en una memoria conflictiva que se mantuvo en secreto durante largo tiempo, especialmente porque su padre, el también pintor Ramón Puyol Carnés, se negaba a enfrentar un pasado que estaba marcado por la guerra y el exilio. Por tanto, la necesidad de sacar a la luz una historia silenciada lo llevó a volcarse en el rescate de Luisa Carnés: «Al hablar de Luisa, y tras años de reconstruir una y otra vez los detalles de su vida, de releer sus textos, escudriñar en cientos de fotos y preguntar a los que la conocieron, uno acaba construyendo unos recuerdos, a veces muy visuales y vivos, en los que se mezclan unas cosas y otras y parece que uno la conoció realmente. Sé que no es así, pero a medida que profundizo más y más en su figura, más viva la siento. Eso es lo que me obsesiona desde hace diez años: la búsqueda de la persona que fue mi abuela». Para superar este «trauma», como el mismo Puyol lo define, fue necesario que un investigador, el profesor Antonio Plaza, se acercara a la familia y se propusiera ahondar en ese pasado. El

descubrimiento público de su abuela como escritora ha sido una forma de abrir un pasado que su padre, Ramón Puyol, había querido mantener al margen y que se vio obligado a reconstruir a partir del rescate de su madre como escritora. La familia Puyol, que volvió del exilio mexicano en los años setenta, al igual que muchas familias españolas, ha tenido que lidiar con el pasado y aprender a transigir con la memoria y el dolor. Este testimonio revela de primera mano las disputas que surgen a partir de situaciones de memoria conflictiva, desde el entorno individual y familiar, hasta el colectivo e histórico. Juan Ramón Puyol también narra el paulatino y sorprendente despegue que la autora madrileña ha tenido en los últimos años, que incluye «un parque con su nombre en Madrid en 2017, así como la instalación de una placa puesta por el ayuntamiento en su casa natal en la calle Lope de Vega». Esta recuperación modificó «de una manera radical» la vida de la familia, ya que provocó que todos los integrantes se volcaran en la búsqueda de información acerca de Carnés. Este diálogo también da pie para que Puyol refiera el lugar que se le ha concedido a Luisa Carnés en la historia cultural española reciente, como parte de la generación del 27 y como una sinsombrero. Así, Puyol demuestra cómo la labor de recuperación de Luisa Carnés ha sido un trabajo colectivo, que responde a las exigencias culturales de una sociedad en transición: «La comprensión de nuestra historia necesita incorporar todo aquello que ha permanecido oculto durante tanto tiempo. Revisitar nuestro pasado es imprescindible para saber quiénes somos». De esta manera, Juan Ramón Puyol cuestiona los discursos culturales que sostienen los proyectos políticos y plantea la necesidad de revisar continuamente y críticamente el pasado y las narrativas que lo construyen y sustentan.

No podemos dejar de mencionar la importante ausencia del precursor infatigable y promotor de la obra de Carnés, Antonio Plaza, que por causas personales no pudo participar en esta compilación, pero que con su buen talante ha apadrinado este número.

Decía David Becerra en la entrevista concedida que la figura de la investigadora Raquel Arias fue fundamental para conocer a Luisa Carnés en aquella conferencia que despertó el interés de los oyentes, y retomamos ahora ese reconocimiento de Becerra para contar que es también Raquel Arias quien nos acoge en la revista *Cultura de la República* para dar forma a este compendio de miradas. Un compendio que recoge algunas de las perspectivas críticas más recientes sobre la autora madrileña y descubre nuevas posibilidades para el estudio de su obra.

El número que aquí nos ocupa analiza la relación siempre tensional en la obra de Carnés entre lo social, lo cultural y lo político, determinada por un particular momento histórico. A partir de esta idea, estos trabajos rastrean las mutaciones que la perspectiva de Carnés sufre a causa del exilio, los diversos planteamientos en torno al género o, entre otras, las variantes que elige en su representación de Madrid —antes y después de la guerra—. Los textos compilados en este número profundizan en el conocimiento de los personajes femeninos y en la configuración de una nueva mujer trabajadora acorde con las dinámicas sociales que exigen a las mujeres productividad y cuidados. Señalan asimismo la aportación de Carnés a la construcción de los discursos que daban definición a la *mujer nueva* en contrapunto con la imagen del *ángel del hogar*. Así, revelan los puntos de confluencia entre el contexto y la obra escrita en clave testimonial, marcada siempre por el género, y demuestran la actualidad e indiscutible vigencia de la obra de Carnés al abordar aspectos de la situación femenina que aún representan temas de discusión y que se encuentran en plena reconfiguración. Este compendio también abre nuevas rutas críticas al plantear la existencia de una obra inédita que al publicarse supondrá nuevas aportaciones al entendimiento de Luisa Carnés como autora. Varios de los textos compilados abordan los textos menos trabajados de Carnés, ya sea por ser inéditos o porque se han editado en fechas recientes. Todos ayudan a construir un marco crítico más complejo y agudo acerca de la obra de la escritora madrileña. Hay que mencionar, asimismo, los retos que implica incorporar una autora invisibilizada en la historia cultural y las preguntas que surgen de su inclusión. Ya han quedado atrás las excavaciones casi arqueológicas para localizar una obra desconocida y dispersa en los archivos de México y España. Aunque todavía restan muchas autoras de este exilio por visibilizar, el lugar de Carnés ha dejado de cuestionarse y cada vez se integra con mayor naturalidad y soltura al campo cultural. Iniciativas como esta permitirán mantener activa su participación en la historia cultural, como obrera, mujer y exiliada. Si, como refiere Juan Ramón Puyol en su entrevista, la recuperación de Luisa Carnés ha sido un trabajo en el que han intervenido muchas personas de manera gradual y simultánea, esperamos que este compendio crítico participe en la labor de descubrimiento de una autora de la que, sin duda, seguiremos oyendo hablar.

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 posible¹; 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 determinante² 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 autora³, 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.

³ 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 literaria⁴, 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»: «honesto 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 proletarización 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 política⁵.

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 obra⁶ 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 contradicción⁷ 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 República⁸, 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 orteguiana⁹ 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»¹⁰ (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 27¹¹ (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 tipográfico¹²: «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 prensa¹³, 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 adultos¹⁴ de Luisa Carnés, rescatados¹⁵ por Plaza Plaza en 2018¹⁶. 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*¹⁷ —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 1929¹⁸, «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)¹⁹. 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*²⁰, 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 social²¹. 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»²² (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 Algeciras²³. 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»²⁴ (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 Almanzora, 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 (Dir.), *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).



TEA ROOMS. MUJERES OBRERAS (NOVELA REPORTAJE) Y LA HUELGA DE CAMAREROS DE 1933-1934 / TEA ROOMS. MUJERES OBRERAS (NOVELA REPORTAJE) AND THE 1933-1934 WAITERS' STRIKE

FERNANDO LARRAZ
Universidad de Alcalá de Henares

Recibido: 24/07/2023

Aceptado: 28/10/2023

Resumen: Este trabajo plantea nuevas lecturas de *Tea Rooms. Mujeres obreras*, de Luisa Carnés, a partir del análisis de su hibridez genérica, como texto periodístico y de ficción literaria. Para ello, se realizará un cotejo entre distintos géneros periodísticos que cubrieron la huelga de camareros de Madrid, en diciembre de 1933 (noticia, reportaje, reportaje gráfico, columnas, crónicas...) en la prensa de su momento con el modelo carnesiano. Se estudiarán las implicaciones de los diferentes acercamientos formales de estas modalidades discursivas a los hechos, tratando de ofrecer una posibilidad de reinterpretación de la novela a partir de su adscripción genérica y, sobre todo, de las posibilidades que la novela reportaje ofreció a Carnés para enfrentar la interpretación dominante que a la huelga de camareros había dado la prensa, fuertemente condicionada por la doble perspectiva hegemónica de género y clase.

Palabras clave: periodismo, Segunda República Española, novela social, conflicto, prensa

Abstract: This paper aims to propose new readings of Luisa Carnés' *Tea Rooms. Mujeres obreras* by analysing its generic hybridity, as a journalistic text and literary fiction. To do so, our study will compare the different journalistic genres that covered the waiters' strike in Madrid in December 1933 (news, reports, graphic reports, columns, chronicles...) in the press of the time and the narrative model by Carnés. The signification of the various formal approaches of these discursive modalities to the events will be studied, trying to offer new interpretations of the novel from its generic adscription and, above all, of the possibilities that the reportage-novel offered to Carnés to confront the dominant interpretation that the press had given to the waiters' strike, which was strongly conditioned by the double hegemonic perspective of gender and class.

Key words: Journalism, Spanish Second Republic, Social Novel, Conflict, Press

La escritura de *Tea Rooms* está datada por su autora entre agosto de 1932 y febrero de 1933. En ese tiempo, Luisa Carnés había regresado a Madrid y trabajó en un salón de té, experiencia que le sirvió de fuente principal para documentar la historia que se narra en la novela. Aunque desde la primera página quede establecido el pacto ficcional con las lectoras y los lectores, Carnés quiso influir en las expectativas de lectura de su texto como documento informativo y, por eso, lo subtuló, después de *Mujeres obreras (Novela reportaje)*. La prensa enfatizó este hecho, reiterando su valor testimonial y haciendo hincapié en el dato de que «Luisa Carnés, antes de escribir esta obra, ha vivido unos meses como empleada en uno de los establecimientos de té más aristocráticos de Madrid» (*Ahora*, 27/3/1934: 10)¹ y en que «Luisa Carnés subtítulo su obra “novela reportaje”, con cuya denominación descubre los fines informativos de *Tea Rooms*. Antes, pues, que novela es un libro de iluminación de un tipo de vida humana» (*El Sol*, 21/3/1934: 7).

Tea Rooms vio la luz, finalmente, a finales de febrero de 1934. Antonio Plaza especula que, «según afirma la autora en la página final, la obra se terminó en febrero de 1933, un dato que no concuerda con otras declaraciones periodísticas de la propia escritora. Parece probable que el manuscrito de *Tea Rooms* se revisase entre junio y diciembre de 1933» (Plaza, 2019: 221). A todo ello se une el hecho de que es por entonces cuando Carnés, autora de dos novelas anteriores, comienza a dedicarse de una forma más regular al periodismo, cuyas técnicas permean a partir de ese momento su obra literaria (Mata-Núñez, 2022: 144).

Una vez terminada su redacción, la novela tardó, efectivamente, más de un año en publicarse. Ese periodo, que va de febrero de 1933 a febrero de 1934, fue uno de los más convulsos de la breve historia de la República, pues tuvo lugar una sucesión de hechos fundamentales para comprender el horizonte de expectativas desde el que después fue leída la novela. Entre otros acontecimientos, se sucedieron el cambio de gobierno, con la llegada de Lerroux a la jefatura del Gobierno en septiembre de 1933 —y el breve lapso entre el 8 de octubre y el 16 de diciembre en el que fue presidente del Consejo de ministros Martínez Barrio hasta la constitución de las nuevas Cortes—; la proliferación de huelgas y la gestación de un movimiento revolucionario alentado por el ministro de Trabajo —hasta septiembre— Francisco Largo Caballero, con la oposición a veces violenta de la CNT; la crisis de los jurados mixtos, que era el mecanismo que había ideado la República en sus inicios para garantizar la justicia y la paz laboral; y las elecciones

1 Para facilitar la lectura del texto, he optado por incluir la referencia a noticias sin firma aparecidas en prensa haciendo constar entre paréntesis el medio, la fecha y la página, sin que ello remita a la bibliografía final. Cuando se trata de textos firmados, se remite a la lista de fuentes al final del artículo.

legislativas de noviembre de 1933 (González Calleja, Cobo Romero, Martínez Rus y Sánchez Pérez, 2015: 743-769). Resulta probable que todo este ambiente influyera en la escritura de la novela y condicionara algunas modificaciones sobre el texto que Carnés había dado por concluido en febrero de 1933.

Entre los acontecimientos ocurridos en aquellos meses, hay uno al que la historiografía no ha otorgado especial relevancia, pero que debió de dotar de especial actualidad a *Tea Rooms* en el momento de su publicación: la huelga de camareros que tuvo lugar en Madrid entre diciembre de 1933 y febrero de 1934. Por su significación para la vida social, aquella huelga recibió una enorme atención mediática. Coincidió con el cambio de Gobierno tras la victoria de las derechas en las elecciones legislativas de noviembre de 1933 y con el decreto del estado de alarma por el presidente de la República el 9 de diciembre de ese mismo año en todo el territorio nacional a causa de la sucesión de movilizaciones obreras que tuvieron lugar.

Aquella no era la primera huelga de camareros que pudo conocer Carnés en primera persona. En julio de 1931, cuando la escritora acababa de mudarse a Algeciras, estalló una huelga de camareros de escasa duración en Jerez de la Frontera. Otras similares se sucedieron en aquel primer verano de la República: Almería, Lugo, Ceuta y, sobre todo, Valencia. Aunque los detalles específicos de la huelga de camareros de Madrid iniciada en diciembre de 1933 y los de la que recoge en su novela Carnés presentan duración, evolución, extensión, repercusiones... muy diferentes, es posible que la observación de los efectos de una gran huelga, en un momento en el que la primera versión de la novela estaba ya terminada, influyera en algunos detalles del texto definitivo. Así se ve en algunas referencias coincidentes entre los sucesos que recogió la prensa en aquellos meses y *Tea Rooms*: los escaparates rotos, la acción de los piquetes, los establecimientos cerrados, la represión policial, la actitud de los patronos y los clientes... También cabe pensar que lo ocurrido en aquel tiempo llevó a Carnés a interpretar la huelga del gremio que ella narra como el prolegómeno de un estallido social similar al que se había comenzado a gestar en los acontecimientos de otoño-invierno de ese año —Cataluña en octubre, gran parte de España en diciembre—, y que, en octubre de 1934, ya con la novela publicada, llegarían a su culmen en Asturias.

La situación de los camareros en aquellos años treinta era compleja. La República había regulado mediante decreto una jornada de ocho horas para su gremio en el marco de la Ley general del Trabajo (*Gaceta de Madrid*, 2/7/1931: 43-53). Los camareros venían demandando desde hacía tiempo el establecimiento de un sueldo fijo mínimo, pues sus ingresos dependían de las propinas que

recibían de los clientes. El Jurado Mixto de Trabajo de la Hostelería de Madrid acordó, en junio de 1933, un incremento de diez céntimos en el precio del café en todos los establecimientos, cantidad que iría a parar a un «tronco» común para los camareros: «Por acuerdo del Jurado mixto de Hostelería de Madrid, y según las bases aprobadas, queda suprimida la propina en los cafés, bares, cafés-bares y similares, a partir del día 5 de julio de 1933, percibiendo como retribución el obrero camarero el 20 por 100. Se ruega al público se abstenga de dar propinas» (*Heraldo de Madrid*, 3/7/1933: 11. *Gaceta de Madrid*, 14/6/1933: 1964). Esa cantidad suponía la abolición de la propina, considerada por los sindicatos una forma de servidumbre del trabajador. La medida, además, contemplaba «severas sanciones» para los camareros que aceptaran las propinas (*Luz*, 3/7/1933: 12).

Las derechas se mostraron muy disgustadas con la medida, tanto por la subida de los precios del café como por la pérdida de una costumbre tan castiza como la propina, que había definido los roles de comportamiento en los cafés desde hacía muchas décadas. En *El Siglo Futuro* se lee a propósito de la medida que «el legislar en perjuicio de todos es algo que no sorprende en estos tiempos» (*El Siglo Futuro*, 3/7/1933: 2). Igualmente enojado con el acuerdo, el reportero de *La Nación* se quejaba en los siguientes términos:

Ahora, una barrera más le separa [al camarero] de su público, con la supresión absoluta de la propina, que se hace en todas partes, y con la nueva carestía del café; él ya no tiene por qué ser ni hacerse agradable, ni por qué estar solícito a «reservar la mesa» a la «peña», que diariamente le aseguraba una buena parte de su jornal. Servirá bien, si está de buen talante, si el cliente le es grato. Y con su gesto temible de desagrado, cuando su buen humor se haya acabado y perdido. Luego, tras esto —¡oh tertulias de café, tan temibles!— podrán venir otras innovaciones del progreso y del enaltecimiento de la clase, que la clase imponga, para éste su mejoramiento. [...] Y todos, madrileños casticísimos, que, como las ostras a la roca, vivimos pegados al café, lo seguiremos aceptando, como aceptamos estos nuevos precios de noventa céntimos en la Puerta del Sol, de una peseta en las calles de Alcalá y Gran Vía y de setenta céntimos en los barrios..., con propina, porque algunos las seguiremos dando, aun cuando se enfade el Jurado mixto, si «nuestro camarero» no se niega en rotundo. Porque sería fatal que la sonrisa desapareciera de sus labios. (*La Nación*, 3/7/1933: 6)

También hubo medios republicanos que criticaban la medida en tanto que incrementaba los precios del café, con el consiguiente perjuicio para la clientela: «El café ya no tendrá que envidiar al tabaco, porque también ha subido de precio. Al fin, son ambos vicios de muchos humos», titulaba irónicamente *La Voz* (3/7/1933: 5). Solo los periódicos asociados a la militancia de izquierdas saludaron la nueva legislación, «tanto por las ventajas materiales que reporta como por la elevación de moral que supone en la profesión» (*El Socialista*, 5/7/1933: 5).

El nuevo marco normativo se incumplió sistemáticamente. Los camareros dejaron de recibir las propinas y tampoco se les retribuyó con el llamado «tronco» o fondo común al que iba a parar, supuestamente, el veinte por ciento de la venta

de cada café. Después de numerosas protestas, el sábado 2 de diciembre de 1933, comenzó una huelga convocada por el Sindicato Gastronómico y la Agrupación General de Camareros, compuestas respectivamente por elementos de la Confederación Nacional del Trabajo y de la Unión General de Trabajadores (Juliá, 1982). Era justo la víspera de la segunda vuelta de las elecciones generales, las segundas de la República española de 1931, en las que las derechas consiguieron un abrumador éxito debido a la desunión de las fuerzas de las izquierdas (Casanova, 2007: 113).

Mediante la huelga se pretendía alcanzar mejoras en las condiciones de trabajo, que habían empeorado desde el convenio que se firmara en junio de ese mismo año. «Nuestras peticiones se reducen a un poco más de sueldo, pues estamos con los mismos de hace treinta años, una peseta y una cincuenta, para vergüenza de la clase patronal de nuestra industria, y no nuestra, porque ya hicimos peticiones de aumento en otras ocasiones y siempre nos dieron la misma negativa», se leía en la nota de la Agrupación Nacional de Camareros (*Heraldo de Madrid*, 2/12/1933: 2). La huelga había sido provocada, sobre todo, por la CNT, que no estaba representada en el Jurado Mixto y que demandaba un salario de cinco pesetas para los camareros y la retribución de las bajas por enfermedad (Vadillo Muñoz, 2017: 129). La patronal, por su parte, aducía que, unos pocos meses antes, se había firmado el convenio que no estipulaba subidas del salario fijo y que la ley fijaba que debían atenerse a él durante un plazo de dos años. Un grupo de clientes envió una carta a *El Heraldo de Madrid* desmintiendo la versión de la patronal:

Con el régimen propinarario anterior pagábamos el café a sesenta céntimos y dábamos, como término medio, veinte céntimos de propina, o sea, en total, ochenta céntimos. Al iniciarse el sistema actual los dueños de cafés y bares dan el veinte por ciento del importe de las consumiciones a los camareros, o sea doce céntimos, pero elevan el café a noventa, en lugar de expendirlo a setenta y cinco céntimos. Es decir, los dueños de cafés elevan el precio de esas consumiciones en un cincuenta por 100, de cuya elevación se lucran en un treinta por 100 más de las ganancias normales anteriores. ¿Cabe mayor falseamiento de la verdad ni más insensata tomadura de pelo al público, pagano siempre y acreedor al respeto de sus explotadores sempiternos? (*El Heraldo de Madrid*, 22/1/1934: 2)

Una primera mirada a la cobertura que hizo la prensa mayoritaria de aquella huelga revela que el relato que se ofrece a la opinión pública, desde su misma denominación —«huelga de camareros de cafés, bares y cervecerías»—, es casi exclusivamente masculina y que, incluso entre la prensa republicana, se dedican muchas más páginas a las inconveniencias que el paro obrero está causando a la clientela (burguesa) de estos establecimientos que a las condiciones de los trabajadores y trabajadoras y a las demandas que los habían llevado a declarar la

huelga. Se echa de menos un análisis en profundidad del conflicto y una reflexión sobre sus raíces y antecedentes.

Esta dejadez analítica contrasta con el aparato discursivo que pone en funcionamiento Carnés en *Tea Rooms*, a través de cuyos personajes se propone informar y documentar lo más exhaustivamente posible las características del conflicto social que sufren las trabajadoras. Se ilumina así su concepción de la literatura como herramienta de influencia en la opinión pública y de imaginación política de un escenario revolucionario alternativo que corrigiera las deficiencias de la realidad.

En el capítulo 16 de *Tea Rooms* se narra una «huelga de camareros, mozos de restaurantes, cafés y similares» que guarda no pocas concomitancias con la que estamos describiendo. Carnés comienza el capítulo con un tono descriptivo, objetivo, muy cercano a la crónica periodística:

Casi todos los establecimientos del gremio han alzado sus cierres, pero en el interior se ve actuar a los propietarios o parientes de estos.

Los huelguistas recorren las calles e investigan la identidad de los camareros ocasionales que actúan en cada local; vigilan escrupulosamente, para evitar el esquirolaje.

En la calle de Preciados dos esquiroleros recalcitrantes han sido violentados por los huelguistas, habiendo tenido que intervenir la fuerza pública. En la Corredera Baja un bar ha sido asaltado y abofeteado su irascible dueño. En otro café céntrico el espejo de un escaparate ha sido convertido en estrella. (Carnés, 2019: 143)

A partir de los párrafos transcritos, la narración se centra en el salón de té en el que trabaja Matilde. La claridad y la precisión caracterizan el estilo de Carnés. «Su tiempo rápido y su narración minimalista ofrecen la información necesaria para configurar una imagen mental y visualizarla con la rapidez que pasan los fotogramas de una película y los sucesos de una crónica» (Fernández Cordero, 2022: 84). La narradora se fija en acontecimientos ficticios que dotan de significación al hecho histórico general. Matilde, desde su puesto de observación, registra el comportamiento de trabajadores y patronos, pero también la violencia latente y el miedo que subyace al dilema entre secundar la huelga o continuar trabajando. En el salón de té, la opción casi unánime de los trabajadores es permanecer en sus puestos hasta que un piquete los obligue a abandonarlos. De esta forma, evitan desafiar la autoridad del patrón y, al mismo tiempo, cumplen con lo que les dicta su conciencia, aunque no sea de forma aparentemente voluntaria. Es una postura opuesta a la de Matilde, quien «es de opinión que los camareros no han debido de aguardar a ser presionados por los huelguistas para mostrarse solidarios con el movimiento» (Carnés, 2019: 144). La narradora insiste en que «Matilde preconiza la solidaridad, la unión de los trabajadores» porque «sin la unidad de acción no se consigue nada» (Carnés, 2019: 145). Frente a la prescripción de solidaridad y

unidad de Matilde, al resto de trabajadoras y trabajadores los atenaza el miedo: «Antonia recuerda entonces la amenaza encubierta de despido de la encargada» (Carnés, 2019: 144). A otro personaje, Laurita, le preocupa la huelga solo en tanto que podría malograr la resolución de su relación con un cliente.

Irrumpe un piquete en el salón de té. Sus portavoces se dirigen con cortesía a la encargada —«venimos a invitarles a que se unan a la huelga» (Carnés, 2019: 148)—, que intenta evitar el problema, recordando que el personal de ese salón no está sindicado. «No importa. Se trata de un acto de protesta colectiva del gremio por la detención de unos compañeros» (Carnés, 2019: 148), le responden. Cuando la encargada se marcha a comunicar la situación a su superior, el personal reconoce que está de acuerdo con la huelga, pero que es reacio a secundarla porque «el miedo a perder su menguado salario paraliza las voluntades y los miembros de todos» (Carnés, 2019: 149). Ante la negativa del patrón de cerrar, el piquete se marcha pacíficamente y, a continuación, baja el dueño del salón de té, que amenaza con despedir a todo aquel que abandone su puesto. Nadie se atreve a marcharse. Finalmente, ante el riesgo de que las cosas empeoren, el patrón cede y decide cerrar el establecimiento y así evitar males mayores. Este desenlace frustra a Matilde: «No hemos hecho más que seguir las órdenes del amo. Obedecer fielmente al amo, como siempre. Fielmente, como perros cochinos, como perros repugnantes. Si él nos lo hubiera mandado, nos habríamos quedado en el salón, hubiésemos hecho traición al hermano» (Carnés, 2019: 152).

El estilo de Carnés es eminentemente cronístico. La narradora toma partido e impregna su realismo de una fuerte subjetividad que interpreta los hechos narrados y trasciende el interés de acontecimientos particulares como explicación general de un proceso histórico, social e incluso ético. El uso del pretérito perfecto en combinación con el presente en toda la novela no es en absoluto neutral. Con esa elección, se hace hincapié en la actualidad de los sucesos, cuyas implicaciones Carnés quería acercar a la actualidad y la cotidianidad de sus lectoras y lectores. Igualmente, la acumulación rápida de acontecimientos busca mostrar un contexto de conflicto y violencia en el que, de forma concisa y clara se informe sin ambigüedades del qué, del cómo y del cuándo.

A Carnés le interesa en el texto marcar la disyuntiva entre el miedo y la solidaridad de las trabajadoras y trabajadores. El primero los convierte en sujetos individuales y sumisos; la solidaridad, en cambio, es capaz de gestar un colectivo fuerte y moralmente sano. De la experiencia de la huelga, Matilde aprende las dimensiones de ese conflicto: todo el personal del salón tiene conciencia de estar sometido a injusticias y sabe que la huelga es la ocasión de vencerlas, pero

desconfían de su éxito y, sobre todo, saben que el despido se ejecutará impunemente si ejercen la huelga. Para agravar esta disyuntiva, malogran la acción colectiva los afanes individualistas de algunas trabajadoras y la falta de conciencia colectiva en general.

Si bien hay menciones en otras partes de la novela a la huelga de camareros, el capítulo es relativamente autónomo de la historia, lo que apoyaría la hipótesis de que Carnés lo habría introducido —o, al menos, alterado— a posteriori, como resultado de la experiencia de huelga que ella presencié en Madrid a finales de 1933. Los hechos descritos, en efecto, tienen fuertes coincidencias con las narraciones periodísticas de lo que ocurrió en Madrid en diciembre de 1933. Por ejemplo, el episodio narrado por Carnés que hemos resumido anteriormente se asemeja a lo recogido por el redactor de la noticia en el *Heraldo de Madrid*:

Desde por la mañana grupos de huelguistas recorrían las calles y ante algunos establecimientos que permanecían con el cierre a medio echar se detenían y una Comisión invitaba al dueño a que cerrase. En aquellos sitios en que se accedía a la demanda los huelguistas se retiraban tranquilamente; pero en algunos en que encontraron alguna resistencia promovían escándalos, dando ocasión a que interviniesen los guardias, que han practicado algunas detenciones. En la Puerta del Sol se registró un incidente de esta índole por negarse el encargado de un café a cerrar el establecimiento. (*Heraldo de Madrid*, 2/12/1933: 2)

La huelga recibió un excepcional seguimiento en la prensa, lo que indica las fuertes repercusiones que alcanzó. «El cierre ha sido absoluto, pues salvo algún establecimiento aislado que conserva abiertas sus puertas y tiene los servicios atendidos por los dueños, todos se encuentran cerrados» (*Luz*, 2/12/33: 5), dicen las noticias de casi todos los periódicos. Se enfatizó de forma muy especial la acción de los piquetes, que, como se ha visto, es también consignada por Carnés en su novela. En casi todos los medios, se informa de la detención de personas que entraban en los locales para forzar a que el propietario echara el cierre, de forma similar a los que entran en el salón de té de la novela:

En un café de la calle de Alcalá, cercano a la Puerta del Sol, se presentaron a primera hora de la mañana de hoy dos sujetos, que coaccionaron al encargado del mismo, invitándole al cierre. El encargado se resistió a esta invitación, y los dos individuos se dieron a la fuga, siendo detenidos poco después en la calle de la Montera. (*La Nación*, 2/12/1933: 7)

Otro elemento aludido en *Tea Rooms* a resultas de la huelga, los cristales rotos de los escaparates, también es profusamente reseñado por la prensa.

Anoche, a las nueve y media, hizo explosión un petardo de gran potencia en un bar denominado La Rotonda, en la calle de Hermosilla, esquina a la de Alcalá. La detonación, por su gran intensidad, causó la alarma entre los vecinos de la barriada. Rápidamente acudió una pareja de guardias de Seguridad y varios agentes de la Comisaría de Buenavista, quienes comprobaron que, aunque la detonación fue muy grande, los daños producidos por el explosivo eran de

escasa importancia, pues solamente quedaron rotos los cristales de una ventana donde fue colocado el petardo. (*Ahora*, 3/12/1933: 4)

También el diario vespertino *La Tierra*, cercano a la ideología libertaria, reseñaba que «algunos de tales establecimientos fueron apedreados, rompiéndose diferentes lunas en los más distintos lugares de Madrid» (*La Tierra*, 4/12/33: 3). Otros hechos relacionados con la huelga también coinciden: la intervención policial contra los elementos más violentos, la coacción efectuada por los piquetes sobre los trabajadores, el sabotaje contra los locales que se niegan a cerrar.. La prolongación del paro condujo a la detención del comité de huelga, «por entender, con arreglo a la ley de Orden público, que son los responsables de los actos de sabotaje registrados en la madrugada de ayer» (*Heraldo de Madrid*, 5/12/33: 2).

Sin embargo, el capítulo 16 de *Tea Rooms*, más que en estos datos, ahonda mayoritariamente en las motivaciones de las trabajadoras y los trabajadores para adherirse a la huelga, algo que está llamativamente ausente en las noticias que ofrecieron los medios y también en las crónicas, columnas y reportajes. De hecho, desde un principio, en los artículos y sueltos, la mayor atención se la llevaron los perjuicios que los huelguistas iban a provocar a la clientela: «Qué haremos hoy y qué haremos mañana sin cafés ni bares? ¿Dónde pasar unas horas saboreando el moka o la caña con los amigos, con la familia, o, si hay caso, con la novia? Estos camareros tienen el demonio en el cuerpo» (*La Voz*, 2/12/1933: 1), se leía en una columna de *La Voz*, en la que se señalaba también el aumento de explosiones y apedreamientos de cristales en algunos establecimientos que seguían abiertos y eran atendidos por los propietarios.

Todo parecía indicar que el alcance de la huelga podría llegar a poner en riesgo la estabilidad política. El miedo a que movilizaciones como esta desembocasen en una huelga general y esta, a su vez, en un movimiento revolucionario eran constantes. El movimiento se fue extendiendo a sectores próximos hasta que finalmente se anunció la confirmación del rumor de que «la Federación de la Industria Hotelera y Cafetera vaya íntegramente a la huelga, con lo cual quedan paralizados en absoluto no sólo los cafés, cervecerías y casas de huéspedes, sino los hoteles» (*Ahora*, 6/12/1933: 5). El 5 de diciembre se sumó al paro «tanto el personal masculino como el femenino, de los hoteles con restaurante, pensiones, fondas, casa de viajeros, casinos, centros de recreo, cabarets, etcétera» (*La Libertad*, 6/12/1933: 4). En los hoteles de la ciudad, «hubo algunas camareras que dejaron sin hacer las camas de los huéspedes, y éstos, al llegar a las altas horas de la noche, se encontraron con que tenían que arreglarse el cuarto y hacerse la cama» (*El Sol*, 6/12/33: 1).

La expansión de la huelga a otros sectores y la sucesión de la movilización obrera en toda España a raíz de la incorporación de elementos derechistas antirrepublicanos de la CEDA en el futuro gobierno de Lerroux coinciden en estos meses. Esto despierta en las clases capitalistas, y en las derechas en general, el temor a que su trascendencia fuera mayor de la prevista. Tempranamente, *La Nación*, por ejemplo, se preguntaba: «¿Se va a una huelga general revolucionaria?». El periodista comenzaba su artículo con estas palabras:

Las derivaciones que se van dando a la huelga iniciada por los camareros tienen, naturalmente, alarmada a la opinión pública, por los acuerdos de solidaridad que se están adoptando, en proporciones desmesuradas con el conflicto planteado inesperadamente, y por gremios y oficios que no guardan relación alguna, ni directa ni indirecta, con la industria a que afecta la huelga. Ello, aun sin otros elementos de juicio que los hechos que van registrándose, da a entender, y así lo comprende mucha gente, que no aísla de esta cuestión la política nacional, que se trata de una táctica anarcosindicalista para llegar en el menor tiempo posible, y mediante una causa que pueda justificarlo, a un paro absoluto y general de todos los oficios, y más claramente expuesto: a una huelga que desemboque en el estado revolucionario y de anarquía. (*La Nación*, 4/12/33: 16)

Lo que teme el autor de este artículo es, precisamente, lo que preconiza Matilde en la conversación que, en el siguiente capítulo, tiene con Antonia, en la que augura que la huelga es el comienzo de la revolución: «dicen que allá [en Rusia] empezó de una forma muy parecida» (Carnés, 2019: 158). Sin embargo, la historia de explotación narrada en *Tea Rooms* no conduce a esa explosión revolucionaria que, fuera de la ficción, tendría lugar en octubre de 1934.

Tras el fracaso de las negociaciones, el gobierno se decidió a intervenir a través del ministro de Trabajo Carles Pi Sunyer, preocupado «no por el orden público, que no ha sido alterado, salvo los incidentes ya conocidos, sino por los perjuicios económicos que irroga a ambas partes» (*Ahora*, 7/12/33: 1). El ejemplar de *Ahora* del 7 de diciembre, del que se ha tomado la cita, incluía en la página 13 unas fotografías novedosas, pues en ellas, aparte de una muestra de esa clientela burguesa que evitaba la huelga sirviéndose jocosamente ellos mismos cafés en casinos y clubs privados, aparecían imágenes de la asamblea patronal y de los obreros de la UGT saliendo de la Casa del Pueblo. Las fotografías reflejan gráficamente las disparidades entre ambos colectivos. Aunque la representación gráfica de los trabajadores —conscientes, unidos, serios— es la que mejor se podría asimilar al relato de Carnés, contrasta su relato con el hecho de que no se ve ni una sola mujer entre los dos o tres centenares de personajes que aparecen retratados en esa página.

Con el paso de los días, aumentaron las noticias relativas a los actos de sabotaje y proliferaron en prensa las reflexiones acerca de los daños que la huelga

estaba causando a las costumbres de la sociedad. Sobre este último aspecto pivotó la mayor parte de juicios. El 4 de diciembre, *Luz* remarcaba antes que nada que «el día de ayer fue angustioso para muchos madrileños, privados de sitio donde recogerse a comentar las incidencias de la jornada electoral y donde huir del frío intensísimo y de la lluvia que cayó por la tarde» (*Luz*, 4/12/33: 5). En este mismo tenor, la cobertura de aquella huelga derivó en algunos textos más o menos cronísticos en los que el cierre de los cafés servía de pretexto para comentar su repercusión abstrayendo la conflictividad social que lo había originado. Un ejemplo de ello es el texto que escribió el periodista Juan González Olmedilla para *Crónica*, semanario ilustrado en el que también colaboraba Carnés. En «Agonía del ágora. Madrid sin cafés (Polémica entre la larva y el fantasma)», Olmedilla usa la huelga como pretexto para transcribir un diálogo imaginario entre dos hombres de generaciones distintas sobre la relevancia del café para la vida del país. Mientras el joven —la larva— apuesta por la superación de la cultura del café —«la política, en sus locales propios: como las artes, como el comercio, como el amor... Lo que no se puede hacer más que en un país de retrasados mentales es política de café; teatro, literatura, periodismo de café; toreo o fútbol de café...» (González Olmedilla, 1933: 9)—, el viejo —el fantasma— se indigna por haber perdido el espacio de socialización nacional por antonomasia. El texto estaba ilustrado con cuatro fotografías de sendos establecimientos emblemáticos con las persianas echadas: La Granja del Henar, Chicote, Aquarium y el Gran Café Universal.

Son también muy llamativas las fotografías que ofrecía *Mundo Gráfico*. En la página par se ofrecían imágenes de los destrozos causados con petardos por los huelguistas en el Villa Rosa y en el bar del Café María Cristina. En la página de la derecha se ofrecían seis ilustraciones empapadas de costumbrismo con los siguientes pies de imagen: «En el Café Colón, los habituales concurrentes al *restaurant* fueron servidos por los mismos cocineros»; «En plena Puerta del Sol, este café, tan concurrido otras veces ofrecía el domingo este aspecto»; «Esta sirvienta no quiso que estos clientes se quedaran sin café. Ellos, castizos de una vez, como puede verse, corresponden con unos piropos a la atención de esta “amarilla” tan simpática»; «En otro café de la Gran Vía, los dueños y encargados del mostrador sirvieron café a estos fieles clientes, a los que ni la importancia del paro les hace desistir de su costumbre»; «El popular Café Colonial, refugio de tantos noctámbulos y punto de cita de todo provinciano, no pudo ofrecer sus acogedores divanes a sus trasnochadores clientes»; «Este café, sin duda como medio de defensa, se atrinchera levantando esta barricada de sillas delante de sus puertas» (*Mundo Gráfico*, 6/12/1933: 24).

La banalización del conflicto se extendió entre la prensa. En *La Voz*, el Reportero X se preguntaba muy preocupado:

Ayer, el público estuvo entretenido con los incidentes electorales. ¿Pero cómo reaccionará hoy?... ¿Qué harán los contertulios?... ¿Qué harán las parejas de enamorados?... ¿Qué hará ese señor que escribe cartas, artículos que nunca le publican y novelas que nadie lee sobre la mesa del café?... ¿Qué hará esa señorita que se pasa horas y horas frente al vaso de mitad y mitad esperando a un novio que nunca llega?... ¿Qué dirán los señores que se meten en el café a “hacer tiempo”?... ¿Qué liarán, en fin, esos cientos de miles de ciudadanos para quienes el café es el eje sobre el que gira su existencia?... Desengáñese usted, esto es muy grave. (Reportero X, 1933: 5)

En un tono pretendidamente pesimista y con una marcada voluntad de estilo literario (y no poco retoricismo), R. escribe «Disolución de cafés», un texto fragmentario con algunas ideas disgregadas en un tono de marcado humorismo con el que relativiza la lucha obrera de los camareros:

El patrono de café no quiere creer que sean obreros esos obreros de smoking que se pasean de la cocina al mostrador y del mostrador a la sala, llevando vasos y solomillos con patatas. Pero el camarero, aspeado, medio loco de cábalas, aburrido de malas tardes, se siente proletario. [...] Los camareros son seres tristes, meditabundos, que llevan su problema a cuestras. Se ve que no es solución su oficio. Tienen siempre aire de estar alcanzados, de que algo agobia sus vidas. ¿Solucionará la huelga esa melancolía de los camareros? (R., 1933: 5)

Una de las columnas sobre el acontecimiento que más interés tuvo es la que brinda José Iribarne en las páginas de *La Libertad*. Pese a ser un diario dirigido a las clases obreras y a la pequeña burguesía, con claras simpatías socialistas, el texto de Iribarne se sitúa en las antípodas reivindicativas de Carnés. Su texto comienza celebrando el acuerdo de julio, que había acabado con las propinas y, en consonancia con la patronal, culpaba a los trabajadores de no haberse acomodado a lo acordado. La «elegía de los cafés cerrados» atenúa el costumbrismo de los otros textos en favor de una visión más crítica, sin por eso acabar con cierto amaneramiento estilístico:

La tristeza de esos millares de ciudadanos que se han visto el sábado y domingo desalojados de sus habituales tertulias, sin poder charlar de los recientes acontecimientos políticos, sin dar rienda suelta a sus difamaciones, sin sembrar rebeldías, ni avizorar «el comienzo de una honda revolución, es algo que reclama el estro de un lírico de jugosa vena poética, más espontáneo y cordial que el de Díez Canedo. (Iribarne, 1933: 7)

Iribarne describe el enojo de la clientela, del que responsabiliza a los camareros. Pero lo que resulta más relevante es la sospecha de que esta huelga «encubra finalidades de otra índole, siendo la chispa inicial de la tan decantada revolución con que nos vienen amenazando uno y otro día los líderes del socialismo seudomarxista» (Iribarne, 1933: 7).

Por la derecha más extrema, el periódico satírico *Gracia y Justicia* inventaba opiniones sobre la grave situación a la que se ven sometidos los literatos y políticos —César González Ruano, Jardiel Poncela, Marcelino Domingo, Manuel Azaña, Luis Bello, Luis de Tapia...— por carecer de un lugar de reunión ([Sin firma], 1933: 14).

Tampoco escapó de este tono entre costumbrista e ingenioso la crónica de Corpus Barga, el más prestigioso periodista del momento. Su artículo se publicó con el título de «Una revolución sorda. Madrid sin cafés», en el diario *La Nación* de Buenos Aires el 13 de enero de 1934². Este texto no solo resulta reseñable por la personalidad de su autor, sino también porque, en cierta medida, representa a la mayoría de los textos periodísticos que se publicaron sobre el tema. Desde las primeras líneas, Corpus defiende que, dado que la vida cotidiana de la ciudad se articula en torno a la vida en sus cafés, el cierre conlleva una «revolución sorda» de las costumbres, que han mutado radicalmente sin que haya habido ninguna manifestación de violencia o resistencia: «Si alguien hubiera dicho antes de la huelga de camareros que Madrid podría hacer su vida normal sin cafés, habría sido tomado por loco. Pero el tiempo hubiera venido a darle la razón. Madrid ha hecho una revolución sorda: ha vivido un par de semanas sin cafés» (Barga, 1934: 7).

También Corpus elude abordar la conflictividad laboral que había provocado la huelga. El riesgo de una revolución, tan presente en la sociedad de aquel momento, tiene aquí un matiz irónico: Corpus no se refiere a la revolución obrera, sino a la exageración de las consecuencias que el malestar de la sociedad burguesa podría haber llegado a sentir ante el cierre de su principal centro de relación social. El texto se urde en torno a la hipérbole sobre el papel social y cultural que cumplen los cafés, hipérbole que pone a disposición de una interpretación irónica constante —«más fuerte también este nexo social en muchos casos que el de la familia», «el café ha sido la mejor universidad española», etcétera—. Como en los otros textos periodísticos, su artículo se centra en la clientela y no en las demandas que han motivado la noticia. Sin embargo, la ironía también se proyecta sobre el costumbrismo conservador que había teñido las demás crónicas y columnas, que se lamentaban de la pérdida de una de las señas de identidad más castizas. Refiriéndose a la paradoja de que lo revolucionario sea precisamente que la clientela de los cafés no se haya sublevado al verlos cerrados durante varios días, señala Isabel del Álamo que «para Corpus este dato era sintomático de que los

2 No deben confundirse el periódico *La Nación* de Madrid, citado varias veces en este artículo, de tendencia conservadora y nacionalista, nacido en 1925, con el diario *La Nación* de Buenos Aires, fundado en 1870, con el que Corpus Barga colaboraba desde 1929 y de cuya agencia europea era director.

tiempos estaban cambiando irremediabilmente. Porque los cafés eran otra de las características inherentes a la ciudad» (Del Álamo, 2003: 25).

Tras la intervención del ministro se volvió al trabajo, pero el conflicto se mantuvo vigente y se agravó con notas de prensa cruzadas entre la patronal y el comité de huelga en enero de 1934, una vez terminada la vigencia de las normas provisionales dictadas Por Pi i Sunyer. La nota del Sindicato Gastronómico, de la CNT, terminaba así:

Dos palabras al Gobierno. Si es verdad eso de la pacificación de los espíritus; si es verdad eso de la paz social, díganseles a esos burgueses del gremio de camareros que se conduzcan como hombres de orden, que desistan de esa posición intransigente, pues si así no lo hacen, los llamados perturbadores tendremos que imponerles sensatez y espíritu de justicia. Por encima de la vida muelle y regalada de unos cuantos burgueses fascistas está el porvenir de más de seis mil familias, cuya exigencia se halla pendiente del resultado de la huelga de camareros. (*La Tierra*, 29/1/34: 1)

La asamblea de trabajadores convocó una nueva huelga de camareros para el 10 de febrero. Ante esta amenaza, el nuevo ministro de Trabajo, José Estadella, intentó mediar nuevamente. Dos días antes, en un laudo, desmentía las razones de los patronos de que era prescriptivo ceñirse en lo pactado en julio por el Jurado Mixto: «no la considero suficiente, ya que nunca estas bases pueden ir contra las de la ley de Contratación obrera, en las cuales se señala un jornal mínimo. Y como, por su parte, los camareros afirman que no tienen asegurada una percepción prudente, hemos acordado estas nuevas bases de salario» (*La Voz*, 9/2/1934: 4).

El laudo fue aceptado por la asamblea obrera y la huelga fue desconvocada. En una entrevista, el ministro consideró que la solución al conflicto era «definitiva, desde luego. Además, el encanto de esta solución dada al problema es que se han respetado todas las bases de trabajo establecidas y únicamente se han corregido algunas deficiencias, asegurándose a los trabajadores un salario mínimo. Así pues, el asunto camareros está completamente liquidado» (*El Heraldo de Madrid*, 10/2/1934: 2). Los patronos la aceptaron a regañadientes sin ocultar su oposición. Los medios de izquierdas, en cambio, consideraron que la resolución del conflicto había sido un éxito de la movilización.

La solución dada por el ministro de Trabajo es indudablemente, justa, ya que los obreros camareros, de siempre considerados como parias más que como trabajadores, eran acreedores a que los Poderes constituidos les hicieran esta justicia. Pero conviene que después del triunfo no se entusiasmen demasiado los camareros. El cumplimiento de esta fórmula dependiera en mucho de la actitud que adopten los propios trabajadores. (*El Socialista*, 11/2/1934: 4)

Cuando se resolvió el conflicto, la novela de Carnés debía de estar ya a punto de entrar en imprenta. No cabe pensar, por tanto, que aquella victoria parcial del

movimiento obrero, que había permanecido unido a pesar de las fricciones entre socialistas y anarquistas, pudiera llegar a influir en el desenlace de su historia. No obstante, esta huelga de camareros presenta uno más de los cientos de conflictos laborales que se vivieron en los años veinte y treinta en España. ¿Cómo y por qué hacer de todo este material en bruto fuente para la creación literaria?

Ya se ha dicho que Carnés, especialmente en el caso de *Tea Rooms*, entiende la novela como explicación de lo colectivo a partir de casos particulares observados y narrados con detenimiento. Carolina Fernández Cordero señala que «proponer *Tea Rooms* como novela reportaje era una manera de asegurarse la verosimilitud, dignidad y aceptación social del relato, aprovechando el popular formato documental» (Fernández Cordero, 2022: 83). Si contrastamos el contexto de conflictividad laboral con la novela de Carnés, podemos concluir que *Tea Rooms* coadyuva a la definición de un modelo de novela social en el marco de la literatura de avanzada de los años treinta según el cual la novela es concebida como un género informativo de opinión que ayuda a hacer inteligible la complejidad del momento presente y a aclarar posibles vías para solucionar sus disfunciones. Los años 1933-1934 marcan, en este sentido, un cenit del libro de tema político y documental, que se ha visto en ocasiones en pugna con los géneros literarios tradicionales —la narrativa de ficción y la poesía—, pero que en realidad conviven en un proyecto común junto con un rico acervo de revistas de pensamiento y actualidad política.

A través de la prensa diaria, a la opinión pública se le informa únicamente de lo más superficial del acontecer cotidiano y, o bien se le adiestra ideológicamente, o bien se le entretiene con alardes de ingenio. Visto con perspectiva, es particularmente llamativo que, en un clima de creciente tensión, la democracia española adoleciera de la carencia de información generalista veraz y completa. Ese desconocimiento facilitaba la polarización y la violencia y también el miedo. De ahí la urgencia de encontrar vehículos de comunicación que intervengan de una forma más exhaustiva sobre la opinión pública y la ayuden a adquirir una conciencia de los acontecimientos de su tiempo histórico. Emerge así un nuevo modelo narrativo. Tres décadas después, en plena dictadura franquista, Juan Goytisolo en una entrevista, se refirió a la función de la literatura de su tiempo con unas palabras que podrían aplicarse también a Carnés: «Todos los escritores sentíamos la necesidad de responder al apetito informativo del público dando una versión de la realidad que escamoteaba la prensa. En cierto modo, creo que el valor testimonial de la literatura española de esos años reside en esto» (Goytisolo, 1967: 45).

Incorporar a la escritura novelesca formas propias de la retórica informativa no es, por tanto, una elección meramente estética para Carnés, sino una vía para remediar una deficiencia comunicativa que, como hemos visto en el caso de la huelga de 1933, era muy acentuada.

El reportaje es un texto informativo que incluye elementos noticiosos, declaraciones de diversos personajes, ambiente, color, y que, fundamentalmente, tiene carácter descriptivo. Se presta mucho más al estilo literario que la noticia [...]. Una novela entera puede escribirse con la técnica del reportaje; incluso un reportaje puede convertirse en una novela de hechos reales. (Grijelmo, 2001: 65)

Esto último es bien sabido desde hace años —suelen citarse como ejemplos los nombres de Truman Capote, Gabriel García Márquez o Rodolfo Walsh—, pero en el contexto de los años treinta y al calor de la doctrina de la literatura de avanzada, el artefacto retórico resulta sumamente revelador de una nueva forma cultural. La novela reportaje, con distintos pactos de ficcionalización, representa hechos reales, cotidianos, para los que el autor o la autora ha debido documentarse y que presenta como un avance de la novela realista, de la que mantiene el interés por indagar en las subjetividades de personajes en circunstancias dadas, mientras abandona el objetivismo y la neutralidad del punto de vista del narrador.

Pese a todo, podría parecer que, para que pudiera ser considerada un reportaje, de *Tea Rooms* cabría esperar un mayor carácter de actualidad. Sorprende en este sentido, que, en una novela tan vocacionalmente realista, haya tal escasez de referencias concretas a la República y a los cambios que se habían producido desde su proclamación. Por el contrario, la novela se mantiene en una medida atemporalidad. Pocos datos permiten fechar con precisión el periodo en el que se desarrolla la historia. Sabemos que la acción ocurre en torno a 1931 o 1932. En un momento dado, se alude a la película *El ángel azul*, que había sido estrenada en Madrid en enero de 1931. También se mencionan, en el capítulo 11, los altercados que tuvieron lugar tras el estreno de una película soviética de la que no se da el título. La proclamación de la República coincidió con el auge de estas proyecciones. En el número del 23 de abril de 1931, en la revista *Crisol* se apuntaba que

una más de las gratas nuevas que debemos al advenimiento de la República, es el levantamiento de la censura a una serie de películas magistrales que en estos últimos ocho años no se pudieron proyectar. Figuran entre ellas varios films soviéticos, que no son otra cosa que una enseñanza del despertar de una nación, Rusia. (*Crisol*, 9, 23/4/31, p. 6)

En ese capítulo, Carnés posiblemente recree el estreno en Madrid de *El acorazado Potemkin*, que mereció elogios unánimes, pero sobre la que los sectores conservadores esparcieron la sospecha de ejercer una perniciosa

seducción revolucionaria. Su estreno semiprivado en el Cine Club de Madrid dio pie a disturbios leves similares a los descritos por los personajes de *Tea Rooms*. En consecuencia, se prohibió su exhibición en salas comerciales. Rivas Cherif recogía esta expectación:

Las reiteradas prohibiciones de la película famosa en Alemania, en Francia, en Inglaterra, habían suscitado en torno a su anuncio en el Cine-Club de Madrid una atmósfera cargada de presagios: «es tal la impresión que sufren los espectadores de *El acorazado Potemkin*, que se hace irresistible, en las personas más prudentes y cautas, el prurito revolucionario. Entra por los ojos con tan extraña fuerza, tiene tal "hechizo eslavo", produce tan rápido y eficaz contagio, que lo mejor que pueden hacer los Gobiernos responsables de la tranquilidad social es prevenirse contra su seguro efecto prohibiendo la película». Todo esto se decía. (Rivas Cherif, 1931: 3)

Huelgas, mítines, estrenos, lecturas, cantos de la Internacional... contribuyen a configurar un ambiente prerrevolucionario que tiene a la Unión Soviética como modelo y que contrasta con el orden, la jerarquía, el clasismo y la explotación que imperan en el salón de té. Fijando este contraste agudo, Carnés quiere denunciar que las condiciones laborales objetivas no parecen haber cambiado tras la implantación de la República, pese a la agitación que experimenta la vida de la calle (Arias Careaga, 2017: 61-62). Las prácticas en el salón de té evidencian que se mantienen vigentes los modelos de relación social del capitalismo, los cuales despersonalizan y alienan a las trabajadoras como meras productoras de servicios. Mientras en Matilde y en otros sujetos con conciencia de esta injusta realidad crece el deseo de una revolución, mientras la *novela reportaje* de Carnés sirve para testimoniar las anomalías de una relación laboral en la que «el cuerpo de los trabajadores se presenta como parte de las pertenencias del patrón y por tanto este dispone de aquel a su antojo» (Somolinos Molina, 2022: 58), la economía sigue funcionando mediante modelos de explotación y la prensa sanciona positivamente la alienación manifestando únicamente las disfunciones sociales —cafeterías cerradas, altercados, cristales rotos, tertulias canceladas...— que esta utilización del cuerpo puede tener cuando no se gestiona con eficacia o cuando el Gobierno no sabe mantener el orden.

Pese a su trasfondo revolucionario, el texto de Carnés no establece un nexo causal entre la huelga de camareros, la proclamación de una huelga general y un horizonte revolucionario. Esa eventual cadena de sucesos era, como refleja la prensa de su momento, una cuestión palpitante a lo largo de toda la República, sobre todo, a partir de la llegada de las derechas al Gobierno. Según Ángela Martínez Fernández, «lo que no sucede [...] también es un elemento político en el relato» (Martínez Fernández, 2022: 86), en referencia a la sensación de fracaso que trasluce en la novela debido a la desunión obrera, la cual contrasta con la

resolución, mucho más alentadora, que tuvo la huelga de camareros de Madrid en el invierno de 1933-1934. Más que derrotismo, la actitud de Carnés se puede explicar desde la segunda de las perspectivas de su reivindicación: la de género. Como señala Cristina Somolinos Molina,

Carnés [...] reconoce que la extensión de este modelo al conjunto de la población femenina solo sería posible en una sociedad en la que la mujer no fuera un instrumento de placer físico y de explotación para los hombres, en un futuro hipotético en el que las mujeres se hubieran emancipado a través de la cultura. En contraste con lo que señala acerca de la Unión Soviética, en España, para Carnés, esta eventualidad depende de una cuestión de clase y relega de nuevo a las obreras a la imposibilidad de participar de una formación que les procure un porvenir. (Somolinos Molina, 2023: 850)

Como se ha visto, la prensa de su momento no abordó con seriedad los conflictos que subyacían a la huelga de camareros, al menos si exceptuamos a la prensa socialista y anarquista. Sin embargo, esta salvedad no se verifica en relación con la cuestión particular de las mujeres que trabajaban en cafés, bares y cervecerías. No hay ninguna referencia a la cuestión particular en la que se encontraban las trabajadoras en el sector en huelga. Para cualquier lector de la prensa, aquel era un conflicto exclusivamente masculino. Al alejar la revolución de las expectativas de las trabajadoras de *Tea Rooms*, en cierta medida, Carnés parece predecir que la revolución no puede ni debe triunfar sin la participación de las mujeres. Todo lo expuesto, nos lleva a concluir, con Carolina Fernández Cordero, que en *Tea Rooms* Carnés busca «abordar las tensiones y soluciones de las mujeres en tanto que colectivo doblemente oprimido» (Fernández Cordero, 2021: 79). Desde esta perspectiva, el conflicto aparece retratado desde un ángulo diferente del de la prensa burguesa, pero también del de la prensa obrera. De ahí que

Tea Rooms tensiona constantemente la contingencia de la realidad mostrando a la vez la posibilidad y la imposibilidad de cambio social para las mujeres de la época. Como sabemos, la República no significó una modificación sustancial para sus vidas, pero, sin embargo, sí configuró un escenario abierto en el que pensar y activar un plan con el que enfrentar el destino escrito y aparentemente inamovible de las obreras. (Fernández Cordero, 2021: 79)

BIBLIOGRAFÍA

[Sin firma] (1933). «La huelga de camareros y la literatura. El cierre de los cafés ha afectado a escritores y periodistas. Opiniones sobre la grave situación creada». *Gracia y Justicia*, 103, p. 14.

- 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.
- Barga, C. (13 de enero de 1934). «Una revolución sorda. Madrid sin cafés». *La Nación*, p. 7.
- Carnés, L. (2019). *Tea Rooms. Mujeres obreras*. Gijón: Hoja de Lata.
- Casanova, J. (2007). *República y Guerra Civil*. Madrid: Crítica.
- Del Álamo, Isabel (2003). *Trabajos desconocidos e inéditos de Corpus Barga. Periodismo y literatura*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- Fernández Cordero, C. (2022). «Novelas sociales sobre la “cuestión feminista” en los años 20-30». En R. Negrete Peña y C. Somolinos Molina (eds.), «*Las mujeres que cosían y los hombres que fumaban*». *Voces de mujeres trabajadoras en la España de los siglos XX y XXI* (pp. 61-89). Málaga: Universidad.
- González Calleja, E., Cobo Romero, F., Martínez Rus, A. y Sánchez Pérez, F. (2015). *La segunda república española*. Barcelona: Pasado y Presente.
- González Olmedilla, J. (1933). «Agonía del ágora. Madrid sin cafés (Polémica entre la larva y el fantasma)». *Crónica*, 213, p. 8-9.
- Goytisolo, J. (1967), en Rodríguez Monegal, E. (1967). «Juan Goytisolo. Destrucción de la España sagrada». *Mundo Nuevo*, 12, p. 44-60.
- Grijelmo, Á. (2001). *El estilo del periodista*. Madrid: Taurus.
- Iribarne, J. (7 de diciembre de 1933). «Comentarios a la huelga de camareros Elegía de los cafés cerrados». *La Libertad*, p. 7.
- Juliá, S. (1982). «La UGT de Madrid en los años treinta: Un sindicalismo de gestión». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 20, 121-151.
- Martínez Fernández, Á. (2022). «La potencialidad narrativa de Luisa Carnés. Una propuesta para leer *Tea Rooms: mujeres obreras*». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 22, 77-105.
- Mata-Núñez, A. (2022). «Reparación feminista de la memoria histórica. La producción periodística de Luisa Carnés». *Documentación de las Ciencias de la Información*, 45 (2), 141-148.

- Plaza Plaza, A. (2019). «A propósito de la narrativa del 27. Luisa Carnés». En L. Carnés, *Tea Rooms. Mujeres obreras* (pp. 207-250). Gijón: Hoja de Lata.
- R. (8 de diciembre de 1933). «Disolución de cafés». *Luz*, p. 5.
- Reportero X. (5 de diciembre de 1933). «Madrid sin cafés. Ni medias de arriba, ni medias de abajo, ni a media luz los dos». *La Voz*, p. 5.
- Rivas Cherif, C. (15 de diciembre de 1931). «El acorazado fantasma y la ciudadana Fernández». *El Sol*, p. 3.
- Somolinos Molina, C. (2022). *Rojas las manos. Mujeres trabajadoras en la narrativa española contemporánea*. Granada: Comares.
- (2023). «“La «mujer nueva» ha hablado”: diálogos entre Luisa Carnés y Alexandra Kollontai en *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934)». *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, 833-861.
- Vadillo Muñoz, J. (2017). «El anarquismo en el Madrid de la Segunda República. Perfil social, estrategias y tácticas». *Revista Historia Autónoma*, 10, 123-143.

GÉNERO Y CUERPO



«MUJERES EN SU PUESTO». DISCURSOS EN TORNO A LA RETAGUARDIA REPUBLICANA EN LA OBRA PERIODÍSTICA Y NARRATIVA DE LUISA CARNÉS / «WOMEN IN THEIR POSITION». SPEECHES REGARDING THE REPUBLICAN REARGUARD IN THE JOURNALIST AND NARRATIVE WORK OF LUISA CARNÉS

CRISTINA SOMOLINOS MOLINA
Universitat de València

Recibido: 08/09/2023

Aceptado: 29/10/2023

Resumen: El papel que desempeñaron las mujeres en la retaguardia republicana constituyó una preocupación central para Luisa Carnés, lo que se refleja en su escritura periodística durante el periodo bélico, en sus memorias *De Barcelona a la Bretaña francesa*, así como en algunos de los cuentos que la autora escribió en su exilio mexicano. En este trabajo, analizaremos los discursos contenidos en la producción escrita de Carnés en torno a la aportación de las mujeres al desarrollo de la contienda desde las actividades de retaguardia, especialmente por lo que respecta a la incorporación al trabajo en fábricas y talleres y al desarrollo de tareas de tipo asistencial y de resistencia cívica. En el cruce de estos discursos y experiencias, es posible valorar su contribución y hasta qué punto esta supuso una modernización en las relaciones de género.

Palabras clave: retaguardia republicana, Guerra Civil, mujeres, Luisa Carnés

Abstract: The role played by women in the Republican rearguard was a central concern for Luisa Carnés, which is reflected in her journalistic writing during the war period, in her memoirs *From Barcelona to Brittany*, as well as in some of the short stories she wrote in her Mexican exile. In this paper, we will analyse the discourses contained in Carnés's written production concerning women's contribution to the development of the war from the rearguard activities, especially with regard to their incorporation into the work in factories and workshops and the development of welfare and civic resistance tasks. In the intersection of these discourses and experiences, it is possible to assess their contribution and the extent to which it led to a modernisation of gender relations.

Key words: Republican Retarguard, Civil War, Women, Luisa Carnés

Somolinos Molina, Cristina. «Mujeres en su puesto». Discursos en torno a la retaguardia republicana en la obra periodística y narrativa de Luisa Carnés. *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 7 (diciembre 2023): 79-99. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2023.7.004>. ISSN: 2530-8238

1. Introducción¹

Los problemas en torno a las mujeres de clase trabajadora ocupan un lugar privilegiado en la obra de Luisa Carnés. El énfasis en las circunstancias vividas por ellas es una constante en su narrativa (Martínez, 2007: 211), y la centralidad del análisis de sus experiencias con atención a las diferencias de clase y a la defensa de los derechos de las mujeres supone una de sus preocupaciones fundamentales, a pesar del carácter heterogéneo de su obra literaria (Olmedo, 2014: 16; Sánchez Zapatero, 2022: 59). Si en su narrativa de preguerra el trabajo de las mujeres constituía el núcleo de sus novelas *Natacha* (1930) o *Tea rooms. Mujeres obreras* (1934), lo cierto es que la autora no abandonó este interés durante el conflicto bélico, de tal modo que la lucha antifascista y los problemas de las mujeres trabajadoras se erigieron en temas predominantes en los textos publicados en prensa por la autora durante la contienda (Olmedo, 2014: 171), en sus memorias *De Barcelona a la Bretaña francesa*, inéditas hasta 2014², o en algunos de los relatos escritos durante su exilio mexicano e incluidos en la compilación de sus *Cuentos completos* (2018, Renacimiento).

El inicio de la guerra trajo consigo cambios en las sensibilidades en torno al trabajo femenino. El contexto bélico impulsó la movilización femenina y dio lugar a un reajuste de las actitudes hacia las mujeres y su función social, de tal modo que se las instaba a una activa presencia pública en la lucha antifascista, destacando y otorgando valor social a actividades hasta entonces poco reconocidas en el trabajo social voluntario o la educación (Nash, 1999: 91). Ello no quedó al margen de la producción literaria y periodística de Carnés, que empleó la escritura para participar activamente en las campañas de incentivación del trabajo de las mujeres tanto en la producción como en las tareas asistenciales en la retaguardia.

1 La elaboración de este trabajo se ha realizado en el marco de un contrato postdoctoral de la Generalitat Valenciana, con referencia CIAPOS/2022/100, así como del proyecto de investigación *Vox populi. Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las épocas Moderna y Contemporánea* (PID2019-107881GB-I00), del que son investigadores responsables Antonio Castillo Gómez y Verónica Sierra Blas, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Estatal de Investigación.

2 Sobre las circunstancias anómalas de la producción y recepción del testimonio de Luisa Carnés, que no fue publicado en el momento de su escritura, escribe Sánchez Zapatero que este «no pudo cumplir con la función pragmática e identitaria que su autora le había encomendado. Y es que, pese a su dimensión testimonial y al cumplimiento formal de las características propias de cualquier escrito autobiográfico —correspondencia entre autor, narrador y personaje, homodiégesis narrativa, focalización interna, imposición de un pacto de lectura referencial, inclusión de datos históricos, uso de verbos sensoriales, etc.—, la obra debe ser considerada, más que como un relato de la experiencia personal, un intento de erigirse en memoria colectiva de la dramática peripecia que miles de simpatizantes de la República pasaron en Francia al final de la guerra» (2022: 63).

Consciente de la importancia y del papel de la pluma como arma de convulsión y propaganda (Olmedo, 2014: 166), de la utilidad de la escritura en momentos bélicos y de la obligación moral que esta suponía para la defensa de la República (Calviño Tur, 2021: 277), Carnés señala la relevancia de su oficio en una actividad de lucha que no solamente servía como cauce de información, sino que también conminaba a la población a cooperar. Así lo expresa en *De Barcelona a la Bretaña francesa*:

¿Mi crimen? El de todos los buenos españoles: ser fiel al poder legítimo de España. Durante dos años y medio mi pluma, como la de la mayoría de los escritores, ha defendido la legalidad republicana, ha exaltado el heroísmo inagotable del pueblo español: ha cumplido con su deber (2014: 82).

Por eso, Carnés dedicó sus esfuerzos a la escritura de artículos, crónicas, reportajes, entrevistas y notas informativas en publicaciones como *Estampa*, *Frente Rojo* o *Mundo Obrero*, y en un tono similar al de sus escritos periodísticos, en *De Barcelona a la Bretaña francesa*, donde igualmente hace referencia a ello, reconociendo el trabajo de sus compañeras durante la guerra tanto en su incorporación a la producción en la retaguardia como a tareas de militancia:

Uno de aquellos periódicos introducidos clandestinamente en el refugio trajo la noticia: los generales Modesto y Líster, y otros altos jefes del ejército republicano de España habían pasado al centro y a Levante. Me lo dijeron las chicas de la J.S.U. con trémulos en la voz. Tenían pocos secretos para mí. Muchas veces había señalado su abnegación en el trabajo, durante la guerra y desde las páginas de los periódicos de Valencia, Madrid y Barcelona, y ellas me honraban con su confianza (Carnés, 2014: 241).

La ficción aparece relegada a un segundo plano en estos textos, y la escritura resulta más apegada a lo testimonial y a la posibilidad que esta brinda para erigirse en un testimonio colectivo de la vivencia de la guerra y el camino hacia el exilio. Despliega en sus memorias una «escritura urgente» (Moro, 2020: 83) y «veraz» (Sánchez Zapatero, 2022: 72), que guarda relación estrecha con su escritura en prensa. Salvo momentos de vacilación en los que Carnés duda de la efectividad de la escritura para este fin, en comparación con la labor de los soldados en el frente —«No pude decirle otra cosa. Me sentía insignificante a su lado. ¿Qué valía en aquella hora una pluma? Veía alejarse riendo, contentas, a las nuevas fortificadoras de la República. Y, a medida que se alejaban, crecían ante mi absoluta pequeñez» (Carnés, 2014: 100), afirmarí, por ejemplo, ante las compañeras que se incorporaban como fortificadoras en Barcelona³—, la producción literaria de

3 A pesar de ciertas vacilaciones que se nutren del contexto inmediato que la autora vive, se observa a lo largo de la evolución de su obra que esta constituyó una cuestión conflictiva para Carnés, pues, en su relato «El pilluelo», publicado en 1952 en el periódico mexicano *Mujeres*

la autora en estos años registra un compromiso, desempeña una función social y da testimonio de las actividades realizadas por las mujeres en la retaguardia republicana. De entre estas actividades, destacan, por un lado, el estímulo a la incorporación de mujeres a los trabajos en la industria y en puestos que hasta el momento ocupaban varones movilizados para los frentes, y, por otro lado, el desarrollo de tareas de carácter asistencial. Al mismo tiempo, y como ocurre en el conjunto de la obra carnesiana, la autora se centra en sus memorias, reportajes, artículos en prensa y obras de ficción en las experiencias de las protagonistas de clase obrera: la adscripción de clase como explicación de las preocupaciones y caracteres de la vida íntima de los personajes que Carnés bosqueja resulta transversal a su obra, tal y como se ha puesto de manifiesto en diferentes estudios académicos sobre la obra de la autora (Arias Careaga 2017; Martínez Fernández 2022a, 2022b; Martínez Fernández y Olmedo Muñoz 2019).

En este trabajo, se pretende abordar la representación cultural de las actividades realizadas por las mujeres en la retaguardia de la Guerra Civil española en la obra de Luisa Carnés. Para ello, se analizan algunos de los artículos publicados por la autora, sobre todo en *Estampa* y en *Frente Rojo*, entre 1936 y 1939, en los que la cuestión de la participación de las mujeres en la retaguardia de la guerra resulta fundamental, así como los discursos que aparecen con respecto a ello tanto en sus memorias, recogidas en *De Barcelona a la Bretaña francesa* (2014), como en algunos de los relatos escritos ya durante su exilio mexicano pero que, de algún modo, recuperan las experiencias de las mujeres que aportaron su esfuerzo al desarrollo de la contienda. En el cruce de estos discursos se revelan las ambivalencias y los problemas en torno a los roles de las mujeres en la retaguardia y a las representaciones culturales que los discutieron de forma contemporánea.

2. La incorporación de las mujeres a la producción durante la guerra

La guerra implicó, para las mujeres republicanas, una transformación completa de sus vidas y cambió sus expectativas e imagen de un modo significativo: en las

Españolas, se representa la historia de un niño obrero que, ante el reclamo que supone la lectura clandestina de *Mundo Obrero*, decide encaminarse al monte en busca de una partida de guerrilleros para incorporarse a la resistencia armada contra la dictadura. Es a través, precisamente, de la lectura de la prensa clandestina como este protagonista toma conciencia de la existencia de la guerrilla antifranquista, de modo que el relato presenta, de nuevo, una visión optimista con respecto al impacto de las tareas de agitación y propaganda a través de la prensa escrita en la lucha contra la dictadura.

primeras semanas, se comprometieron espontáneamente con el esfuerzo bélico y ello supuso un desafío a las barreras habituales que las mantenían aisladas de la vida pública. Asimismo, y aunque estas nuevas funciones de las mujeres no acababan con la división sexual del trabajo, la segregación laboral o la diferenciación en ámbitos de actuación, lo cierto es que las nuevas funciones desarrolladas por ellas en este momento ampliaron sus horizontes de actuación: participaron en múltiples actividades de guerra construyendo barricadas, cuidando a los enfermos, organizando labores de asistencia, costura de uniformes, realizando servicios auxiliares, organizando actividades educativas o de formación profesional o trabajando en el transporte o fábricas de munición (Nash, 1999: 104-105).

Durante los primeros meses de la contienda, la figura de la miliciana se convirtió rápidamente en el símbolo de la movilización del pueblo español contra el fascismo (Nash, 1999: 93). Esta mitificación quedaba patente en carteles de guerra, relatos de observadores extranjeros o leyendas populares. Sin embargo, a pesar de que vestir el uniforme de miliciana suponía un significado profundo para las mujeres desde un doble punto de vista, la de transgredir la vestimenta propia de su género⁴ y la de participar activamente en el proceso bélico, esta participación activa de las mujeres en tanto que milicianas fue minoritaria. Como señala Iliana Olmedo, la participación femenina pasó de una inicial intervención efímera en el campo de batalla a la retaguardia, y la mayoría de las mujeres descritas en los artículos de Luisa Carnés participaron de esta segunda modalidad, de modo que no es frecuente encontrar trabajos sobre milicianas entre su producción periodística (Olmedo, 2014: 172). El llamamiento a la movilización de las mujeres al trabajo se convierte, así, en una de las tareas más importantes para la protección de la retaguardia, y Carnés da cuenta de ello en sus artículos en prensa (Calviño Tur, 2021: 283).

Un ejemplo de ello lo constituye el artículo publicado el 19/09/1936 en *Estampa*, titulado «También las chicas de servir luchan por el triunfo de la República». En él, Carnés entrevista a cuatro trabajadoras del servicio doméstico que se han incorporado al ejército republicano. Se trata de Carmen González («la sirvienta que quiere ser escritora»), Isabel Moreno («la “señorita pum”»), Victoria Alegre («la chica que escapó de los fascistas») y Julia González («la brava

4 En «El “mono” proletario, uniforme de honor» (*Estampa*, 26/09/1936), Carnés indaga en la historia del mono proletario como uniforme de trabajo: su procedencia y su incorporación progresiva en España. En una de las fotografías que forman parte del mismo, aparecen varias mujeres cosiendo monos proletarios y una de ellas vistiéndolo, con un pie de foto que explica que «también en la mujer tiene el uso del “mono” su antecedente: he aquí a una miliciana con el mismo indumento que tenía en el trabajo» (1936b: 18).

de “acero”»). Recoge así Carnés cuatro testimonios de esta *novedosa* y heroica participación de las mujeres en el ámbito de lo público a través de su incorporación al esfuerzo bélico y encuentra en las aspiraciones de algunas de ellas coincidencias con su propia experiencia como escritora obrera:

Julia González es hermana de Carmen, la muchachita que sueña con ser escritora proletaria. Es miliciana en uno de los batallones (creo que en el cuarto) de Acero. Una buena chica. Convalece de sus heridas en el hotel que fue de March, hoy convertido en Hospital de las Juventudes Unificadas. Allí, entre ricas sábanas bordadas, entre lujosos muebles de un gusto barroco en ciertos sitios, en otros de un fino modernismo, vive esta joven, estampa de nuestras heroínas modernas.

—Hace tiempo que no servía interna —me dice Julia—. Me dedicaba a asistir. Quería libertad. Yo soy afiliada a las Juventudes y al Socorro Rojo, y me gusta leer la Prensa obrera... Y en las casas de alto copete hasta le querían a una hacer ir a misa. Yo tenía en mi baúl sellos del Socorro, y en la casa hasta me registraban el baúl. Dejé la colocación y me dediqué al trabajo diario por las casas... Pero no me gusta el oficio de sirvienta. Si salgo de ésta —porque no me daré de baja en las Milicias mientras no hayamos aniquilado a los fascistas—, me haré un buen mecánico (Carnés, 1936a: 20).

El testimonio de Julia González revela, por un lado, la ampliación de perspectivas que supuso para ella la incorporación al frente, pues le brindó la posibilidad de abandonar su empleo como sirvienta que no le procuraba satisfacción; por otro, la apertura hacia nuevos modos de estar en la sociedad futura imaginada, que permitiría el acceso de las mujeres a empleos hasta el momento reservados a los varones. Pero la participación como milicianas, en efecto, fue muy minoritaria y, en general, las organizaciones de mujeres estaban de acuerdo en que la retaguardia constituía la única esfera social en la que debían intervenir las mujeres. Ellas debían, por tanto, dedicarse con entusiasmo al esfuerzo bélico, pero no en los frentes de batalla (Nash, 1999: 155). Y Carnés estimuló a través de sus artículos en prensa la intervención de las mujeres de clase trabajadora, tanto en las tareas de la retaguardia más relacionadas con el cometido social esperado para ellas (cuidado de los enfermos, labores de asistencia, organización de talleres de costura, etc.) como en las que tuvieron que ver con el ámbito de la producción, ante la necesidad de cubrir los puestos de trabajo que quedaban vacantes tras ser movilizados los obreros a los frentes. De esta necesidad de que los puestos de trabajo de los hombres fueran ocupados por las mujeres habla también en *De Barcelona...:*

Los obreros y los dirigentes políticos y sindicales cambian los instrumentos de trabajo y los puestos de dirección por el fusil. Millares de mujeres son incorporadas al trabajo por el gobierno de Negrín. Ante las oficinas de la Comisión de Auxilio Femenino del Ministerio de Defensa Nacional, que realiza activamente el reclutamiento femenino para las tareas de la retaguardia, se alinean constantemente centenares de mujeres. Todas quieren ser útiles a su patria. Mujeres de todas las edades; mujeres de todas las regiones de España; mujeres con niños en los brazos («Si me colocan en algún sitio al niño, podré trabajar»). Esto permitirá poner en pie de guerra nuevos refuerzos masculinos (2014: 65-66).

Al menos desde octubre del 36, Carnés insiste en la necesidad de que las mujeres se incorporen a la producción y a las tareas asistenciales, tales como la confección de ropa de abrigo para los soldados, cuestiones abordadas con profundidad en el siguiente apartado. En «Mujeres, alistaos al trabajo», publicado en *Estampa*, se plantea esta cuestión en torno a la constitución del Comité Nacional de Mujeres Antifascistas. En la entrevista que se desarrolla en el artículo con Yvelin Kahan, periodista francesa que formó parte del Comité Español, se incide en el reclutamiento de mujeres para el trabajo voluntario en la retaguardia y se explica la forma de organizar esta incorporación:

Iniciada la guerra civil –me dice Yvelin Kahan–, nos reunimos el Comité, cuyos miembros están compuestos por Ibarri, Encarnación F., Victoria Kent, María de Sirval e Isabel de Palencia, y se procedió a la organización del trabajo en la retaguardia, conforme a las necesidades del momento. Primero fue la atención a los hospitales, a las guarderías infantiles; ahora hace falta ropa de abrigo para los combatientes, y esta urgente necesidad nos ha sugerido la conveniencia del reclutamiento de costureras voluntarias en cada distrito de Madrid. (...) Otro de nuestros proyectos para el porvenir –prosigue Yvelin Kahan– es el de libertar a la mujer española de la esclavitud doméstica; queremos que la mujer produzca según su capacidad, y que se incorpore a las fábricas, a los servicios de ferrocarriles, a los trabajos científicos y técnicos (Carnés, 1936c: 11).

Se señala asimismo que, en pocos días, el Comité ha alistado a unas nueve mil mujeres, sobre todo para la confección de ropa de abrigo. A través de las fotografías que contiene el reportaje, es posible advertir uno de los rasgos que caracteriza la producción periodística de Carnés, especialmente en periodo de guerra: la voluntad de convertir su espacio en diferentes medios periodísticos en altavoz para las mujeres anónimas que ella considera «nuestras heroínas modernas» (Carnés, 1936a: 20). En estos alegatos dirigidos a estimular la participación de las mujeres, se lee la referencia a las mujeres de clase obrera. En este caso, las fotografías recogen a las trabajadoras en las diferentes etapas de la producción: desde las oficinas de reclutamiento —«Estas muchachas, de una de las oficinas de la organización, han inscrito más de setenta mujeres en dos horas», reza uno de los pies de foto—, pasando por la provisión de materiales —«Sólo en el primer día de funcionamiento, la oficina que distribuye la lana para la confección ha repartido mil quinientas madejas»— hasta la labor de confección —«Con esta máquina, una sola muchacha puede confeccionar -como esta lo hace- de doce a catorce pares diarios de calcetines de lana»— quedan representadas y descritas en el reportaje. En todas estas imágenes, el protagonismo es de las mujeres anónimas que hacen efectiva la realización de estos trabajos.

En efecto, la guerra sirvió como acicate para la movilización popular femenina. El conjunto de mujeres que se movilizaron no solamente englobaba a una élite

minoritaria de mujeres que ya participaban en política con anterioridad, sino a miles de mujeres españolas, hasta entonces apartadas de las dinámicas sociales y culturales, que se comprometieron en el empeño colectivo de combatir el fascismo (Nash, 1999: 108). Carnés, ante esta realidad, se dedicó a representar, reconocer y dar voz a estas mujeres anónimas, a través de la recogida de sus testimonios, experiencias e inquietudes en sus reportajes, especialmente en sus publicaciones en *Frente Rojo*, que disponen de una extensión considerablemente menor, dadas las dificultades de publicación marcadas por la escasez de papel y la inutilización de las rotativas (Calviño Tur, 2021: 270).

En «3.000 mujeres más incorporadas a la retaguardia», publicado en *Frente Rojo* en enero de 1939, la autora da noticia del esfuerzo ingente que se realiza desde las oficinas de reclutamiento y de los diferentes perfiles que ellas presentan, mujeres anónimas convencidas de la importancia de la lucha que son reclutadas para incorporarse «a todos los trabajos de retaguardia: taquimecas, contables, limpieza, chófers, ciclistas, motoristas, telefonistas...» (Carnés, 1939a: 2), pues, tal y como le explican las trabajadoras de la oficina de reclutamiento Remedios Sánchez y Antonia Samos, «como verás, las mujeres servimos para cualquier trabajo» (Carnés, 1939a: 2). Registra Carnés el proceso de reclutamiento, y se encuentra con una mujer que afirma no haber «hecho otra cosa que atender a mi casa» (Carnés, 1939a: 2). De este modo, se evidencia cómo miles de mujeres, que hasta el estallido de la guerra solamente habían tenido contacto con el trabajo doméstico, se incorporan al trabajo asalariado, cuestión que asimismo aparece en el artículo titulado «Modistas, dependientas, mecanógrafas y mujeres “de su casa” en el Institut d’Adaptació Profesional de la Dona. Las mujeres que trabajan en la retaguardia tendrán pronto una residencia confortable y económica» (*Frente Rojo*, 16 de enero de 1938).

En esta ocasión, Carnés entrevista a numerosas mujeres incorporadas a la resistencia popular a través de su trabajo en la industria catalana. Como denominador común de estos artículos en los que la autora cede su voz a las trabajadoras, aparece el afán de registrar y dejar constancia de los nombres y apellidos de estas trabajadoras, otorgándoles un espacio para subrayar su *gesta heroica*⁵ de un modo a menudo idealizado y rescatar sus vivencias del anonimato

5 Como señala Nash (1999: 179), el mensaje referente a la movilización de las mujeres en el trabajo se llenó de matices políticos, de modo que, según la retórica de guerra, las mujeres que sobresalían en el trabajo eran «heroínas de la producción», y se las presentaba como ejemplos de productividad y disciplina, además de abnegación en el trabajo. Los artículos de Carnés publicados durante la contienda participan de lleno de estos discursos, y las mujeres incorporadas a la producción constituían un modelo de heroína muy diferente ya del de la miliciana.

y del lugar de no reconocimiento al que, como mujeres y como «mujeres “de su casa”» estaban relegadas. Este afán de recopilar diversos perfiles personales también aparece en sus memorias, tal y como ha señalado Sánchez Zapatero (2022: 66), lo que permite que el centro de la narración sea ocupado por representantes anónimos de la España republicana en lucha. La incorporación de este enorme contingente de mujeres, que hasta entonces no habían ocupado posiciones en el mercado laboral asalariado, implicó la necesidad de poner en marcha programas de capacitación para ellas, así como estrategias para su integración en el trabajo, y especialmente en Cataluña se desarrolló un gran interés por ello (Nash, 1999: 190). Estos programas de capacitación constituían una herencia de la tradición librepensadora e ilustrada, como puso de manifiesto Cenarro (2006: 166), que a partir del inicio de la guerra se ponían al servicio de la lucha antifascista. Así aparece reflejado en los reportajes de Carnés dedicados a difundir la labor del Institut d'Adaptació Profesional de la Dona, que formaba a las mujeres en profesiones para las que, hasta entonces, no se las consideraba aptas o cuyo acceso a las mismas estaba restringido en la práctica: «El Instituto ha ampliado recientemente los cursillos con dos de éstos, que facilitan a la mujer el acceso a dos profesiones, hasta hoy totalmente inaccesibles para ellas: las de tornero y relojero» (1938a: 8), y también se menciona que las mujeres inscritas «iniciarán sus prácticas en unos talleres de ferrocarriles. Otras cincuenta comenzarán a trabajar en una fundición» (1938a: 8). Estos esfuerzos dirigidos a otorgar formación a las mujeres se vieron sujetos a contradicciones en la práctica al estar dirigidos prácticamente en su totalidad por varones (Cenarro, 2006: 174) que supervisaban, en definitiva, el trabajo femenino en la retaguardia.

Esta voluntad de reflejar los cambios en las vidas de las mujeres pertenecientes a las capas sociales populares aparece también en las memorias *De Barcelona...*, especialmente en el episodio dedicado a la obrera Montserrat, y titulado, en línea con el tono épico que recibe el tratamiento del tema del trabajo de las mujeres en los textos del periodo bélico de Carnés, «Montserrat, heroína catalana». Ante la necesidad de mantener la moral en un contexto de guerra, se incide en el texto en la dimensión heroica del trabajo de las obreras, así como en el carácter abnegado de su trabajo, considerado una virtud, dada la urgencia de las circunstancias:

Al estallar la guerra, millares de obreras del textil quedaron paradas. Montserrat fue una más de las mujeres que se endurecieron en largas jornadas de trabajo agotador. A las pocas semanas de haber comenzado a trabajar, producía mayor número de piezas que cualquier obrera de la misma fábrica. Tenía diecinueve años. [...] Llegó a ser la primera obrera de la fábrica. Pasó a ocupar puestos de gran responsabilidad. Fue estímulo de las demás obreras, incluso de las viejas “noeiras”, procedentes también del textil (Carnés, 2014: 77).

En efecto, fruto de esta abnegación en el trabajo voluntario, Montserrat sufre un accidente laboral en el que pierde el brazo derecho. Carnés, en este breve capítulo de sus memorias, en un tono similar al que encontramos en sus reportajes en prensa del periodo de guerra, incluye la entrevista que realiza a Montserrat, con quien coincide en el refugio del metro de Plaza Cataluña. Carnés le pregunta si ha podido reincorporarse al trabajo después del accidente, ante lo que Montserrat responde que ahora su trabajo se realiza en el sindicato:

Si vieras cómo alienta ver la cantidad de mujeres que acuden al llamamiento del Gobierno... Ya hay mujeres en todas partes: en los cuarteles, para la carga y descarga de los camiones, para cornetas, para los trabajos de recuperación de los materiales, en los surtidores de gasolina, en el transporte, en los servicios sanitarios, en la Administración del Estado... Y cada una de ellas quisiera ser dos, para el trabajo (Carnés, 2014: 81).

En este esfuerzo de Carnés por incentivar la incorporación de las mujeres al trabajo se inscriben precisamente algunos de sus artículos publicados en *Frente Rojo* durante la contienda, de entre ellos «Las refugiadas del Norte quieren trabajar» (1938b). Ya en 1939 se produjo la llamada formal al trabajo cuando el presidente de la República, Manuel Azaña, firmó un decreto ordenando la movilización obligatoria de personas de ambos sexos que no estuvieran bajo la disciplina militar (Nash, 1999: 190). Carnés no duda en comparar la aportación de los varones combatientes con el trabajo de las mujeres en la retaguardia en un reportaje titulado «Las mujeres pueden ocupar cualquier puesto de trabajo. “Ya tenemos mujeres en los surtidores de gasolina”» (*Frente Rojo*, 1 de enero de 1939): «A su altura están las mujeres. A los millares de compañeras incorporadas activamente a los trabajos de la retaguardia, se unen cada jornada centenares de aspirantes femeninos a ocupar los lugares que dejan los hombres movilizados. Millares de mujeres más que ofrecen sus brazos a las tareas de la guerra» (Carnés, 1939b: 6).

Entrevista Carnés en este reportaje a varias mujeres que trabajan en la retaguardia: Margarita Barbo, que era modista, se apunta a un llamamiento de chófers: «Es que, ¿sabes?, modistas abundan más. Y precisamente debemos prepararnos para los trabajos para los que estábamos menos acostumbradas las mujeres» (1939b: 6). Se evidencia, de nuevo, la voluntad de aprovechar las circunstancias para conquistar, aunque sea efímeramente, ámbitos que les habían sido negados a las mujeres. Natividad Molero, también entrevistada en el artículo, cuenta que anhela cambiar su trabajo en el servicio doméstico por un empleo como chófer o ciclista, y tanto Carmen Bobuzar como las hermanas Felisa y María Cruz Vilches, estudiantes, describen la toma de conciencia que supone para ellas el proceso: «Y comprendo que cada vez son más necesarias las mujeres.

Es vergonzoso permanecer alejadas de los trabajos de la guerra» (1939b: 6). De nuevo, la insistencia en otorgar a estas trabajadoras una identidad marcada por el reconocimiento de sus nombres y apellidos aparece en «Mujeres en su puesto» (*Frente Rojo*, 18/01/1939), en el que la autora entrevista a trabajadoras que se siguen alistando: Teresa Escrich, Consuelo Rodríguez, Rosa González o Antonia García son algunas de las obreras cuya voz aparece en el artículo firmado por Carnés. Se refleja en su escritura, de este modo, la realidad de un amplio contingente de mujeres anónimas que, si bien hasta el inicio de la guerra no habían realizado actividad política alguna, toman conciencia y se incorporan a la defensa del gobierno republicano a partir de 1936, en una lucha que Carnés identifica con la lucha contra el fascismo.

3. La politización de las «funciones femeninas»: la figura de la madre luchadora y el trabajo asistencial

Además de la incorporación de las mujeres al trabajo remunerado y a las fábricas, necesaria para mantener los niveles normales de producción, las mujeres desarrollaron otro tipo de actividades de retaguardia relacionadas con el carácter asistencial y con la resistencia civil, que ofrecieron una reinterpretación de los roles tradicionales de la domesticidad y del trabajo de cuidados en su dimensión pública, que se hacía más evidente en contexto de guerra. Aunque las agrupaciones femeninas rechazaban la participación directa de las mujeres en el conflicto armado, ellas tuvieron contacto frecuente con los frentes de combate, ya fuera a través de la realización de labores de apoyo a los combatientes o tareas asistenciales como enfermeras o cuidadoras (Nash, 1999: 174). Como ha estudiado Cenarro (2006: 175), si hubo una diferencia entre las retaguardias durante la guerra, esta tuvo que ver con la distinta actitud frente al modelo de domesticidad, pues si en la zona sublevada se insistía y reforzaba el modelo del «ángel del hogar», en la zona republicana existió permeabilidad entre el modelo doméstico y la participación en el ámbito de lo público. De este modo, a pesar de constituir una extensión del rol naturalizado de las mujeres en la primera mitad del siglo XX, la participación de las mujeres en la retaguardia supuso paradójicamente cierto efecto modernizador, tal y como recoge Martínez Rus en su balance de la historiografía del periodo (2014: 335).

Una de estas tareas de apoyo tenía que ver con la ya mencionada confección de ropa de abrigo para los frentes, en las denominadas «campanas de invierno».

Es lo que ocurre con Amparo, protagonista del episodio «Una fortificadora de Madrid», contenido en las memorias de la autora. Amparo, trabajadora en una casa de alta costura madrileña, decide abandonar su empleo para alistarse en un taller de costura de uniformes militares de Izquierda Republicana: «¿Amparo? Prendió la aguja, hecha a crear bellos atavíos, en los que entonces nadie se interesaba, y se enroló en los equipos de costureras de Izquierda Republicana, en la Gran Vía» (Carnés, 2014: 97). Interrumpida por la necesidad de ejercer la labor de fortificadora, vuelve a ejercer como costurera: «En Cataluña, al mismo tiempo que comenzaban las grandes batallas leridanas, entre la nieve endurecida, Amparo ingresaba en unos talleres de intendencia para la confección de ropa militar» (2014: 98).

En el reportaje «Mujeres de la retaguardia. Las que cosen para los héroes del frente y sus hijos», publicado en *Estampa* en agosto de 1936, Carnés cede su voz a varias mujeres que, de forma análoga, cosen en un taller de Izquierda Republicana, con diferentes perfiles: «modistas, estudiantes, maestras, ingenieros, catedráticas mujeres “de su casa”» (Carnés, 1936c: 9). Desde las organizaciones femeninas que defendían la República se insistía en reunir esfuerzos para mantener la pluralidad y las diferencias ideológicas a través de un llamado universalista dirigido a todas las mujeres, independientemente de sus perfiles sociales e ideológicos para combatir la amenaza del fascismo (Cenarro, 2006: 170). Otorga valor Carnés a través del reportaje a este tipo de trabajo, y considera que este reconocimiento ha de ser generalizado: «¡Cualquiera se atreve a distraer a Paquita! Pero es preciso hacerlo. Los héroes de la República, nuestro bravo ejército del pueblo, debe saber con cuánto entusiasmo trabajan para ellos y para sus hijos las mujeres de la retaguardia» (Carnés, 1936c: 9). La labor de retaguardia, por lo general, implicaba un contraste con el modelo de mujer miliciana, en tanto que se establecía a través de la clásica imagen de madre combativa cuya función fundamental consistía en crear bienestar familiar y colectivo (Nash, 1999: 99). Así pues, los discursos que alentaban a las mujeres a participar de las labores de retaguardia por lo general reproducían este discurso de la maternidad combativa, tal y como se observa en la cita anterior y en el relato de la fortificadora abnegada Amparo, que, a pesar de quedar viuda, sigue luchando para procurar un porvenir en libertad a su hijo:

Ahora, -solía decirse- es cuando he de ser más fuerte. Lo he dado todo... Sí que cuesta caro, sí... Pero este que está aquí -el hijo que ya le brincaba en el seno- tiene que ser libre, como quería su padre... Todos los suyos han dado su sangre para adquirir este derecho, el derecho de mi hijo a un porvenir mejor... (Carnés, 2014: 100).

Asimismo, en el reportaje de diciembre de 1938 publicado en *Frente Rojo* y titulado «Relatos de refugiadas. El pasado no es bastante: quieren luchar más»,

Carnés entrevista a dos refugiadas, Úrsula Navarro y Francisca Pérez, que suponen dos ejemplos paradigmáticos de madres combativas. Carnés explica las tareas que realiza Úrsula Navarro cuando su marido se encuentra sin trabajo: «Cuando su marido está sin trabajo, Úrsula cose y friega por salarios bajos. Su marido y sus hijos han de comer cada día, y ella es una buena compañera y una madre excelente. Una mujer obrera, en suma» (1938d: 7); por su parte, Francisca Pérez cuenta que dos de sus hijos han muerto en el frente y ella, a pesar de su avanzada edad, se muestra voluntariosa para trabajar en labores asistenciales: «Y yo quiero ser como ellos. Soy vieja, pero fuerte, y seguiré su camino... Si hago falta, trabajaré en los hospitales o donde sea. Lucharé por lo que ellos lucharon» (Carnés, 1938d: 9). Se trata de discursos cargados de la épica que convertía a estas mujeres en ejemplos y en figuras heroicas de la resistencia al fascismo. Además, la guerra también alteró el discurso hegemónico en torno a la maternidad: muchas de estas mujeres, forzadas por la situación de guerra, actuaron como cabezas de familia, de modo que una mujer adulta o dos seguidas de sus hijos e hijas podían constituir la familia refugiada prototípica (Tribó Travería, 2003: 539). Señala Nash (1999: 104) que esta imagen de la maternidad constituía una renovación del arquetipo femenino convencional, el «ángel del hogar», pues a pesar del predominio de los modelos aparentemente tradicionales de mujeres definidas como madres combativas, la valorización de su cometido social antifascista politizó estas tareas, que adquirieron connotaciones más positivas. Esta imagen de la mujer adulta responsable, madre y proveedora de servicios colectivos, tejiendo uniformes y ropa para los soldados, curando a los enfermos y asistiendo a los refugiados sustituyó rápidamente al modelo de la miliciana en armas.

De hecho, el trabajo de las mujeres como enfermeras o asistentes en los hospitales se menciona también en estos reportajes de Carnés en el periodo de guerra. Destaca el reportaje titulado «Lectoras voluntarias. Centenares de mujeres madrileñas quieren ser lectoras en los hospitales», publicado en *Estampa* el 29 de agosto de 1936. Dedicado a difundir una de las iniciativas de Cultura Popular, el texto de Carnés aborda la organización y funcionamiento de la incorporación y proceso de selección de lectoras voluntarias en los hospitales, para «entretener, con amenas lecturas, la inacción de los heridos», tal y como señala la leyenda de una de las fotografías que ilustran dicho reportaje. Ello constituía una de las tareas que impulsaban las organizaciones femeninas, ofreciendo servicios generales complementarios a los soldados convalecientes y visitas a los hospitales (Nash, 1999: 175). Carnés advierte el vínculo que se establece a través de estas actividades y las mujeres que las ejercen, en un discurso más cercano a los códigos de género

dominantes, según el cual ellas debían proporcionarles a los soldados un acompañamiento y un afecto propio de madres o hermanas: «La lectora es también la hermana del herido. El herido tiene sus preocupaciones íntimas, sus inquietudes sentimentales, y la lectora está tan cerca, es mujer y joven...» (Carnés, 1936: 18).

La aportación de las mujeres desde este tipo de tareas asistenciales aparece también en la escritura de ficción de Carnés, concretamente en sus cuentos publicados durante su etapa de exiliada. En el cuento inédito de Carnés titulado «Això va bé!», cuya escritura se sitúa ya en el exilio mexicano de la autora, de acuerdo con Antonio Plaza Plaza (Carnés 2018b: 129) en torno a los años 1951 y 1952, reaparece esta figura de la lectora voluntaria a través de la protagonista del relato, Paloma, trabajadora de un local de copas que se deja conducir por un cliente por las calles de Barcelona al final de su jornada de trabajo. Una vez en intimidad, descubre, al reconocer su cicatriz, que el cliente es Paco Rojas, soldado herido durante la guerra al que conoció en el hospital cuando ella ejercía como lectora:

Empezaron a recordar a media voz el pasado, plagado de heroísmo, de dolor y esperanza.
—¿Te acuerdas [de] cuando te leía novelas en el hospital? No sé cómo salvaste la pelleja, porque tenías la cabeza deshecha... ¡Cómo no iba yo a conocer esa cicatriz!... ¡Vaya con Paco!... Cuando acabó todo, me agarraron estos –su voz era un soplo leve sobre el oído del hombre–. Estuve tres años en Pardiñas. Me cogió un indulto. Cuando salí, me hicieron la vida imposible, y me fui de Madrid. Tampoco aquí la cosa fue fácil... ¡Ya me ves! Chico, me siento avergonzada delante de ti. Pero ¿qué quieres?... Es todo lo que nos han dejado a las que no pensamos como ellos... (Carnés, 2018: 137).

Paco, ante el derrotismo y el discurso desesperanzado de la protagonista con respecto a imaginar una posibilidad de cambio en la sociedad franquista, intenta animarla, recordando momentos pasados en los que ella era la encargada de mantener la moral de los soldados heridos a través de las obras seleccionadas para su lectura en el hospital: «—Cuando me leías en el hospital novelas rusas, eso solo pasaba en la URSS; ahora sucede en otros países... Ha nacido una nueva sociedad, que tú desconoces, que ocupa gran parte de la tierra» (Carnés, 2018: 138). La dimensión de la resistencia al franquismo es una de las cuestiones que predomina en varios de los relatos de la autora, como «El pilluelo», ya mencionado. Además, las experiencias de represión y cárcel atraviesan los cuentos del periodo del exilio de la autora que tratan la cuestión de la guerra. Ocurre así en el caso del cuento titulado «En casa», publicado en la revista *Nuestro Tiempo* (México D.F.) el 1 de septiembre de 1950.

El relato sitúa la acción en el momento en que se produce la salida de la prisión de su protagonista, una enfermera que ha sido encarcelada por participar en tareas de la retaguardia y de apoyo al gobierno republicano. En busca de un lugar

donde pasar la noche, la protagonista recuerda los motivos que la llevaron a sufrir la represión franquista: «Fui una de aquellas mujeres que pasaban sus noches a la cabecera de los heridos [...]. Mi expediente de enfermera y donadora de sangre me valió nueve años de cárcel, que pasé entre la isla de Mallorca y de Madrid» (Carnés, 2018b: 50). Tras salir de la cárcel y ser rechazada por una de sus amigas al pedirle cobijo en su casa, un hombre la sigue por la calle y en el trayecto en metro. Al principio, ella cree que se trata de un hombre que trata de captarla para ejercer la prostitución, pero no le queda más remedio que acompañarlo cuando él la toma de la mano. Sentados a la mesa ante un plato caliente, él le enseña su propio certificado de penales y la lleva con él a una casa del Partido, también imprenta clandestina, donde la acogen para impedir que caiga en la prostitución.

Si en los reportajes y en las memorias de Carnés predominaba una voz testimonial, apegada al ahora más inmediato, marcada por la necesidad de dejar constancia de lo que ocurría, así como una intencionalidad de recoger mediante entrevistas las voces en primera persona de las protagonistas, en los cuentos escritos en el exilio la ficción ocupa un primer plano. Esta constituye un procedimiento que le permite a la autora imaginar el recorrido posterior de las protagonistas que había entrevistado en sus artículos en prensa y de las compañeras cuyo encuentro registra en sus memorias. Estas trayectorias están marcadas en todos los casos por la represión y la cárcel, motivadas por la participación activa de estas mujeres en la retaguardia. El castigo ejemplar que ejerció el franquismo sobre ellas, así como la represión diferenciada (Egido León, 2017: 23-24), se recoge a través de la imaginación literaria de la escritora que, desde su exilio mexicano, dedica sus esfuerzos a registrar mediante la escritura, en este caso, narrativa, las experiencias de miles de mujeres que ocuparon las cárceles y fueron apartadas de sus puestos de trabajo por su condición de represaliadas, obligadas a trabajar en empleos precarios y en los que su moralidad quedaba en entredicho.

Otro ámbito al que asimismo hacen referencia los trabajos en prensa de la autora durante el periodo de la guerra tiene que ver con la resistencia civil de las mujeres ante las difíciles circunstancias en las que se desarrolló la cotidianidad en el marco del contexto bélico, que deterioraba progresivamente las condiciones económicas y sociales. Como señala Nash, en contexto de guerra, el tiempo y el trabajo de las mujeres se orientó todavía más hacia la comunidad, ya que se esforzaban colectivamente por superar las carencias de subsistencia y cumplir como proveedoras con su obligación de suministrar alimentos, ropa, calefacción y servicios sanitarios básicos para llevar a cabo las estrategias fundamentales para la resistencia de la población civil (Nash, 1999: 205), de modo que el

mundo hasta entonces privado de estas mujeres se convirtió en voluntad de servicio y responsabilidad pública (Tribó Travería, 2003: 549). Carnés dedica su esfuerzo como articulista, especialmente en *Frente Rojo* durante el año 1937, a visibilizar las problemáticas de los hogares obreros durante la guerra, así como a evidenciar los problemas de la escasez de víveres y el aumento de precio de los alimentos mediante diferentes estrategias. Una de ellas consiste en la difusión de las protestas de las mujeres valencianas contra la carestía de la vida y el señalamiento de las causas de la inflación y la escasez de los alimentos: la especulación de los intermediarios. En el artículo titulado «¡Ese es el camino! Las mujeres valencianas protestan contra la carestía de la vida», aparecido en *Frente Rojo* el 30 de enero de 1937, se difunde la constitución de una Comisión de Mujeres que recoge peticiones para regularizar el problema de la alimentación en la retaguardia, señalando el rol de las mujeres como sujetos activos implicados en las protestas: «Pero las mujeres han empezado a entender que se puede luchar contra el especulador de la guerra, contra el buitro humano de la retaguardia» (Carnés, 1937a: 2).

En un tono más cercano al relato literario que al reportaje periodístico, Carnés realiza varias entrevistas-encuentro con mujeres que acuden a hacer la compra en «Las mujeres residentes en Valencia protestan contra la carestía de las subsistencias», publicado el 14 de abril de ese mismo año. A través de la transposición de un diálogo cotidiano entre dos mujeres que acuden al mercado, se reproducen sus conversaciones, protestas y quejas, que reflejan los problemas de abastecimiento de la población y expresan el descontento y la resistencia cotidiana de muchas de estas mujeres:

Las mujeres han comenzado a leer el periódico. No interrumpen sus exclamaciones:

- ¡El jamón, a dieciséis pesetas!
- ¡Los conejos, a tres!
- ¡La perdiz, a tres setenta y cinco!
- ¡Los huevos, a cuatro!
- ¡El bacalao, a catorce reales!
- ¿Y por qué aquí ha de estar todo tan caro? (Carnés 1937b: 4).

Otro de los procedimientos que articula Carnés para visibilizar la resistencia civil en sus trabajos en prensa publicados durante la contienda consiste en los reportajes-entrevistas a familias obreras para dar cuenta en primera persona de las dificultades de los hogares para salir adelante en un contexto de permanente inflación y bajos salarios. Carnés dedica una serie de reportajes a esta cuestión, que se inicia con el titulado «Camarada, ¿puedes vivir con las diez pesetas del

salario único?», publicado en mayo de 1937 en *Frente Rojo*, seguido de «En la retaguardia proletaria, la vida sigue imposible. Los ingresos de una familia proletaria y lo que ésta gasta para quedarse sin comer», publicado el 8 de junio de 1937, «Una familia proletaria constituida por seis personas gasta 15 pesetas diarias en comer», publicado el 9 de junio de 1937 y «Otro hogar proletario por dentro. Cómo vive una familia de cuatro personas con 11 pesetas 80 céntimos», aparecido el 17 de junio de 1937. A través de estos reportajes, se refleja la dimensión que adquiere la resistencia civil en el caso de las mujeres, que adoptan como trabajo a tiempo completo la provisión de alimentos y la atención a las necesidades básicas de las familias, otra de las tareas que suponía la base de la supervivencia en la retaguardia.

4. Conclusiones

A través de las memorias, los artículos en prensa y los cuentos escritos por Luisa Carnés y referentes al contexto de la guerra española, se destaca el interés de la autora por subrayar la aportación de las mujeres de clase trabajadora en la retaguardia de la contienda, incentivar su incorporación a la misma, así como reconocer la importancia de su trabajo, tanto en la incorporación a la producción industrial y a trabajos hasta entonces restringidos para ellas, como, sobre todo, en su trabajo asistencial, a menudo ni siquiera considerado como trabajo. Si en los artículos en prensa, como hemos tenido ocasión de analizar, predominan los discursos en un tono propagandístico para impulsar la participación de las mujeres en los trabajos vacantes ante unas circunstancias excepcionales que exigen de su esfuerzo, en sus memorias y en los cuentos es posible advertir una representación de las mujeres que participaron en la retaguardia desde su dimensión heroica. En su escritura más apegada a la realidad, es decir, la escritura memorística y periodística, es posible asimismo observar cómo existe una voluntad de registrar la participación de numerosas mujeres anónimas que hasta el momento del conflicto no habían participado en actividades políticas pero que, conscientes de la urgencia del momento histórico que estaban viviendo, se incorporan a la realización de numerosas tareas.

Estas tareas, si bien se desarrollaban en el marco de la subalternidad, en tanto que la lucha en los frentes fue muy minoritaria y restringida a los primeros meses de la contienda, permitieron abrir un horizonte de posibilidades para las mujeres que las desarrollaban. Ello se desarrolló en varios frentes: a menudo se

incorporaban a trabajos con escasa o nula presencia femenina en el momento, de modo que conquistaban efímeramente algunos espacios y ello suponía un desafío de los roles impuestos, pero también porque incluso las tareas asistenciales, mera extensión de las funciones sociales «naturalizadas» en el caso de las mujeres, adquirirían una valoración social hasta entonces inédita. Carnés dejaba constancia a través de su escritura de la importancia de estos trabajos poco reconocidos, y también imaginó a través de su escritura de ficción el futuro que les auguraba a las protagonistas de los reportajes, entrevistas, y artículos en prensa, mujeres obreras que apoyaron con su trabajo al gobierno republicano en la contienda.

BIBLIOGRAFÍA

ARTÍCULOS EN PRENSA DE LUISA CARNÉS

- Carnés, L. (1936a). «También las chicas de servir luchan por el triunfo de la República». *Estampa* (Madrid), 453 (19/09/1936), p. 19-20.
- (1936b). «El “mono” proletario, uniforme de honor». *Estampa* (Madrid), 454 (26/09/1936), p. 17-18.
- (1936c). «¡Mujeres, alistaos al trabajo!». *Estampa* (Madrid), 455 (03/10/1936), p. 10-11.
- (1936c). «Mujeres de la retaguardia. Las que cosen para los héroes del frente y sus hijos». *Estampa* (Madrid), 449 (22/08/1936), p. 9-10.
- (1936d). «Lectoras voluntarias». *Estampa* (Madrid), 450 (29/08/1936), p. 17-18.
- (1937a). «¡Ese es el camino! Las mujeres valencianas protestan contra la carestía de la vida». *Frente Rojo* (Valencia), (30/01/1937), p. 2.
- (1937b). «Las mujeres residentes en Valencia protestan contra la carestía de las subsistencias». *Frente Rojo* (Valencia), (14/04/1937), p. 4.
- (1937c). «Camarada, ¿puedes vivir con las diez pesetas del salario único?». *Frente Rojo* (Valencia), (06/05/1937), pp. 6, 8.

- (1937d). «En la retaguardia proletaria, la vida sigue siendo imposible. Los ingresos de una familia obrera y lo que ésta gasta para... quedarse sin comer». *Frente Rojo* (Valencia), (08/06/1937), p. 2.
- (1937e). «Una familia proletaria constituida por seis personas, gasta 15 pesetas diarias en comer». *Frente Rojo* (Valencia), 120, (09/06/1937), p. 2.
- (1937f). «Otro hogar proletario por dentro. Cómo vive una familia de cuatro personas con once pesetas y ochenta céntimos». *Frente Rojo* (Valencia), 127, (17/06/1937), p. 2.
- (1938a). «Modistas, dependientas, mecanógrafas y mujeres “de su casa” en el Institut d’Adaptació Profesional de la Dona. Las mujeres que trabajan en la retaguardia tendrán pronto una residencia confortable y económica». *Frente Rojo* (Barcelona), (16/01/1938), p. 8.
- (1938b). «Las refugiadas del Norte quieren trabajar». *Frente Rojo* (Barcelona), (29/01/1938), p. 8.
- (1938d). «Relatos de refugiadas. El pasado no es bastante; quieren luchar más». *Frente Rojo* (Barcelona), 584, (11/12/1938), pp. 7, 9.
- (1939a). «3.000 mujeres al trabajo en 8 días». *Frente Rojo* (Barcelona), 610 (11/01/1939), pp. 1-2.
- (1939b). «Las mujeres pueden ocupar cualquier puesto de trabajo. “Ya tenemos mujeres en los surtidores de gasolina”». *Frente Rojo* (Barcelona), (01/01/1939), p. 6.
- (1939c). «Mujeres en su puesto». *Frente Rojo* (Barcelona), (18/01/1939), p. 4.

OTRAS OBRAS MENCIONADAS DE LUISA CARNÉS

- Carnés, L. (2014). *De Barcelona a la Bretaña francesa: episodios de heroísmo y martirio de la evacuación española (memorias); seguido de La hora del odio: narración de la guerra española*. Sevilla: Renacimiento.
- (2018a). *Rojo y gris: cuentos completos I (escritos en España entre 1924 y 1939)*. Sevilla: Renacimiento.
 - (2018b). *Donde brotó el laurel: cuentos completos II (cuentos del exilio, 1940-1964)*. Sevilla: Renacimiento.

ESTUDIOS

- 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.
- Calviño Tur, N. (2021). *Reconstrucción cultural y feminidad: la obra narrativa y periodística de Luisa Carnés (1926-1939)*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- Cenarro, Á. (2006). «Movilización femenina para la guerra total (1936-1939): un ejercicio comparativo». *Historia y Política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 16, 159-182.
- Egido León, Á. (2017). «Presentación. Mujeres y rojas: la condición femenina como fundamento del sistema represor». En Ángeles Egido León (coord.), *Cárceles de mujeres. La prisión femenina en la posguerra* (pp. 11-29). Madrid: Sanz y Torres.
- Martínez, J. (2007). *Exiliadas: escritoras, Guerra Civil y memoria*. Barcelona: Montesinos.
- Martínez Fernández, Á. (2022a). «De Barcelona a la Bretaña francesa (1939): la escritura de Luisa Carnés bajo las bombas». *Quaderns de Filologia. Anejos*, 87, 107-126.
- (2022b). «La potencialidad narrativa de Luisa Carnés. Una propuesta para leer *Tea rooms: mujeres obreras* (1934)». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 23, 77-105.
- Martínez Fernández, Á. y Olmedo Muñoz, I. (2019). «De la desmemoria a la sociedad del espectáculo. Descubrimiento, trayectoria y repercusión de la figura de Luisa Carnés. Entrevista a Iliana Olmedo». *Kamchatka: revista de análisis cultural*, 14, 539-560.
- Martínez Rus, A. (2014). «Mujeres y guerra civil. Un balance historiográfico». *Studia historica. Historia contemporánea*, 32, 333-343.
- Moro, Á. (2020). «“Como papel en blanco”: la ficción de una vida en La hora del odio de Luisa Carnés». *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 22, 79-94.
- Nash, M. (1999). *Rojas. Las mujeres republicanas en la guerra civil*. Madrid: Taurus.

Olmedo, I. (2014). *Itinerarios de exilio: la obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Renacimiento.

Sánchez Zapatero, J. (2022). «La dimensión colectiva e identitaria de la memoria en De Barcelona a la Bretaña francesa, de Luisa Carnés». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 23, 54-76.

Tribó Travería, G. (2003). «Mujeres y refugiados en la retaguardia republicana durante la guerra civil (1936-1939)». En Mary Nash y Susanna Tavera (eds.). *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea* (pp. 526-549). Barcelona: Icaria.



GÉNERO, CUERPO E IDENTIDAD COMO ESPACIOS DE LA NARRACIÓN EN LA OBRA DE LUISA CARNÉS / GENDER, BODY AND IDENTITY AS NARRATIVE SPACES IN THE WORK OF LUISA CARNÉS

IRENE ARBUSTI

Università degli Studi di Macerata

Recibido: 12/07/2023

Aceptado: 15/11/2023

Resumen: En el presente artículo nos proponemos ofrecer una nueva perspectiva sobre la exploración del mundo femenino, uno de los ejes centrales de la obra de Luisa Carnés tanto con respecto a la producción española, antes del exilio, como la mexicana. A partir de las reivindicaciones compartidas por el feminismo de su tiempo, Carnés se interroga sobre la naturaleza más íntima de esas dimensiones que siempre se han considerado connaturales al género en cuestión: el amor, el matrimonio, la maternidad. A través de la investigación de las dinámicas que se generan entre los personajes y los espacios que habitan — ya sea el espacio doméstico o sus propios cuerpos— observamos que, si el punto de partida de sus escritos es una visión feminista de la realidad, el punto final abarca sin duda todo el mundo femenino, que se convierte en el espacio privilegiado de la narración.

Abstract: In this paper we propose to offer a new perspective on the exploration of the female world, one of the central axes of the work of Luisa Carnés, both with respect to Spanish production, before her exile, and Mexican production. On the basis of the demands shared by the feminism of her time, Carnés questions the most intimate nature of those dimensions that have always been considered connatural to the gender in question: love, marriage, motherhood. Through the investigation of the dynamics generated between the characters and the spaces they inhabit -be it the domestic space or their own bodies- we see that if the starting point of her writings is a feminist vision of reality, the end point undoubtedly encompasses the entire female world, which becomes the privileged space of narration.

Palabras clave: Luisa Carnés, literatura femenina, exilio republicano, feminismo

Key words: Luisa Carnés, Women's Literature, Republican Exile, Feminism

Arbusti, Irene. «Género, cuerpo e identidad como espacios de la narración en la obra de Luisa Carnés». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 7 (diciembre 2023): 100-116. DOI: <https://doi.org/10.15366crrac2023.7.005>. ISSN: 2530-8238

1. Del espacio doméstico al espacio imaginado

Dentro de la producción literaria de Luisa Carnés, hay temas recurrentes que siempre han atraído el interés de los estudiosos que se han acercado a la obra de la autora a lo largo de los años, ya que sin duda representan una fuente inagotable de investigación y reflexión: la condición femenina en el ámbito doméstico y en el mundo laboral, el desgarro del exilio, los días de la Guerra Civil y de la posguerra, el tema del regreso (Arbusti, 2021; Arias Careaga, 2017; Hellín Nistal, 2019; Martínez, 2007; Montiel Rayo, 2018; Neus Samblancat, 2015; Olmedo, 2010, 2014; Plaza Plaza, 2010, 2016; Somolinos Molina, 2015; Vilches-de Frutos, 2010, entre otros). Un elemento que ha permanecido bajo la superficie hasta la fecha, se refiere precisamente al análisis de los espacios de la narración —físicos o psicológicos— desde los que cobran vida los personajes y que mueven sus acciones, espacios cargados de simbolismos y significados aún inexplorados.

Los espacios constantes de la narración en esta producción literaria no siempre son fáciles de circunscribir, pues no se trata de una trayectoria lineal, como cabría suponer, sino más bien de un ir y venir sobre el mismo trayecto. En primer lugar, habría que redefinir el propio término «espacio», que en el arte de Carnés no presupone necesariamente unos límites bien definidos, ya que es espacio atravesado, recorrido, a menudo también vacío, ausencia, acercamiento o alejamiento de la dureza de la vida humana; es un limbo que muchas veces representa, más que narraciones posibles, la imposibilidad de la narración de la melancolía y las soledades humanas, en general, y de la subalternidad femenina, en particular. Con frecuencia, el espacio desde el que cobran vida sus personajes es la esfera doméstica, una dimensión claustrofóbica que también es reflejo de esos rincones ocultos de la vida y la muerte que Carnés quiere explorar, en los que esos mismos personajes luchan o se resignan. En otras ocasiones se revelan dimensiones más íntimas e inescrutables, que intuimos en la vida interior de los personajes: espacios imaginados que son un reflejo de lo físico, de lo real, o representan una posible liberación. Este es exactamente el caso del espacio representado por el cuerpo femenino, un cuerpo negado e invisibilizado por la cultura patriarcal que algunos personajes de Carnés intentan pensar y habitar de nuevo. El yo y el cuerpo femenino, en los escritos de Carnés, se convierten a menudo en los espacios privilegiados de la narración, como tendremos ocasión de ver.

2. El espacio doméstico: el amor sin cuerpo y el cuerpo sin voz

La concepción del matrimonio como la institución que, por excelencia, consagra la subordinación femenina es un tema recurrente en los escritos de Carnés, compartido por el pensamiento feminista de su época. La tradicional adscripción a la esfera doméstica legitima, romantiza y sacraliza la invisibilidad y la propia negación de la corporeidad de la mujer, estableciendo una trayectoria obligatoria que desemboca en la anulación de su individualidad y en la explotación que se experimentan en el mundo laboral. De la esfera privada a la esfera pública, muchos de los personajes de la autora ensayan —sean o no conscientes de ello— la imposibilidad de construir una identidad propia que no esté en relación con una alteridad masculina, oscilando entre «la sumisión al marido o al amo explotador», como resume eficazmente la autora en *Tea Rooms. Mujeres obreras (novela reportaje)*, novela del 1934 (Carnés, 2014a: 137).

En 1933 Carnés publica un cuento, «El día más feliz», sobre una niña en el día de la primera comunión. Con su peculiar ironía describe los preparativos y los sentimientos de la pequeña protagonista:

Los vecinos la rodean, la besan y apretujan; comprueban la calidad del vestido, del velo, de los zapatos y la ropa interior.
 —¿Las bragas hacen juego?
 Le levantan el vestido hasta la cintura.
 La niña permanece tiesa y seria. Ha comenzado *su día, el día más feliz*. La niña es persona consciente de su momento trascendental.
 Sobre ella, llueven los conceptos más varios.
 —¡Que la vea usted casada!
 (¿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) (Carnés, 2018a: 300).

La pequeña protagonista ya está intentando adaptarse a lo que siente que hay que sentir, tratando de permanecer inmóvil y absorbiendo el estado de ánimo de quienes le rodean: «Hoy deberá ser muy buena, muy comedida en todo. Por eso y porque teme ensuciarse los pies en algún charco, sus movimientos son rígidos y lentos. [...]. No se puede correr, ni hablar muy alto, ni reír fuerte porque salta la cofia» (Carnés, 2018a: 301). Su cuerpo de niña ya es consciente de que el espacio que se le concede está delimitado, circunscrito, y que hay límites que son infranqueables. Ella no tiene ninguna posibilidad de expresarse, ninguna voz dentro de ese diálogo, que probablemente escuchará sin entenderlo del todo al igual que las demás recomendaciones. Entre paréntesis se inserta la voz de la autora, para subrayar el contraste entre la creencia imperecedera y la promesa de una nueva realidad.

Carnés, en cualquier caso, no se detiene en la denuncia rotunda del matrimonio como la primera de las formas de opresión sobre el cuerpo y la conciencia femeninos, sino que quiere explorar las múltiples caras de esas ilusiones que hacen que la aspiración al matrimonio se convierta en la forma más eficaz de empujar a las mujeres a relegarse voluntariamente, siguiendo un espejismo de felicidad, a ese espacio de opresión. Por ejemplo, a Paulita, que protagoniza el cuento «Señorita número quince» (1930), solo le anima, paradójicamente, el miedo a la muerte —«Temía que cualquier noche la muerte la sorprendiera en su cama o en su pequeña cocina de solitaria» (Carnés, 2018a: 180) — y el deseo de casarse, que alimenta durante sus largas y aburridas jornadas en las que trabaja como dependiente en unos grandes almacenes:

Paulita miraba al maniquí aquel con ternura, quizá solamente porque era lo más próximo a ella en distancia e inmovilidad. 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, y lo imaginaba llegando por la noche al hogar, con un gesto de cansancio en el rostro y el jornal del día en el bolsillo (Carnés, 2018a: 182).

Y entonces, la primera de todas las ilusiones, en la visión de la autora, el amor. Para la protagonista, imaginar la ritualidad de la vida doméstica significa esperar que, algún día, a través de esa ilusión y del matrimonio se legitime su misma existencia.

«El otro amor» es el segundo relato de la recopilación *Peregrinos de Calvario* (1928). La protagonista, Maravillas, sospecha una traición que su marido no admite abiertamente, ya que solo admite «la culpa de haber pensado en delinquir» (Carnés, 1928: 109), y poco a poco, tras su largo peregrinaje por la pena, llega por fin el predecible perdón. En realidad, Maravillas vive largo tiempo en la premonición de esa traición, antes de caer en la amargura y la desolación del amor herido. Cuando por fin siente el alivio de haber perdonado, vuelve a «los extáticos ensueños de la luna de miel, cuando la sensación inefable de su ilusión hecha realidad, la enervaba de gozo hasta el desmayo» (Carnés, 1928: 149). El cuento se cierra con el fragmento de una carta que Maravillas escribe a su padrino, don Leonardo Roses:

Amo a mi marido sin aquellos ímpetus, sin aquellas vehemencias adorables y profunda de antes... Y es que no le quiero de pasión, ya. Le amo, pero no me dicen nada sus ojos y su voz. [...]. A veces, ocultándome de Luciano y de las criadas, lloro por aquel otro amor, que se perdió en este amor a mi hijo; aquel otro amor, más complejo y torturador, pero más amor: aquella divina ilusión martirizante, que se trocó en recuerdo..., lloro nostálgica y dulcemente la muerte de aquel amor-ilusión, que no renacerá... (Carnés, 1928: 157).

Ese repetido ir y venir de amor a desamor, de ilusión a desilusión al final resulta ser tanto espacio imaginado —la vida interior del personaje— como el

espacio real de opresión que impide a Maravillas, y a otros personajes similares, pensarse fuera de su papel. El matrimonio, en la visión de Carnés, consagra las sombras de toda relación íntima entre dos personas, encerrando en una superestructura de oficialidad las mentiras consoladoras, la incomunicabilidad profunda, la amargura a las que en realidad están condenados.

El amor, conmovedor y doloroso, que siente Maravillas por su marido se describe, y por lo tanto existe, solo a nivel sentimental y platónico, no hay huella alguna de deseo: el suyo es un cuerpo insensible, casi anestesiado: «No sentía el corazón. No sentía la vida» (Carnés, 1928: 116). Cabe señalar que, a la hora de construir sus personajes femeninos, la autora nos revela a menudo mujeres capaces de odio, ira, egoísmo y violencia, incluso; sin embargo, el deseo es algo que no pertenece a sus mundos interiores. La única excepción al respecto podría ser Chench, protagonista de un cuento que pertenece a muchos años después, a la época del exilio mexicano («La muralla. Pequeña crónica de amor y muerte», 1950).¹ A este respecto, lo que estos personajes no logran sentir es tan significativo como los sentimientos que, en cambio, sí encuentran una voz, un cauce de expresión.

La jaula del matrimonio manifiesta la cruel y profunda vacuidad a la que parecen abocados estos personajes, que a menudo casi llegan a intuir que hay algo profundamente equivocado en la grisura en la que están inmersos, pero casi nunca acaban por dar crédito o confianza a esta intuición. Emblemático en este sentido es el cuento «Una mujer de su casa», de 1931, donde la «escasa apetencia espiritual [de la protagonista] sentíase saciada con cualquier frase afable del marido, a cuyos silencios frecuentes de hombre superior se habituó pronto, por sumisión innata más que por amor. Era feliz» (Carnés, 2018a: 231). En el espacio doméstico imaginado por Maravillas y otros personajes, resulta tarea delicada distinguir entre el amor y la creencia ciega e inconsciente en el papel que heredaron. El único matrimonio que tiene un valor positivo es el del cuento «El único sistema» (1933), en el que dos cónyuges viven felices en casas separadas y,

1 Chench es la primera esposa del dueño de una hacienda, y el deseo que siente por él la coloca en un nivel diferente con respecto a otros personajes de la autora: «Le seducía a Chench la estampa de aquel indio clavando el arado en su milpa recién nacida, que abría mil bocas cada día, sumisa y generosa. Le atraían su voluntad, su paso firme, su fuerte mentón, que cerraba la medalla noble del rostro, y hasta su arisca soledad. [...]. No era encogida y pasiva como la mayoría de las indias. Ellas se dejaban poseer mansamente; recibían al hombre con torpes caricias, con vagas sonrisas, luego entregaban sus hijos también con desgarramientos distintos de las demás mujeres. Todo en ellas era más cálido e íntimo, más silencioso y concentrado. Chench era distinta. Era un caudal de vida y de calor, de ansias infinitas al darse al hombre amado» (Carnés, 2018b: 177-180). El deseo que siente es la conexión con su propio cuerpo, el dominio sobre él, a pesar de que ella tampoco está destinada a abandonar su condición de subalternidad.

por consiguiente, donde la mujer puede existir sola en un espacio suyo. Se deduce, entonces, que según la visión de Carnés es imposible que se desarrolle cualquier tipo de autoconciencia en espacios, ya sean públicos o privados, en los que exista una dinámica de poder que determine la identidad femenina.

En esta narrativa vemos que el maltrato, la violencia sutil y la sumisión no despiertan ninguna conciencia, sino que son solo fuente de más resignación. Además, esa misma resignación es a menudo consustancial a la naturaleza más profunda de estos personajes, esa naturaleza sin adornos a la que la autora trata de llegar, sin la ambición de comprenderla, pero con la voluntad de percibirla. A este respecto, un ejemplo bastante emblemático es la visión que tiene del cuerpo de su esposa el protagonista del cuento «Un año de matrimonio» (1931):

Una mañana, mientras se vestía, le preguntó: —¿Por qué tienes los pechos tan caídos? Y ella percibió entonces que sus senos eran estrechos, y su cuerpo, enjuto. Y observó que las miradas verticales del esposo nacían preferentemente para las mujeres de caderas anchas y senos altos. Y buscó en las revistas femeninas, con la misma avidez que él buscaba las bellas líneas de las mujeres extrañas, fórmulas y anuncios adecuados a su caso: «Aliméntese a base de harinas y mantecas. Beba agua en abundancia. Descanse después de cada comida (con este régimen conseguirá engordar en pocas semanas)... Siguiendo exactamente las prescripciones de las fórmulas y de los anuncios, consiguió que desapareciesen las señales huesudas de su espalda y que sus pechos se ensanchasen bastante. Él lo advirtió: —Te estás poniendo gruesa.

—Sí —con satisfacción. Se mandó hacer unos vestidos claros y estrechos que le ceñían las caderas y ponían de manifiesto el volumen de sus senos. Y al salir de la calle, se apretaba contra el esposo, casi dichosa, al sentir las miradas verticales de otros hombres sobre sus piernas y sus caderas. —Te miran los tíos como si te quisieran comer. Estás demasiado gruesa. —Es verdad.

Completamente feliz, al fin.

[...]

—Estás muy gorda.

Lo dijo con frialdad, como si ya le agobiase la presencia del cuerpo anchote, macizo, de su mujer, en la casa reducida y sobre la cama endeblita. [...]. Ahora iban todas sus miradas a la búsqueda de mujeres flexibles y delgadas, que se deslizaban veloces a lo largo de las aceras, y escurrían al asedio del hombre desconocido, como culebrillas graciosas, y se desesperaba ante la lentitud de ella al pasear o al subir la escalera.

—Estás muy gorda. Ella no acudió esta vez a las fórmulas de las revistas femeninas... «¿Quiere usted adelgazar?». No sintió la nostalgia de su anterior delgadez. Pensó que pronto llegaría el primer aniversario de su matrimonio. Y vertió las primeras lágrimas de resignación (Carnés, 2018a: 216-218).

Muy rápidamente, la resignación sustituye aquella felicidad completa, e igualmente efímera, que la joven novia siente en un momento dado. La protagonista no puede desarrollar ni una concepción ni una idea de sí misma independiente de la imagen que los ojos de su marido le devuelven. Y, además, su cuerpo puede ser visible y reconocido solo en función del otro masculino y del único espacio y papel que se les concede.

Cerrando un círculo, unos años después, dentro de la producción mexicana de Carnés, encontramos a Eva en el monólogo teatral «Cumpleaños», publicado en 1951 en la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*. Eva, igual que Maravillas en «El otro amor», sufre la traición de su marido, pero en realidad lo

que percibe con todo su cuerpo, en la víspera de su cumpleaños, es la traición del tiempo que desgasta, que no deja intacta esa ilusión en la que pudo haber creído —ese feliz espacio doméstico imaginado—y que, como mujer, heredó sin darse cuenta y sin cuestionar. «Me parece estar frente a una puerta cerrada, detrás de la cual yo sola sé lo que existe. Mejor dicho: lo que no existe. [...]. A eso es a lo que temo: a lo que no existe; a la falta de aire y de luz; a la negrura eterna» (Carnés, 2002: 58), dice Eva. Y lo que ya no existe, descubriremos, es el deseo de su marido, deseo «que los años asesinaron» (Carnés, 2002: 62). El enemigo al que se enfrenta no es la infidelidad conyugal, sino la acción cruel e inevitable del tiempo, mientras vierte palabras en un espacio que sí le pertenece, porque es lo que allí ha sufrido y sufre lo que determina y legitima esa pertenencia. Eva, mientras habla consigo misma, con el recuerdo de su madre, con las fotografías enmarcadas que la rodean en la habitación, parece alejada de sus sentimientos, de su tensión, inclusive de sí misma y de su cuerpo: «Y estoy cansada de luchar en vano. Y me siento como aquel que se niega a abandonar un viejo hogar que se viene abajo, y apuntala sus paredes y cubre de cal los muros agrietados... Pero todo es inútil... Hay que abandonar la vieja casa» (Carnés, 2002: 63). Eva está agotada, y quiere sancionar el final de todas sus batallas, especialmente de aquella que no puede ganar: o, mejor dicho, se siente atraída por esta posibilidad. Y la única forma de establecer el final es «abandonar» la casa real, la imaginada, e incluso su propio cuerpo, meditando en el suicidio, como veremos en detalle más adelante.

3. La maternidad: imperativo y mutilación

A principios del siglo XX «el techo de cristal del pensamiento crítico feminista de principios del siglo XX se ubicaba en la aceptación mayoritaria de la maternidad como elemento definitorio de la feminidad» (Nash, 2010: 26). En el marco del feminismo socialista, Margarita Nelken afirmaba en 1919: «antes que obrera, la mujer es esposa y madre» (Nelken, 2012: 85): matrimonio y maternidad, por lo tanto, representan imperativos obligatorios e inevitables, sagrados y sacralizados, que determinan la percepción individual y colectiva del género femenino. De ahí que no se llegue en ese momento a deconstruir la ecuación mujer/madre, aunque el paréntesis libertario y reformista de la segunda República repercutió no solo en la condición política y jurídica de las mujeres, sino también en el «significado del término “mujeres”, la existencia de una determinada identidad de género, o la percepción de las mujeres de la misma» (Aguado, 2008: 129).

La maternidad como espacio de la narración es una constante en la obra de Luisa Carnés: en ese espacio, el punto de inflexión del exilio marca una diferencia fundamental entre un antes y un después, ya que las reflexiones alrededor de este tema en los cuentos y en las novelas que pertenecen al periodo español nunca desaparecen del todo, sino que llegan a compartir espacio con el tema de la maternidad negada, objeto de muchos escritos que tienen como trasfondo los días de la Guerra Civil y la represión franquista. A partir del consuelo que Maravillas busca en la experiencia de la maternidad, en «El otro amor», —«me parece que ilumina mi vida una nueva aurora, y soy otra mujer. Tengo un hijo, que se parece en todo a Luciano, y que lleva su nombre... Y soy feliz, plenamente feliz» (Carnés, 1928: 157)— la autora consigue de alguna manera arañar la superficie de la secular representación cultural de la maternidad, tanto mostrándola como lo que es, es decir, imperativo sagrado, como revelando sus sombras sin nombres ni materia. Para Maravillas, la maternidad significa consuelo y, al mismo tiempo, es el obstáculo definitivo que le impide pensar, actuar y salir de su papel, del único cuerpo, el de madre, que puede habitar.

En el cuento «Rojo y gris», de 1932, podemos intuir e imaginar esas sombras a través de los ojos de José Manuel:

No había otra solución que esperar. ¿Esperar qué? Ya crecerían los hijos. Ya ayudarían algo, decía Teresa. ¡Los hijos! Crecían muy despacio y pesaban mucho. Las pocas ganancias se las llevaba el casero y se le iban en pan y alpargatas para los chicos. Su ilusión se había apagado, luz en el viento. «Todo el que vende, vive». «Hay que hacerse un porvenir». Comían muy mal. Sus cuerpos, faltos de nutrición, sentían intensamente la influencia del tiempo. [...]. Un año José Manuel contrajo una pulmonía, por lo que hubo de guardar cama cerca de dos meses. Se levantó muy demacrado, los ojos agrandados, el rostro cubierto por un vello blando, que empezaba a emblanquecer. No se afeitó más. Se dejó crecer la barba, que le hacía parecer más silencioso, más hosco. Llegaba del mercado y se ponía a limpiar los tomates con un paño y a seleccionar los pimientos. Oía las voces de su mujer y de sus hijos sin alterarse lo más mínimo. Si de súbito le hubieran gritado que ardía la casa, habría dicho: «¡Bueno!». Indiferente como la tierra calada ante el agua. Vacío. El polvo lo alcanzó también, y se le metió en los bolsillos de la americana y entre las costuras del pantalón. Hueco, sin mirada, sin voz, limpiando con un paño los tomates de una banasta y pasándolos a otra suavemente, con ternura, como si fueran sensibles a sus caricias, estaba una noche en que su mujer se le acercó y le dijo con rabia: —José Manuel: pégate un tiro: voy a parir otra vez (Carnés, 2018a: 142-143).

En este cuento, lejos de cualquier romanticismo, la experiencia de la maternidad empieza y termina en ira, fatiga y hambre. No nos es dado saber qué siente Teresa —y si puede sentir algo— más allá de la rabia. O, tal vez, esa rabia es lo único que ve José Manuel, por lo que solo podemos intentar imaginar lo que ella está escondiendo en sí misma. Natacha no experimenta la gestación en su propia piel, pero su cuerpo lleva las huellas de ese «dolor, que la había amamantado» (Carnés, 1930: 37), una pena que forma parte de su propio ser, que es herencia y condena, además de marcar la imposibilidad de ambas, madre e hija, de conocerse

y reconocerse: «¿Serán todas las madres así?» Y su madre: «¿Serán todas las hijas como esta hija mía?» (Carnés, 1930: 48). También en torno a este tema, entonces, la autora reitera la naturaleza dolorosa y, a menudo, inútil, del amor. Si los rasgos que constituyen el espacio psicológico de la maternidad son bastante claros, siendo reflejos de la alienación y de la pobreza de la esfera doméstica, no puede decirse lo mismo de la experiencia *física* de la gestación y de la maternidad. El único cuerpo que de alguna manera está presente y visible es el de Laura, uno de los personajes de la novela *Tea Rooms* (1934), que no sobrevivirá a un aborto ilegal. Su cuerpo sin vida, paradójicamente, habla mucho más que los otros, y revela sin piedad la emblemática hipocresía de su familia, «repitiendo a cada momento que aunque su hija haya hecho lo que “ha hecho”, ellos son una familia muy decente» (Carnés, 2014a: 220). El cuerpo ausente de Teresa y el cuerpo sin vida de Laura revelan, en conclusión, que el imperativo biológico de la maternidad no puede ser sino una condena en espacios marcados por la miseria, grisura y alienación. El lector no logra vislumbrar el cuerpo de Teresa, percibiendo tan sólo un velo de ira que lo oculta y al mismo tiempo ve, muy nítidamente, el cuerpo herido de Laura.

En la producción literaria del exilio, muchos relatos tienen como trasfondo los días de la Guerra Civil y de la represión franquista, espacios, entonces, tanto recordados como imaginados. Aquí, el tema de la maternidad sigue presente. Sin embargo, mientras antes se trataba de una dimensión de alienación y perpetuación de la pobreza, en la dimensión de duelo colectivo del exilio la narración de la maternidad se convierte en narración de la maternidad negada. En la literatura del exilio republicano, en general, todo espacio se convierte en espacio imaginado, ante la tangibilidad de la pérdida —de la tierra, de las raíces— las representaciones y la memoria cobran significado y concreción, ya que es justo a través de esas representaciones que surge la identidad de refugiado. Dentro de ese tiempo suspendido entre pasado y presente el único espacio real que pertenece al refugiado parece ser, pues, el espacio recordado o imaginado. El cuerpo femenino es, en este sentido, el lugar que más preserva ese duelo colectivo. Si antes el cuerpo femenino era el cuerpo de la obrera —como el de Matilde y de Natacha, por ejemplo—, y por lo tanto era, al mismo tiempo, el lugar del hambre, de la chispa de la rebelión y de la fatiga, en el exilio ese mismo cuerpo y esa misma fatiga cambian sus naturalezas, ya que el peso con el que los personajes tienen que cargar ahora es el de la derrota, el miedo, la huida y la persecución. Un ejemplo revelador al respecto es el cuento «La mujer de la maleta» (1945), donde tres mujeres cruzan juntas la frontera hacia Francia. Como si fuera un relato de la tradición popular, «Una de las

mujeres llevaba una maleta; otra sujetaba entre las manos un saco pendiente a su espalda; la tercera arrastraba una cesta de mimbre, oscurecida por el tiempo» (Carnés, 2018b: 27). De esas tres mujeres, doblada cada una bajo su peso, la que lleva consigo la maleta no pronuncia ni una palabra, «aquellos labios como cubiertos de sales amargas», y de sus ojos «parecía haber huido la vida» (Carnés, 2018b: 28-29), nos cuenta la autora. No es casualidad que se utilice el término *parecer*: en realidad, en el cuerpo de esta mujer sin nombre, la vida late y fluye en un nivel aún más profundo, un latir dirigido hacia un único esfuerzo, es decir, proseguir su camino con su peso. Solo en el cierre de la historia el lector descubrirá lo que esconde la maleta:

A su lado, la mujer de la maleta, más endurecida y seca, totalmente madera ya, penetró en el Pirineo francés y fue a sentarse lejos, sola, ausente de quejas y denuedos. Enseguida, abrió su maleta. Sus compañeras de huida se inclinaron sobre aquella cosa, medio velada por la oscuridad: era un niño muerto. Tenía los ojos abiertos, y la ropita blanca enrojecida por la sangre. La mujer impasible había cruzado los brazos y se mecía a sí misma. Sus ojos, clavados en el niño muerto, en el centro ya del camino que buscara en el fuego y en la carretera oscura, habían derretido su hielo. A su alrededor sobrevino un silencio denso. De todas partes fueron afluyendo borrosas figuras de fugitivos. A las cuatro esquinas de la maleta le brotaron cuatro hogueras. Y ningún niño asesinado por el fascismo fue llorado por más llanto... (Carnés 2018b: 31).

Este fragmento es especialmente significativo, ya que nos muestra un cambio importante en la representación que la autora crea del cuerpo femenino, a lo largo de su narrativa. En los días de la Guerra Civil y del exilio, al igual que el duelo se convierte en una experiencia colectiva, el cuerpo femenino ya no es único, solitario, aislado, sino que se convierte en un cuerpo colectivo, un lugar a la vez tangible e intangible de dolor y pérdida compartidos.

Muchos relatos escritos durante el exilio mexicano de Carnés imaginan la vida y la resistencia de las mujeres en las cárceles franquistas, una forma de «volver», a través de estos personajes, a su tierra natal. Amparo, en «El mandato» (1952), ha sido privada de su hijo, llevado a un orfanato donde le enseñan a odiar a quienes lo engendraron. La única conclusión posible es la que revelan las palabras de la protagonista: «La noticia de su muerte me llegó a la enfermería de la cárcel. Me alegré de su muerte. ¿No lo crees? Es verdad. Solo por la muerte mi hijo me era restituido. Contra la muerte no habían podido nada» (Carnés, 2018b: 98). Cada noche en su celda Marta, en el cuento «Prisión de madres» (1963) oye a su hijo llorar durante largas horas, sin poder hacer nada, condenada a una separación que finalmente tendrá que sancionar, dando a su hijo en adopción. En las cárceles franquistas, por tanto, ser madre se convierte en impotencia, tortura, mutilación. Amparo y las demás mujeres que habitan ese espacio son también partes de un

cuerpo colectivo que lleva consigo el duelo por su derecho mismo a la maternidad, que les ha sido negado.

4. El cuerpo entre vida y muerte

En *Tea Rooms* la protagonista, Matilde, habita tanto el espacio doméstico como el espacio de trabajo, el salón de té, que el lector ve a través de sus ojos. Mientras el espacio doméstico refleja la miseria y la pobreza —«¡Una buena comida! Un lecho confortable. Pero el fogón apenas está templado, y la cama, adonde forma un ovillo con su hermana menor, es angosta y cruje, como un montón de hierros viejos y retorcidos» (Carnés, 2014a: 13-14)—, el espacio de trabajo es donde

se observan las relaciones entre explotadores y explotados, pero también entre trabajadores y clientes. Dentro de este espacio de choque o encuentro, aparecen otros subespacios, como son la oscura cocina que va dejando ciego al cocinero, [...], y el cuarto en el que las trabajadoras se cambian, ambos en un piso inferior, cuya incomodidad y suciedad quedan ocultas a la vista de los clientes, trasunto de la sociedad desde la dimensión alegórica del texto. En la planta de arriba, por encima de trabajadores y clientes, está el despacho del dueño, donde los empleados deben subir cada semana a recibir su sueldo, encuentro que temen y anhelan (Hellín Nistal, 2019: 191).

Por consiguiente, tanto en el espacio doméstico como en el laboral, el cuerpo de Matilde no es otra cosa que el cuerpo obrero y, como cuerpo femenino, lugar por excelencia de explotación y opresión. El cuerpo de la obrera solo puede existir a través de la fatiga, que marca y delimita el tiempo y la autopercepción: «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. [...]. Diez horas, cansancio, tres pesetas» (Carnés, 2014a: 32-33). Y en su piel de mujer obrera Matilde no puede habitar su cuerpo como individuo: «¡Déjame, pensamiento!», «¡Cállate, pensamiento!», «Pensamiento, idiota, ¡duerme!» (Carnés, 2014a: 14-17), repite varias veces al comienzo de su historia, casi como si buscara no solo la consolución del descanso y del sueño, sino también la ausencia de sí misma, la inconsciencia.

El cuerpo femenino, en las obras de la autora, es a menudo un cuerpo invisible, intangible, casi inmaterial, bajo el pleno control del dominio masculino. Cada intento de conocerse y reconocerse, de cambiar la percepción de ese cuerpo, de volver a habitarlo, representa para estos personajes un intento más o menos consciente de escapar de dicho dominio. En este intento de conocerse o reconocerse, el elemento del espejo, al que recurre Carnés en dos obras diferentes, ambas escritas durante el exilio, tiene una importancia fundamental: «La imagen

del espejo sirve [...] para desencadenar el proceso de concienciación» afirma Biruté Ciplijauskaitė (1994: 38). Y lo vemos en primer lugar con María Delsaz, la protagonista de la novela *La hora del odio* (1944), movida por la búsqueda de su propia identidad en la dimensión opaca y suspendida del exilio, a la que la autora encomienda su mirada y su palabra. En estas páginas el espejo es el elemento que le devuelve por primera vez la irrevocabilidad de su nueva identidad de refugiada republicana. En el íncipit de la obra, el espejo representa la conexión más verdadera y auténtica consigo misma y con todo lo que ha vivido, que por fin puede ver de verdad:

María se asomó a uno de los espejos colocados encima de los blancos lavabos de piedra. No acertó a conocerse en la pálida imagen que apareció en el cristal. Una piel reseca y descolorida rodeaba los ojos; la fatiga había hecho desaparecer de ellos el brillo juvenil. [...] Más tarde se sintió hundida en una blanda indiferencia, en la que advertía cómo su cuerpo y su conciencia se dividían, recorriendo el duro camino de los fugitivos, aunque independientes el uno de la otra. [...] y allí, frente a unos cabellos prematuramente encanecidos y un gesto triste y nuevo, aunque remotamente familiar, cree reconocerse, a través de un largo túnel de imágenes dolorosas, surgido de pronto, o rebrotado desde lo más hondo de los huesos. —¿Soy yo? Asomada al espejo del lavabo, sacudida interiormente, como si unos dedos le rozaran las fibras más recónditas, murmuró María: —¿Soy yo esa? (Carnés, 2014b: 252-253).

María, en sus primeros días de exilio en Francia, descubrirá que conocerse, reconocerse y habitar su cuerpo de mujer refugiada significará también odiar y aceptar ese odio, al que hace referencia el título de la obra, como origen del camino hacia la reapropiación de sí misma: «La palabra “odio” cobró pronto relieve en su mente. De la garganta; más adentro, del fondo de los huesos; de su raíz de española, subía una sal muy amarga, que se desbordaba en su paladar» (Carnés, 2014b: 301). Y al final de este camino, también movida por ese odio, decide volver a España para luchar contra el naciente régimen franquista.

«Cumpleaños» (1951) es la segunda obra en la que encontramos el elemento del espejo. Eva intenta reconocerse en el reflejo, hundida en la soledad, en el miedo a envejecer, en la inconsistencia de su matrimonio, en la amargura de la traición de su marido y de todas las promesas incumplidas de la juventud; y ve todos sus monstruos en aquel reflejo:

(Se toca el rostro con los dedos suavemente, como si lo modelara.) Empezó en los ojos... Al enjugar el rostro, noté que las cuencas de los ojos eran más grandes que antes, y que mis sienes se habían hundido, como las de los muertos. ¡Qué horror!... Fue como asomarse a una de mis ventanas y hallar un paisaje diferente, desconocido; cual si se hubiesen robado el paisaje familiar durante la noche. Hube de ir acercándome a lo que veía asomada al espejo. Los ojos se hundían, y a los lados de la boca aparecían unas rayas finas, unas pequeñas rayas espantosas... (Se toca el rostro lentamente mientras habla.) La frente se desplomaba sobre los párpados... (Trata de retirarse del espejo, pero vuelve a él como fascinada). No; tengo que enfrentarme a ese rostro extraño. El otro; mi rostro antiguo, casi ha desaparecido. Se descompone como un dibujo sobre el que se fuera vertiendo agua, gota a gota. (Da un grito, y se cubre el rostro con las manos) (Carnés, 2002: 65).

Eva está contemplando el suicidio y preparándose para devorar, junto con el veneno, a todos los monstruos que la rodean, y al mirarse al espejo ve su propia muerte y se encuentra cara a cara con todos sus miedos, con su propia alma, y permanece como hechizada por ella. Es prisionera de ese espacio doméstico burgués, tan diferente de los hogares miserables de tantos otros escritos. Y, sin embargo, allí Eva siente la misma vacuidad, la misma imposibilidad de reconocerse. En esa noche, la muerte a la que se acerca —el abismo más difícil de imaginar— la atrae y la fascina, tal vez porque está buscando esa misma inconsciencia de Matilde. Pero ese espacio imaginado, la promesa de liberación de la muerte solo puede existir en el espejo, porque la noticia de que sus hijos han sobrevivido a un accidente aéreo, que Eva escucha en la radio, la arrebata del hechizo del espejo y todo termina: el flujo de reminiscencias y horrores se interrumpe y Eva de repente vierte el contenido de la taza: «Hijos: yo les di la vida, y ahora ustedes...» (Carnés, 2002: 67).

Para Natacha, atrapada en las arenas movedizas de una vida que nada parece reservarle, dueña de nada, ni siquiera de su cuerpo —ya que sumida en la desesperación durante un tiempo acepta ser la amante de don César, su jefe del taller— la idea de la muerte es el único espacio en el que puede sentir que existe, es la única rebelión posible. Esto se revela en un diálogo, hacia la mitad de la novela, con Gabriel Vergara, un escultor que se hospeda por un tiempo en casa de los padres de Natacha. La protagonista le confiesa, en un arrebato de desesperación, haber pensado muchas veces en quitarse la vida. Será Gabriel, entonces, quien la rebautice con el nombre de Natacha, título de la novela, una reminiscencia de un libro ruso que él había leído mucho tiempo atrás. Entre los dos, la naturaleza inútil del amor, aunque platónico, se revela una vez más como prelude de sufrimiento cuando Lena, la novia de Gabriel, se entera del sentimiento que lo une a Natacha, debido a un accidente que parece un intento de suicidio, pierde al bebé que esperaba. Natacha nunca, a lo largo de sus vicisitudes, considera el amor su posible salvación, pero esa tragedia la conduce, como una sonámbula, al mayor de los conflictos:

Natalia pasa ante un árbol de gran corpulencia y se apoya un instante en él. Ser leño, ser piedra, morir... ¿por qué no? Los pensamientos surgen debajo de su frente, y apenas surgidos tornan a desaparecer. Ser piedra, ser leño... La idea de la muerte se le adhiere como una sanguijuela al cerebro; se le anilla como una culebra al cuerpo, inmovilizándole. Leño, piedra, nada. Es tan sencillo detenerse en medio de la calle, verse envuelta en destellos de luz, deslumbrada, cegada; sentir un golpetazo. ¿Dónde? Bueno, y ¿qué? ¿Qué más da en un sitio que en otro?; total, solo un momento, un breve momento, y de la plena luz a la más espesa de las tinieblas. ¿Será muy tarde? ¡Dale! ¿Qué importan ya horas ni días? Le duelen los pies; le parece que el pavimento está cubierto de guijarros puntiagudos, que horadan la suela gastada de sus zapatos y penetran su epidermis y sus músculos. Y de pronto una epifanía de luz blanca, muerta, a lo lejos. ¡Sí! El reflector hiriente, poderoso, corta la oscuridad, abre en ella un bo-

quede, en silencio, y avanza en línea recta, sin el más leve zigzaguo, suave y dura. ¡Sí! ¡Tan breve! ¡Oh!, ya nada se siente, todo fluctúa, todo es incorpóreo, blando, sordo, en Natalia; únicamente los pies, 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. Como una mendiga, acurrucada, con las piernas encogidas y la frente apoyada en las rodillas, quedó al pie de un farol después del encuentro. Próximamente zumbaban multitud de moscardones. Un brazo, junto al codo, la escocía horriblemente. Cuando se sintió asida por muchas manos, se levantó, y observó que no estaba cercada por coleópteros, sino por mujeres y hombres, y sintió el dolor del golpe recibido, no tan intenso como la vergüenza de su fracaso, de su debilidad inmutable. Y pensó absurdamente: “Yo no seré nunca nada”, cuando, ciertamente, su intento frustrado había sido dejar de ser, y empezó a llorar desoladamente, nerviosamente; se limpiaba temblorosa los ojos, y al mismo tiempo se sonaba la nariz con fuerza. La gente, a veces, es con exceso cortés, con exceso. Natalia se desasía, conforme le fue posible, bastante dificultosamente, del círculo que la asediaba, y se alejó, trémula, llorosa, blanda, frotándose con una mano el codo dolorido. “No seré nunca nada.” Había ido al encuentro de la muerte, y al vislumbrarla hurtó el cuerpo miedosa, saliendo ligeramente rasguñada del momentáneo reflejo (Carnés, 1930: 238-240).

Al igual que Eva, en este fragmento Natacha está fascinada, completamente atraída por un hechizo mortífero, por el espejismo de encontrar consuelo, al fin, en un espacio donde «ya nada se siente». Es a la vez una alucinación y un momento en el que todos sus sentidos rozan una realidad fría, cruel, que muestra que ni la ilusión del amor, ni el acto performativo de Gabriel podrían lograr devolverle la vida. La existencia de Natacha es salvada por algo parecido a lo que hizo que Eva arrojara el veneno que estaba a punto de beber. Meditar sobre el suicidio es algo que brota de todas las penas que conlleva el vivir en un cuerpo femenino. Ambas, tanto Natacha como Eva, intentan volver a morar sus propios cuerpos, libres al final de elegir entre vida y muerte. ¿Fue el recuerdo de sus hijos lo que salvó a Eva, igual que el miedo había salvado a Natacha? Al lector no le es dado conocer con certeza la naturaleza de esa salvación, sin embargo, lo que sí es tangible es que el impulso que lleva a ambas mujeres al borde del abismo, así como el impulso que las lleva a retroceder, representan el auténtico y único intento de dominio sobre sí mismas y sus cuerpos.

Conclusiones

Existen temas constantes en la producción literaria de Luisa Carnés que representan un camino peculiar de exploración del dualismo entre la vida y la muerte, es decir, de la imposibilidad de vivir y de la imposibilidad de morir que marcan el destino de muchos personajes, tanto masculinos como femeninos. Los cuerpos de estos personajes y los espacios —físicos y psicológicos— en los que se mueven, trasfondos de sus peregrinaciones, son dos elementos, a menudo, inextricablemente unidos. Si los espacios domésticos y laborales no fueran lugares de opre-

sión, explotación y subalternidad, el cuerpo femenino no sería un cuerpo negado, invisibilizado y dominado por la cultura patriarcal, en una época, y también por la represión franquista, en los años de la dictadura. Los espacios físicos e imaginados a menudo se funden y superponen, la miseria de los hogares y la alienación del trabajo suelen definir y determinar la vida interior de los personajes, al igual que las ilusiones del amor, de la vida doméstica y de la maternidad alejan cada vez más a estas mujeres de su propio yo y de la conciencia de sí mismas. La mujer india, obrera, proletaria, madre, refugiada, exiliada vive en un espacio doblemente subalterno, que es tanto destino como punto de origen. Algunos de estos personajes creen ser felices, pero no tienen conciencia de lo limitados que son sus espacios. Otros intentan traspasar los límites de las dimensiones en las que se mueven: Chenchá, experimentando el deseo; Natacha y Eva, meditando la posibilidad del suicidio. Sin embargo, al lector no le es dado saber qué les ocurrirá a estas mujeres, después de la conclusión de las historias que protagonizan, pues la voluntad de la autora no es señalar un camino, una posibilidad de liberación, sino acercarse a esa naturaleza, tan enigmática, del ser humano, y sentir las vidas ajenas, más allá de cualquier superestructura. Voluntad que representa, a lo largo de su vida literaria, la mayor fuente de su escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, A. (2008). «Identidades de género y culturas políticas en la Segunda República». *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 7, 123-141.
- Arbaiza Villalonga, M. (2000). «La “cuestión social” como cuestión de género. Feminidad y trabajo en España (1860-1930)». *Historia Contemporánea*, 21, 395-458.
- Arbusti, I. (2021). «Sentire l'essere umano: sentire la sua pelle. Il razzismo narrato da Luisa Carnés». *Heteroglossia. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà*, 17, 59-72.
- 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. DOI: doi.org/10.15366/crrac2017.1

- Carnés, L. (1928). *Peregrinos de calvario*. Madrid: Nuevos novelistas españoles, Espasa Calpe.
- (1930). *Natacha*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- (2002). *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo*. Echezarreta, J.M.; Plaza Plaza, A. (ed.) Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena.
- (2014a). *Tea Rooms. Mujeres obreras (novela reportaje)*. Antonio Plaza Plaza (ed.). Madrid: Asociación de Libreros de Lance de Madrid.
- (2014b). *De Barcelona a la Bretaña francesa (Memorias)*. Antonio Plaza Plaza (ed.). Sevilla: Editorial Renacimiento.
- (2018a). *Rojo y gris. Cuentos completos I*. Antonio Plaza Plaza (ed.). Sevilla: Editorial Renacimiento.
- (2018b). *Donde brotó el laurel. Cuentos completos II*. Antonio Plaza Plaza (ed.). Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Ciplijauskaitė, B. (1994). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Hellín Nistal, L. (2019). «Tea Rooms. Mujeres obreras: Una novela de avanzada de Luisa Carnés». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 14, 179-202.
- Martínez, J. (2007). «El sexo débil: Luisa Carnés». En J. Martínez, *Exiliadas. Escritoras, Guerra civil y memoria* (pp. 209-224). Barcelona: Montesinos Editores.
- Mindek, D., Molina-Alarcón, M. (2019). «La identidad falsa como estrategia de (in)visibilidad de las mujeres pioneras de la performance (México/España, 1926-36)». *ANIAY. Revista de Investigación en artes visuales*, 5, 82-95. DOI: doi.org/10.4995/aniav.2019.11986
- Montiel Rayo, F. (2018). «La vida y la muerte en los cuentos sobre la Guerra Civil de Luisa Carnés». *Orillas*, 7, 45-59.
- Nash, M. (1983). *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*. Barcelona: Anthropos.
- (2010). «Maternidades y construcción identitaria: debates del siglo XX». En Franco Rubio, G.A. (ed.), *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)* (pp. 23-49). Barcelona: Icaria Editorial.

- (2012). «De cultura política, cultura de género y aprendizaje del feminismo histórico en el Estado español». *Desacuerdos*, 7, 18-41.
- Nash, M. (coord.) (2014). *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza.
- Nelken, M. (2012). *La condición social de la mujer en España*. Madrid: CVS Ediciones.
- Neus Samblancat, M. (2015). «Un canto a la libertad: *De Barcelona a la Bretaña francesa* de Luisa Carnés». *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 17, 236-244.
- Olmedo, I. (2010). «Los exiliados republicanos y la cultura mexicana: los artículos de 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: Editorial Renacimiento.
- Plaza Plaza, A. (2010). «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés». *Acotaciones*, 25, 95-103.
- (2011). «Dos textos de Luisa Carnés y una carta sobre ella». *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 13, 210-215.
- (2016). «Luisa Carnés: literatura y periodismo, dos vías para el compromiso». *Cuadernos Republicanos*, 92, 67-106.
- Segarra, M.; Carabí, À. (coords.) (2000). *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria.
- Somolinos Molina, C. (2015). «Lucha colectiva y emancipación: *Tea Rooms*, Luisa Carnés». *Contrapunto. Publicación de Crítica e Información Literaria*, 18, 4-5.
- Vilches de Frutos, F. (2010). «Mujer, esfera pública y exilio: compromiso e identidad en la producción teatral de Luisa Carnés». *Acotaciones*, 24, 147-156.
- Zavala, I. M. (2000). *Feminismos, cuerpos, escrituras*. Santa Cruz de Tenerife: La Página Ediciones.



EL TEATRO DE LUISA CARNÉS, LA VOZ FEMINISTA DESDE UNA MIRADA IDEOLÓGICA/ THE THEATER OF LUISA CARNÉS, THE FEMINIST VOICE FROM AN IDEOLOGICAL PERSPECTIVE

ANA PAULA CABRERA

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, Brasil)

Recibido: 11/07/2023

Aceptado: 10/12/2023

Resumen: Este documento presenta la obra teatral como forma de recuperar la memoria de Luisa Carnés. Es un recorrido por la producción dramática de la autora, desde sus primeras obras teatrales, con énfasis en la obra política de Carnés, que sirve de denuncia al pacto hispano-estadounidense, firmado en 1953, en un momento clave de la evolución franquista en España, durante un tiempo de resistencia, en que la mujer es subyugada. Nuestra trayectoria incluye la visión ideológica de Carnés y la relación con la adaptación contemporánea de la novela *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934). La adaptación al teatro convierte el escenario en un espacio de difusión y propaganda de la lucha de clases de las mujeres en aquellos años y sirve como una forma de crítica social.

Abstract: This paper presents a journey through author's dramatic production, from her early theatrical works, with an emphasis on Carnés's political work, which serves as a denunciation of the US-Spanish pact signed in 1953, at a key moment in the Francoist evolution in Spain, during a time of resistance when women are subjugated. Our trajectory includes Carnés's ideological vision and this relation to the contemporary adaptation of the novel *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934). The adaptation to the Theater turns the stage into a space for dissemination and propaganda of women's class struggle in those years and serves as a form of social critique.

Palabras clave: Luisa Carnés, Adaptación y producción dramática femenina, *Tea Rooms*, Franquismo

Key words: Luisa Carnés, Adaptation and Female dramatic production, *Tea Rooms*, Francoism.

Cabrera, Ana Paula. «El teatro de Luisa Carnés, la voz feminista desde una mirada ideológica». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 7 (diciembre 2023): 117-158. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2023.7.006>. ISSN: 2530-8238

Introducción

La mujer nueva, sin tipo, ha hablado y le ha respondido la pequeña Matilde. Mas la mujer nueva ha hablado también para todas las innumerables Matildes del universo. ¿Cuándo será oída nuestra voz?

Luisa Carnés, 1934

En las primeras décadas del siglo XX, la presencia de la mujer en el escenario público no era totalmente aceptada. La falta de libertad de las mujeres, con el cambio del tiempo, hace que muchas expresen por medio de sus narrativas, la relación de las mujeres con las instituciones y el discurso predominante, que ellas impugnan. Con los aportes del movimiento feminista, la narrativa de las escritoras reivindica la imagen de la mujer frente a estatus anteriores otorgados por el hombre. La necesidad de redefinir y cuestionar el orden establecido se hace presente, y así pasan a perseguir la quimera de la modernidad. En medio de esa lucha, que se traduce en una revolución de la identidad de la mujer, encontramos a una escritora salida de la clase obrera, Luisa Carnés (Madrid 1905- México, 1964).

Carnés, a causa de su actividad literaria y periodística, formó parte del grupo de mujeres intelectuales de los años treinta. A ella se sumaron, entre 1918 y 1936, las escritoras más jóvenes que participaron en movimientos de vanguardia e integraron la generación que conquistó el voto femenino, según Plaza (2014: 12). La narrativa de la escritora se inserta en una propuesta que, en primer lugar, busca la modificación del papel social de la mujer, y, en segundo, la renovación de su imagen, al participar en la construcción de una nueva identidad femenina. Su obra representa un hito en el período de lucha por la libertad política y social durante la II República Española que, interrumpido por la Guerra Civil y el triunfo del franquismo, dejó proscritas a un gran número de escritoras y escritores con pasado republicano. Luisa Carnés fue una de esas voces silenciadas que permaneció en las sombras hasta el siglo XXI.

¿Pero quién es Luisa Carnés? ¿Cuál el origen de esta escritora? La madrileña, nacida el 3 de enero de 1905 y la mayor de seis hermanos, pertenece a una familia obrera y su formación es autodidacta. Durante bastante tiempo, trabaja en el taller de su tía, donde experimenta todas las categorías laborales. Su vida como niña trabajadora fue muy dura, conoce de primera mano las injusticias del mundo obrero. Años después, pasa a trabajar como dependienta en una pastelería, relato en que se centra su novela *Tea Rooms: Mujeres obreras* (1934). Ocupa un puesto de

administrativo en la Compañía Ibero Americana de Publicaciones (CIAP), uno de los más importantes grupos editoriales de la época. A los veintitrés años publica su primer libro, *Peregrinos de Calvario* (1928), compuesto de tres novelas cortas. Dos años más tarde escribe *Natacha* (1930), su primera novela larga¹.

Las obras de Carnés destacan la importancia de la transformación social, explicitan la riqueza tensional del planteamiento feminista desde su defensa de la mujer y se dirige a la sociedad para que se modifique la posición vulnerable de las mujeres «en una sociedad que viene causando víctimas desde hace millares de años. Y no es una sociedad humanitaria» (Carnés, 2016: 220). Plaza (2014: 14) señala que la producción literaria de Carnés tuvo desde el comienzo buena recepción entre la crítica. Formó parte del grupo de autores a quienes se estudia bajo la denominación de narrativa social de preguerra, al que también pertenecen autores como Manuel Domínguez Benavides, César Muñoz Arconada, José Díaz Fernández, Ramón J. Sender y algunos otros conocidos como parte de la generación del «nuevo romanticismo»².

Estos autores se posicionaron públicamente, desde la prensa y la literatura sobre todo, respaldando las reformas y la reducción de las diferencias en el seno de la sociedad española, con el fin de avanzar en la modernización de la nación. El interés del público por los temas sociales crece a medida que la situación política cambia. Luisa Carnés, como otros muchos de los intelectuales del momento, se adhiere a ese movimiento que lucha por retos como igualdad política y ganar espacio y visibilidad en una sociedad donde seguían jugando un rol secundario. Ese universo desconocido forma parte de una labor de rescate que se ha puesto

1 El silencio editorial de Luisa Carnés dura hasta 2002, cuando aparecen casi simultáneamente obras como: *El eslabón perdido* (2002) Madrid: Renacimiento, publicado por Antonio Plaza. Sus tres obras dramáticas inéditas: *Cumpleaños*, *Los Bancos del Prado* y *Los vendedores del miedo* (2001), editadas por Juan María Echazarreta, ed. España, Asociación de Directores de Escena de España. En 2014 Antonio Plaza publicó la obra inédita *De Barcelona a la Bretaña francesa. Episodios de heroísmo y martirio de la evacuación española*. Paris-México (1939). Madrid: Biblioteca de Exilio, 2014. Una edición especial de *Tea Rooms: Mujeres obreras* (1934). Reedición especial 80 años después de la primera edición publicada en 1934 para XXXVIII Feria del Libro Antiguo Madrid: Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 2014 —la novela que consagró a Luisa como periodista, poniendo de relieve su carácter innovador y su fuerza narrativa. En el año 2018, Antonio Plaza publicó *Rojo y Gris. Cuentos Completos I y Donde Brotó el Laurel. Cuentos Completos II*. Sevilla: Espuela de Plata, 2018. Finalmente, en 2019, se lanza *Natacha* (1930). Reedición Antonio Plaza. Madrid: Espuela de Plata, 2019. Su segundo libro redactado entre 1928 y 1929. En *Natacha*, la autora describe los esfuerzos de una joven madrileña nacida pobre, cuya única opción pasaba por trabajar en un taller para ganarse la vida. Carnés parece presentarnos la idea de que la justicia laboral implantaría mejores condiciones de trabajo para las mujeres, que así alcanzarían la independencia.

2 Sobre ese tema ver el estudio de Vilches de Frutos (2015) *La generación del nuevo romanticismo: estudio bibliográfico y crítico* (1924-1939), importante para el concepto de nuevo romanticismo.

en marcha en el siglo XXI; quizá haya empezado desde la brecha que ha abierto el tema de «Las Sinsombrero»³.

Como aclara Plaza (2023) el interés del público por los temas sociales había crecido a medida que la situación política se enrarecía entre 1933-1935. La crisis política fue la que condujo a la ruptura de la coalición progresista del gobierno. Al estallar la Guerra Civil Española, Luisa Carnés, así como otros intelectuales del período, se sentía parte de ese cambio social. Ella integra las redacciones de *Mundo Obrero* y *Altavoz del Frente* (Madrid)⁴. Con la evacuación del Gobierno y de las personas más cercanas al régimen republicano, los periodistas y escritores comprometidos con el Frente Popular se trasladaron a Valencia, convertida en capital provisional de la República, donde Luisa Carnés empezó su trabajo en la redacción de Frente Rojo. Permaneció allí hasta 1937, cuando regresó a Barcelona, lugar en que seguiría sus publicaciones hasta el final de la Guerra Civil Española.

En 1939, con la toma de Barcelona, la escritora se vio obligada a cruzar la frontera francesa por el puesto de La Junquera, junto a otros miles de personas que huían por miedo a las represalias del ejército franquista. Permaneció meses en un albergue de refugiados en Le Pouliguen y tras salir de allí, gracias a la ayuda de su amiga Margarita Nelken, partió para el exilio junto a un destacado grupo de refugiados españoles compuesto por científicos, periodistas e intelectuales de prestigio, que abandonaron Francia a bordo del *Veendam* —un barco de pasajeros holandés que los trasladó a Nueva York. Desde allí, el grupo se desplazó en autobús hasta México.

3 El movimiento conocido como «Sinsombrerismo» empezó en la década del 20 del siglo pasado, cuando Concha Méndez y Maruja Mallo decidieron junto con Salvador Dalí y Federico García Lorca, quitar sus sombreros y dar un paseo por el centro de Madrid como modo de rebelarse contra la burguesía, dado que estaba muy mal visto que se paseara sin esa prenda. Actualmente, el proyecto transmedia desarrollado por Tania Balló presenta el tema de las sinsombrero en España. Nos muestra diferentes formatos y plataformas de comunicación (televisión, internet y publicaciones en papel) con el objetivo de recuperar, divulgar y conservar el legado artístico e intelectual de las mujeres de los años veinte y treinta en el país. En Brasil, tenemos el Proyecto República de las Mujeres, desarrollado por Ana Paula Cabrera. Es un proyecto educacional transmedia, que tiene como objetivo recuperar la historia de la vida y la obra de mujeres que no forman parte del canon literario español y brasileño. Ese proyecto empezó con la recuperación del legado de Luisa Carnés, y en un primer momento se desarrolla la distribución de libros ilustrados sobre la escritora en las escuelas de Rio Grande do Sul, con la intención de proporcionar herramientas didácticas para el estudio de la vida y el legado de escritoras olvidadas.

4 De acuerdo con Plaza (2023: 271): «Antes del comienzo de la Guerra Civil Española, ningún otro nombre de mujer tuvo una presencia señalada en la redacción de *Mundo Obrero*. La mencionada participación de Carnés en *Mundo Obrero* nos conduce más tarde a la sección “De todo un poco”. Las pocas columnas de esta sección representan una gran novedad en un periódico que hasta entonces se había caracterizado, casi en exclusiva, por transmitir a sus lectores y simpatizantes el mensaje propagandístico y la información política del partido que lo impulsaba».

En marzo de 1941, Luisa Carnés se naturalizó mexicana para poder trabajar y así reanudó su compromiso político nunca olvidado con la causa antifascista, al igual que otros intelectuales republicanos refugiados en México. Carnés ejerció como periodista en periódicos mexicanos como *El Nacional*, *La Prensa* y *Novedades*. De manera simultánea al periodismo, escribió novelas, teatro y poesía. Su etapa mexicana resultó en novelas que siguen enfatizando el papel de la mujer, la defensa de la paz, la lucha por la integración social y racial, la denuncia de la dictadura franquista y el posicionamiento del pueblo español que sufría la ausencia de libertades⁵.

Debido a su muerte prematura en México, en 1964, la localización de su producción exige investigaciones complementarias para ampliar las fuentes de información y evitar errores de interpretación. En los últimos años, varios estudiosos —principalmente mujeres—, se han interesado por la obra de escritoras que formaron parte del grupo de mujeres intelectuales españolas que surgió en torno a la Segunda República⁶.

Teatro de la guerra y política

Habían sustituido los suspiros por lágrimas,
habían fundido sus corazones a lo que tenían más
cerca y se adormilaban, acunadas por el dolor

Carnés, 1956

Con la proclamación de la II República española, se inicia una nueva ola política y cultural. Un periodo de efervescencia, de libertad y justicia. El teatro fue un nuevo espacio de cultura para el pueblo. A partir de 1930, el teatro experimental cede su sitio a nuevas tendencias de la literatura. Según Soria Olmedo (1988: 308), «se constituye el *Teatro político* de Erwin Piscator». En la opinión de Aznar Soler (1997: 46), ese proceso se puede resumir en el cambio de un «teatro vanguardista, experimental a un *Teatro de masas*».

5 Su trabajo realizado en México cuenta con novelas como: *Rosalía de Castro, raíz apasionada de Galicia* (1945); *Juan Caballero* (1956), novela dirigida a destacar la acción guerrillera de los republicanos en la retaguardia del Estado franquista (sin reedición), *El eslabón perdido* (2002) y artículos en la prensa.

6 Hay una extensa lista de estudios sobre mujeres que vivieron el periodo de la Segunda República, entre ellas citamos: Alcalde, 1983; García, 2007; Bados Ciria, 2005; Cabrera, 2023 y 2022; Mangini, 2001 y 1997b; Martínez Gutiérrez, 2007 y 1997; Olmedo, 2014.

Sobre eso, Díaz Fernández (1930: 207-209), en *El nuevo romanticismo*, aclara que el teatro moderno es «un teatro de masas, un teatro para el pueblo, que es el que tiene sensibilidad para la plástica escénica y para la emoción». En el mismo libro, Díaz Fernández advierte que «el teatro, como las diferentes expresiones del alma de un país, no se renueva por arte de birlibirloque, sino que está a merced de cambios más profundos»; el escritor concluye su afirmación al aclarar que, «de acuerdo con los intelectuales de izquierda España debe iniciar un fuerte movimiento para llegar a un auténtico teatro del pueblo». El gobierno republicano intentó una aproximación del pueblo a la cultura. En palabras de Aznar Soler (1997: 46), «en 1931 se crearon las Misiones Pedagógicas, que contaron con un Teatro de Pueblo y con un Teatro Guiñol», ambos fueron dirigidos por Alejandro Casona y Rafael Dieste. También fueron creados por la Constitución de la República los Teatros Líricos y la Junta Nacional de Música. No podemos dejar de subrayar la importancia de los grupos del teatro universitario en la búsqueda de una alternativa escénica para el teatro español, un teatro para y del «pueblo», grupos compuestos por estudiantes de la Federación Universitaria Escolar (FUE), de los cuales citamos dos: La Barraca, el teatro madrileño dirigido por Federico García Lorca desde julio de 1932, y el valenciano El Búho, teatro de la FUE que empezó en 1934 por Max Aub. Esos factores convierten el pueblo en el público ideal de la extensión teatral republicana, «un pueblo que, por razones socioeconómicas, se identifica con el campesino, de la España profunda, subdesarrollada y analfabeta»



Fig. 1: Revista *ADE TEATRO*, BNE, Madrid, 2020.

(Aznar Soler, 1997: 46). Un público con baja escolaridad que tenía sensibilidad y capacidad de emocionarse ante el teatro.

Existieron otros grupos que, orientados a través del marxismo y del ejemplo soviético —influencia de los frecuentes viajes políticos de escritores y artistas a Unión Soviética— originaron géneros literarios que contaban con el público lector interesado por la realidad revolucionaria, como, por ejemplo, *el teatro en Rusia* por Max Aub, *el teatro internacional* y *el teatro de la Guerra* de María Teresa León [Fig. 1].

También surgen grupos como *Nosotros*, dirigido por Cesar Falcón, y que tenía a Ramón Puyol (compañero de Luisa Carnés),

como escenógrafo en el guiñol de *La Tarumba*. Como expone Aznar Soler (1997:49), ellos conciben el teatro como instrumento de agitación y propaganda al servicio de la lucha de clases. El teatro revolucionario español cuenta con Rafael Alberti, *Dos farsas revolucionarias*; Isaac Pacheco, *La Madre*, una novela gorkiana adaptada para el teatro. Otras obras que reflejan hechos revolucionarios son *Asturias* de César Falcón y *Seisdedos* de Pascual Pla y Beltrán.

Entre las mujeres destacan las pioneras del teatro proletario: Carlota O'Neill e Irene Lewy Rodríguez, más conocida como Irene Falcón. Otras mujeres notorias son María Teresa León (*Huelga en el puerto*) y Margarita Xirgu, que con su protagonismo fue fundamental para la escena artística española. El teatro español de Madrid fue marcado por la dignidad de la escena representada por Fermín Galán (1931), de Rafael Alberti; *La corona* (1931), de Manuel Azaña; *El otro* (1932), de Miguel de Unamuno; *Divinas palabras* (1933), de Valle-Inclán y *La sirena varada* (1934), de Alejandro Casona.⁷

Merece una mención especial Federico García Lorca, que encarnó con absoluta propiedad la esperanza republicana, con obras como *La zapatera prodigiosa* (1930), que estrenó en el Teatro Español de Madrid, la Compañía dramática española de Margarita Xirgu; *Bodas de Sangre* (1933); *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, (1933); *Yerma* (1934); *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (1935). Desde 1931 hasta 1936, existió un repertorio dramático republicano amplio en el escenario del teatro. Formaban parte del proyecto de la reforma educativa y por una educación laica, objetivos fundamentales de la política cultural republicana.

El teatro de Luisa Carnés es la parte menos conocida de su obra. Probablemente por su partida al exilio, que le ha resultado un camino muy difícil. Sus obras casi desaparecieron. En la obra narrativa de Carnés, no hay referencias a su obra teatral anterior a 1936. Hay que tomar en cuenta, que el género teatral solo atrajo su interés a principios de la Guerra Civil Española, cuando su compromiso político fue mayor. La producción teatral de Carnés fue destinada a producir escritos que ella reservó para momentos determinados; su producción dramática incluye cinco obras teatrales, una representada y escrita en Madrid *Así empezó* y las otras escritas

7 Como apunta Plaza (2010), el teatro proletario había llegado a España gracias a una doble vía: el teatro soviético surgido con la revolución de 1917 y el teatro producido en la Alemania de entreguerras, con Piscator como director y Ernst Toller como autor más destacado, entre sus principales representantes. Esta modalidad teatral fue objeto de atención en España entre 1930 y 1934, primero, con la pronta traducción al español del libro de Piscator, *El teatro político*, en julio de 1930, y después, con la adaptación de sus postulados dramáticos al teatro proletario escrito en España, a través de autores como Carlota O'Neill, Pascual Pla y Beltrán, César Falcón, Irene Falcón, Luis Mussot o Ramón Magre, este último, en Cataluña.

en su exilio mexicano. Creemos que Carnés conoció en primer lugar la actividad del grupo *Nosotros* —que pone en escena obras pertenecientes a la modalidad del teatro de agitación y propaganda, la cual también fue practicada por otros grupos de artistas aficionados que surgieron en sindicatos y asociaciones obreras en el periodo anterior a la Guerra Civil. En ese momento, la totalidad de la vida urbana se vio condicionada por su decidida voluntad de defensa popular. Aznar Soler expone que:

Otras ciudades «leales» como Barcelona y Valencia pudieron ocuparse, con la relajación de estar en la retaguardia, del teatro y de la nueva política teatral exigida por aquellas circunstancias bélicas. Ello explica que Lluís Companys, presidente de la Generalitat de Catalunya, creara sólo ocho días después de la sublevación, el 26 de julio de 1936, la Comissaria d' Espectacles, al tiempo en que Valencia se convirtió desde noviembre de 1936 en capital de la República española. Ahora bien, en las tres ciudades se ha producido una situación idéntica: la incautación de los teatros comerciales por las centrales sindicales CNT y UGT, convertidas así en nuevos empresarios revolucionarios del arte escénico (1997: 45).

Esta condición política y revolucionaria del teatro español con el estallido de la Guerra, dejará en suspenso muchos proyectos por una decisión sindical en defensa de los intereses de la profesión. El llamado *Teatro Popular*, dado a conocer en 23 de mayo de 1936, en el Ateneo Madrid, cuenta con impulsores como el actor y director Luis Mussot y el crítico y escenográfico Santiago Masferrer y Cantó. Según el periódico *El Heraldo* (Madrid, 13 de junio de 1936, p. 8), «Las misiones de Cultura Popular cultivarán, entre otras actividades, teatro, cine, coros, folclores, danza y guiñol». El domicilio de esa organización es el mismo que tenía la organización teatral *La Tribuna*; allí estaban ubicadas otras organizaciones sindicales y políticas cercanas al PCE. El *Teatro Fontalba*, fue rebautizado como *Teatro Popular, ¡No pasarán!*

No olvidemos el *Teatro de Guerra* del *Altavoz del Frente*, dirigido por César Falcón⁸. Ese nuevo proyecto cultural unitario se nombró de Cultura Popular con el objetivo de unificar esfuerzos por hacer llegar la cultura al mayor número de personas, en busca de reforzar el compromiso político e ideológico con las masas populares. Conforme a la información proporcionada por *El sol* (Madrid, 11 de septiembre de 1936, p. 2): «*Altavoz del Frente*. Teatro de la Guerra, es probable que, dada la premura del tiempo y ante la ausencia de obras específicas de teatro de agitación, se recurriese a representar obras ya estrenadas pertenecientes al teatro proletario». Utilizando la riqueza cultural y los recursos inherentes al teatro, se destinan con fines propagandísticos en defensa de la República y sus

8 César Falcón era un intelectual de origen peruano que vivió desde 1921 en España, junto con otros escritores de la misma procedencia. También trabajó como periodista para diversos medios españoles, se afilió al PCE tras obtener la nacionalidad española en 1931.

valores, tanto en campo de batalla como en la retaguardia. Este fenómeno da origen al Teatro de la Guerra, también conocido como Teatro de urgencia, como respuesta a esa imperante necesidad, contando con la participación de destacadas personalidades como Miguel Hernández, Ramón J. Sender, Robert Marrast, María Teresa León, Rafael Alberti, Luisa Carnés y otros.

Primera obra dramática - Así empezó

Me sentía unida a todo y a todos. Por primera vez, la patria se me aparecía como una cosa concreta y hermosa: como una madre, una verdadera madre a la que todos sus hijos leales teníamos que defender

Carnés, 1950

En 1936, empezó el movimiento del teatro en las calles; el *4 batallones de Choque* [Fig. 2], fue una de las obras representadas en las calles de Madrid, teniendo por escenario la plataforma de un camión.



Fig. 2: Teatro en la Calle, MCU, Madrid, 2022.

La campaña propagandística dirigida a los *4 batallones de Choque* implementó diversos métodos como carteles, manifiestos, diapositivas en los cines, mítines en las calles, etc.. Como iniciativa adicional, se planteó la realización de representaciones teatrales en espacios públicos. La obra seleccionada para estas representaciones debía cumplir con los objetivos de la propaganda destinada a

los 4 batallones de Choque y, por ende, fue redactada con la finalidad específica de contribuir a la formación de estas fuerzas de choque.⁹ El Quinto Regimiento organiza 4 Batallones de Choque para impedir que las calles de Madrid sean invadidas por el ejército de los agresores. En una parte del diálogo la obrera alistada discursa:

Todos los hombres y mujeres de veinte a cincuenta años, dispuestos para la guerra. No es preciso abandonar ocupaciones actuales. Nos instruiremos en el manejo de las armas en horas compatibles con el trabajo. Así estaremos dispuestos para el momento que la lucha requiera nuestro concurso¹⁰.



Fig. 3: Teatro en la Calle, p. 13, MCU, Madrid, 2022.

El Teatro de Guerra del Altavoz del Frente, bajo la dependencia del Quinto Regimiento, estrenó el 22 de octubre de 1936, en el *Teatro de Lara* de Madrid, un programa que incluía las obras: *Así empezó*, de Luisa Carnés, junto con *Bazar de la providencia*, de Rafael Alberti y *La conquista de la prensa*, de Irene Falcón, con el objetivo de llevar al público el teatro de agitación. La obra *Así Empezó* fue la primera creación teatral escrita por Luisa Carnés. Presentada al comienzo de la Guerra en 1936, formaba parte de un conjunto destinado a generar un ambiente popular de exaltación a favor del régimen republicano. Plaza (2010), clarifica que

⁹ Los 4 Batallones, integradas por buenos combatientes que contuvieran el avance del enemigo a las mismas puertas de Madrid. La consigna interior del Regimiento era reclutar 2.000 hombres bien seleccionados, en ocho días. La situación de la guerra obligó a que los milicianos que iban a formar los 4 Batallones entraran en fuego antes de que los Batallones quedaran definitivamente organizados. Durante muchos días se hicieron representaciones en las barriadas y centros más populosos de Madrid, a la salida de fábricas y talleres, y verdaderas masas presenciaron y vivieron la obra con sus gritos y su entusiasmo, a pesar de que las representaciones tuvieron que hacerse en los intervalos que dejaban los bombardeos de los aviones fascistas.

¹⁰ *Teatro en la Calle*, 4 Batallones de Choque, Documentos históricos, Ediciones 5º regimiento, VELAZQUEZ, 63, sin fecha, 13-14.

la intención era inducir a los espectadores a rechazar la sublevación militar que amenazaba los logros de la República.

En esa obra, Carnés atiende las peticiones del partido dirigidas a los intelectuales; la propuesta cultural del *Altavoz del Frente* se centra en la agitación. Según Plaza (2010: 108), Irene Falcón señala que «se trataba de un organismo de agitación encargado de difundir la cultura en las trincheras». Patrocinado por el PCE y dependiente de la Comisión Nacional de Agitación y Propaganda del partido, se constituyó con individuos que, al igual que Carnés formaban parte de *Mundo Obrero*, el órgano oficial del partido. Este se proponía ser la voz del pueblo a través de partidos que apoyasen al Frente Popular.

Luisa escribe en *Mundo Obrero* el 13 de agosto de 1936, página 02: «Hay que llevar a los gloriosos combatientes de los frentes de batalla y a cuantos intervienen en la heroica gesta de la libertad y la democracia españolas, la voz encendida del pueblo, la palabra aleccionadora». La propuesta era hablar, divertir y aclarar su ideología, además de cultivar sus espíritus y proporcionar un poco de diversión en los momentos de tregua. Organizado por secciones, la iniciativa consistía en seguir los pasos de Piscator (uno de los principales inspiradores del teatro proletario) y llevar el teatro al frente como forma de mantener la moral y el entusiasmo en los frentes y la retaguardia. El *Altavoz del Frente* organizó charlas, conferencias de todas las índoles, representaciones teatrales y exhibiciones cinematográficas, entre otras. Convocaba así a los escritores, periodistas, actores, músicos, dibujantes y trabajadores del teatro, principalmente a militantes de los partidos del *Frente Popular*, del cual formaba parte Luisa Carnés¹¹.

La sección de teatro tenía como objetivo ofrecer al público un teatro de agitación, bajo la dirección del actor Manuel González. Eran presentaciones cortas y se representaban tres o cuatro simultáneamente, o algún acto seleccionado de aquellas que tenían una duración más extensa. El programa dramático estaba compuesto por obras cortas, centradas en «la lucha antifascista, la Guerra Civil o a algún problema social» (Plaza, 2010: 110). Luisa Carnés participa como autora en el teatro proletario representado en las compañías dirigidas por César Falcón. Estructurada por tres grupos, la sección teatral contaba con: *Las Guerrillas del*

11 La compañía de actores agrupaba a más de 30 personas, «divididas en 3 grupos de 10 actores, formados cada uno por 6 actores y 4 actrices», todos los cuales ensayaban el mismo programa, destinado a ser representado en el frente y en la retaguardia. Su objetivo era llevar al público el teatro de agitación. La representación de cada obra duraba unos 20 minutos, y en las sesiones de este teatro se representaban 3 o 4 obras —o algún acto escogido de una de ellas si eran de mayor duración—. Las obras estaban «referidas a la lucha antifascista, la Guerra Civil o algún problema social». Las representaciones eran gratuitas. «Solo se solicitará un donativo voluntario a los asistentes al espectáculo» (Carnés, 1936: 20-21).

Teatro, dividida en dos grupos, dirigidos por Fernando Porredón y Modesto Navajas, encargados de realizar las representaciones en los cuarteles y hospitales del frente. El tercer grupo, compuesto por el Altavoz y dirigido por Manuel González, llevaba a cabo las representaciones en el Teatro de Lara, cedido al PCE y rebautizado como *Teatro de la Guerra*¹². El objetivo principal expresado también se alinea con el indicado por los promotores del teatro proletario antes de 1936: plasmar la nueva visión del mundo de esta clase social, el pueblo, que el artista detecta en la conciencia popular. La misión del autor, como intelectual, sería trasladar a términos artísticos esos componentes sociales que el pueblo defiende, actuando como intermediario (Plaza, 2010: 110).

Ese teatro estaba comprometido con la revolución, arraigado en la realidad social que experimentaba la gente. Contamos con escasa información acerca de la primera obra de Luisa Carnés, *Así empezó*, una obra que aún no ha sido localizada. Lo único que tenemos es una publicación en el periódico *Estampa*, del 24 de octubre de 1936, en que se presenta una foto de una escena de *Así empezó* [Fig.4], de Luisa Carnés.



Fig. 4: Revista *Estampa*, Ateneo, Madrid, 2020.

En el Teatro de la Guerra, organizado por Altavoz del Frente, se ha estrenado la obra '*Así empezó*', de nuestra colaboradora Luisa Carnés, sobre el vivo momento de España (*Estampa*, 24 de octubre de 1936).

12 Durante la Guerra Civil española (1936-1939), según Plaza (2023: 268), «este teatro alternativo tuvo una presencia destacada en el frente y la retaguardia, con la formación de numerosos grupos teatrales, que actuaban con la intención de difundir los valores políticos e ideológicos de la democracia republicana».

El papel central de la mujer es destacado en la construcción de las obras de Carnés, que, en un Madrid movilizado, empuña su pluma y lucha con sus mejores armas: las palabras. En otra nota de *Ahora*, 23 de octubre de 1936 dicen: «La notable escritora Luisa Carnés ha estrenado en el antiguo teatro de Lara una obra que se titula *Así empezó*. El argumento de la obra es la Guerra Civil, y la composición de traza moderna evoca las primeras horas madrileñas de la sublevación fascista». La obra relata hechos, de los cuales probablemente Luisa Carnés fue testigo; es común en la obra de la autora la recreación de hechos y sucesos de los cuales ha sido protagonista directa. Posterior a la escritura y representación de *Así empezó*, en diciembre de 1936, Carnés entrevista al dramaturgo alemán Erwin Piscator. La entrevista, firmada con el seudónimo Natalia Valle (1936), fue publicada en *Estampa*¹³. En la entrevista, el dramaturgo alemán responde preguntas relacionadas con la lucha que tenía lugar en Madrid, el espíritu de resistencia del pueblo madrileño, y compara el teatro de agitación realizado en Alemania durante la Primera Guerra Mundial. La escritora siempre bien informada también menciona la obra principal de Piscator, *El teatro político*, que inspiró a los autores que como Carnés eran partidarios del teatro de agitación (Valle, 1936: 16-17).

La obra tenía un acto, con duración aproximada de veinte minutos. El escenario había sido realizado por su compañero Ramón Puyol. Presentaba a algunas mujeres que conversaban con sus vecinas sobre los acontecimientos ocurridos en las primeras horas de la sublevación fascista, en los balcones y en la puerta de sus casas. El coro de vecinas aseguraba el protagonismo femenino colectivo que caracterizaba a Madrid durante los años de la República (Carnés, 1938: 4). Es posible que el argumento, como en otras de sus obras, se inspirara en la experiencia de la propia autora, quien tiende a recrear hechos y sucesos en los cuales fue protagonista, como se evidencia en algunos apuntes personales.

César Falcón, durante el estreno, explica el carácter de este teatro y los contenidos de las obras de este nuevo género teatral¹⁴. En ese Madrid todos los hombres y mujeres, tanto en servicios de guerra como en la retaguardia, actuaban como portavoces en barrios, mercados y fábricas. Columnas de vecinos tranqui-

13 Erwin Piscator, fue el principal impulsor del teatro proletariado, la traducción de *El teatro político* (1929) de Erwin Piscator en castellano, fue del profesor Salvador Vila Hernández —rector de la Universidad de Granada fusilado al comienzo de la Guerra Civil Española—.

14 Este nuevo teatro en nada se parece a la escena acostumbrada. Se inspira en las circunstancias creadas por la guerra y el ansia liberadora de las masas proletarias. Significa una acción política, un constante grito de lucha en defensa de las libertades democráticas contra el propósito imperialista de los facciosos. *Altavoz del Frente*, 23 de octubre de 1936, p.3.

los, aquellos que se apoyaban en el balcón o salían a pasear con sus niños, se alistaban de manera voluntaria para la instrucción militar en todos los barrios. Grupos de muchachas decididas recorrían las calles dispuestas a eliminar la frialdad y transformar la alegría en entusiasmo, seriedad y espíritu de sacrificio. Este teatro estuvo profundamente arraigado en la realidad y en la problemática del pueblo español.

Realismo cercano e hiriente en *Los Bancos del Prado*

Manos mercenarias trataban de destruir los sueños más puros del hombre, en cualquier país del mundo; un niño comenzaba a fijar su pupila en un rayo de luz y encendía su tierno labio con la primera sonrisa de asombro ante la maravilla de la vida...

Carnés, 1959

Quince años después de presentar *Así empezó*, ya en su exilio en México, Luisa Carnés vuelve a escribir una obra teatral: *Los Bancos del Prado*. De acuerdo con Plaza (2010: 111) «A comienzos de los años cincuenta, Luisa Carnés volvía a retomar la pluma para escribir teatro, aunque en circunstancias y escenarios muy distintos». Desde su exilio mexicano, la autora, militantes e intelectuales, inician una nueva campaña de denuncias propuesta por el PCE, contra la represión franquista y la instalación de bases militares estadounidenses en España.

Diferente de la mayoría de los textos de Luisa Carnés, esta obra no tiene una fecha concreta. Probablemente fue escrita en 1953 y permaneció inédita hasta 2002. Compuesta por tres actos, el tema principal versa sobre las protestas que tienen lugar en Madrid, contra el régimen franquista y en desacuerdo con la firma de la alianza entre España y Estados Unidos el 26 de septiembre de 1953; el tratado hispano-estadounidense fue el resultado de las negociaciones entre las autoridades de ambos países. El acto de la firma de los Pactos (como denomina la autora a ese Tratado) tuvo lugar en el Palacio de Santa Cruz, sede del Ministerio de asuntos Exteriores. Y con ello, el explícito reconocimiento por parte de Estados Unidos del régimen franquista, que anteriormente había negado. La reacción de los exiliados y de la oposición clandestina en España fue inmediata; se desvanecía el sueño de que la presión internacional de democracias occidentales lograra derrocar el régimen fascista de Franco, instaurado tras la derrota de la República en 1939, durante la Guerra Civil Española. Esta obra sirve

de denuncia de esos pactos ante el pueblo español, al exponer públicamente la actitud del franquismo, que cede parte de la soberanía nacional para garantizar la permanencia del régimen impuesto tras la victoria de Franco. Luisa Carnés, desde su exilio en México, imagina en *Los bancos del Prado* (cuyo título parece tomado de un fragmento escrito por Carnés en *Olor de Santidad*, novela que permanece inédita) la repercusión que los acuerdos provocan en el pueblo madrileño y escribe su propaganda contra el Tratado.

La obra se desarrolla en un día (el día de la firma del pacto) y se divide en tres momentos: La mañana, La tarde y La noche. El escenario es un banco de piedra frente al Museo del Prado, el mismo que da título a la obra. Sobre uno de esos bancos aparece una frase pintada: «¡Fuera de España los yanquis!». Esa frase será cubierta a toda prisa por la policía. En la última escena, dos patriotas vuelven a pintar sobre otro banco la misma frase. Los bancos simbolizan la lucha permanente del pueblo español contra el régimen opresor, la imposibilidad de hacer callar al pueblo y su indignación, por considerar el pacto como la «venta» de España. Son 23 personajes, cada uno con una ideología y una condición social. La autora utiliza una designación genérica para cada uno, aunque algunos son nombrados. En la mayoría de los casos, opta por el oficio: las Mujeres, el Farolero, los Obreros, el Jefe de Policía, el Agente, el Profesor, el Ciego, el Adolescente, los Niños, el Albañil, el Vendedor de periódicos, etc. Dos personajes son elegidos por su descripción ideológica: los Patriotas y el Falangista.

Carnés emplea dentro del contexto de la obra, un caso curioso: los Americanos. También denomina personajes por edad o sexo: el Adolescente, los Niños y las Mujeres. Algunos de los personajes demuestran la relación de un personaje con el otro: la Mujer del Albañil, la amiga del Falangista y la Nieta del Ciego. El Ciego aparece individualizado por su deficiencia visual, que la autora contrasta con su lucidez mental. Estos personajes participan brevemente: entran a escena, dialogan y salen o permanecen en silencio en un segundo plano mientras otros hablan. La obra ofrece un panorama general de las reacciones ante el pacto. Sin embargo, debe notarse que las mujeres tienen un papel destacado; Carnés nos las presenta como personajes activos, mujeres emocionadas en el drama verdadero del mundo. Marca una pauta dentro de la diversidad de los años e intenta afianzar un ideal opuesto al que España vivía.

En la segunda escena observamos el constante temor y la represión en el diálogo de los tres obreros. La escena empieza cuando dos patriotas entran por la derecha, cruzan despacio, echan una mirada al banco pintado, y se van por la izquierda. A continuación, por la izquierda, tres albañiles sin afeitado, con más

aspecto de personas sin techo que de trabajadores, llevan sus raciones de patatas, cocidas con agua y sal. En esa descripción, Carnés ya deja claro que el hambre los ha tornado abúlicos, el terror los hace cautos y las delaciones, recelosos. Cuando el primer obrero dice: «¿Os habéis fijado en eso? No me gustan. Parecen de la 'Secreta'». El tercer obrero responde: «No sería raro, por aquí abundan estos días. Los traen locos los bancos del Prado... (señala el banco pintado con la mirada). Eso es lo que buscan, fijaros... ¡Hace falta valor!» (Carnés, 1951: 73).

El diálogo continúa, y el primer obrero les advierte que el lugar está lleno de policías. El tercer obrero entonces se manifiesta y aclara que cuando existía la monarquía, él también embadurnaba bancos y paredes; «pero ahora es diferente». El primer obrero responde: «Ahora te juegas el pescuezo» (Carnés, 1951: 73). La represión queda aún más clara cuando el tercer obrero habla de la «Radio Pirenaica»¹⁵. En la tercera escena las dos Mujeres que limpian el Prado conversan sobre las injusticias sociales, las miserias, la degradación. La mujer Segunda cuenta a la mujer Primera que su hija está enferma, y que ella no gana lo suficiente para comprar medicinas. Hablan del miedo que tienen y de la importancia de estar bajo la protección del cura del barrio o de la Falange, y del repudio social, en caso de ser viuda de alguien que fue fusilado. Esa es la denuncia que hace Carnés sobre la situación de las mujeres pobres, obligadas a sostener solas a sus familias en la nueva España fascista, donde las mujeres no tienen voz, viven en constante miedo y luchan por sobrevivir. La autora plantea el problema de la mujer, centrando la atención en las trabajadoras del Museo¹⁶. La mujer Segunda, advierte «Yo no sé cómo se aguanta una tanto. Siempre estamos diciendo que esto no puede seguir así, que esto tiene que acabar...Pero todo sigue igual y no reventamos». La mujer echa una mirada al museo y explica que hoy es día de dar cera al piso. «Ahora lo cuidan mucho, como vienen tantos extranjeros... Nunca se habían visto tantos» (Carnés, 1951: 76). Carnés hace otra crítica a la

15 Esa fue la denominación popular de Radio de España Independiente, Estación Pirenaica. Emisora creada por el Partido Comunista Español (PCE) y tuvo como su primera directora a Dolores Ibárruri, la Pasionaria. Una radio clandestina que según aclara Zaragoza Fernández (2008:15), fue «la voz de la esperanza antifranquista» que, del 22 de julio de 1941 al 14 de julio de 1977, transmitió informaciones, primero desde la Unión Soviética y, a partir de 1955, desde Rumania. Cerrada en 1977, después de 37 años, fue la única manera de acceder a informaciones distintas de la prensa controlada por el régimen. La «Pirenaica» mantuvo informados a los españoles que vivieron bajo el franquismo.

16 Carnés usa un tono despreciativo a lo largo de la obra para referirse al gobierno. En el diálogo de las mujeres, la mujer Segunda cuenta lo que le pasó a su sobrina, hija de su hermana Candelas (personaje que Luisa Carnés nos presenta en su primera obra *Peregrinos de calvario* de 1928). Cuando acabó la guerra, su hermana fue para a Francia y perdió a su hija, que estaba en una guardería, en Cataluña. En esa parte, observamos el empleo del pronombre 'éstos' en tono despectivo que la escritora usa para referirse a los vencedores de la guerra.

dictadura que trae a los extranjeros para llevarse lo del pueblo español. Cuando la mujer Primera habla de que, «van diciendo por ahí que en España se vive muy bien, que la vida está muy barata... Barata para ellos, que el pueblo se muere de hambre» (Carnés, 1951: 77), la escritora refleja en la época de la dictadura la realidad que vive el pueblo, con relación a su conciencia social y política. El diálogo continúa, y, por fin la mujer Segunda comenta que el señor Damián, el verdulero, le dijo: «hoy firman unos papeles que nos convertirán a los españoles en criados de los americanos...Dice que vamos a estar mucho peor que cuando la invasión francesa... Y que cualquier día podemos volar en pedazos... ¡Vaya porvenir!» (77).

Los personajes femeninos muestran el dolor y el sufrimiento de ese período, en el cual las mujeres se vieron afectadas por el fascismo y por esa influencia foránea. Luisa Carnés presenta un panorama general en su obra, refleja el referente social y, al mismo tiempo, transmite los códigos políticos, críticos, ideológicos y morales¹⁷.

En el tercer cuadro, *La Noche*, la autora evidencia el compromiso del Profesor con la lucha, en un diálogo en que él intenta convencer a su novia de distribuir los volantes en la fábrica en que trabaja y esta sigue diciendo que en su casa está prohibido hablar del pacto, de política y el Profesor pronto responde: «¿Será mejor callar, y dejar a la gente con los ojos cerrados, para que crean todo lo que éstos quieran decir de esa canallada?» (Carnés, 1951: 103). Una vez más, Carnés atestigua el mal que la dictadura hace a las personas, cuando la mujer recuerda a su padre y la situación del profesor que por sus ideas fue detenido: «Estoy harta de vivir con el alma en un hilo, pensando siempre si volverán a detenerte...». El Profesor agrega: «Hemos nacido en una época difícil, pero no por eso vamos a conformarnos con eso» (103).

17 En esta obra, solo el Profesor y el Ciego tienen una identidad propia. El Profesor es un opositor al régimen, recién salido de la cárcel, que encuentra muchas dificultades para rehacer su vida y obtener un trabajo (situación de muchos españoles en ese tiempo). El Ciego a quien el Profesor llama don Pedro, le pregunta si era verdad que habían pintado el banco en contra de los extranjeros, como lo había anunciado la «Radio Pirenaica», y le cuenta que un hombre le ha puesto una hoja en la mano. Cuando intenta mostrársela, el Profesor le pide: «No la saque, la conozco. Está circulando por todo Madrid. También circula un manifiesto de los comunistas. Han aparecido hojas y manifiestos en los taxis, el metro, los cines, los retretes públicos... “Madrid está indignado con la firma del pacto”. Hay que hacer correr esas hojas y esos manifiestos». (Carnés, 1951: 83). Carnés subraya así su esperanza en la oposición al régimen. Cree que distribuir manifiestos, pintar los bancos o sabotear los coches de los americanos representan parte de esa lucha desigual contra la dictadura fascista. El Profesor está seguro de que el pacto se firmará en el Ministerio del Estado, mantiene la esperanza, aun consciente que Madrid está tomada por la «policía secreta» y vigilan todas las casas. «Tengamos confianza en el pueblo, don Pedro. La gente ha comprendido. Sabe que el acuerdo con los americanos significa la pérdida de la soberanía y la muerte...» (Carnés, 1951: 84).

Al exponer el Profesor las razones para oponerse al pacto Luisa Carnés estratégicamente expone su posición al describir cómo España se convertirá en una colonia de los americanos, perdiendo su tierra y riquezas. Destaca la amenaza de perder la libertad y convertirse en mano de obra barata y «carne de cañón para el gobierno de Estados Unidos». A través de la obra, Carnés protesta contra los fallos de la sociedad, reflejando eventos contemporáneos como la huelga de tranvías en Barcelona en 1951. Además, aborda la realidad de muchas mujeres, señaladas por la situación de sus familiares fusilados. La obra se convierte en un medio para intervenir en la sociedad y denunciar los problemas de la época¹⁸.

En el relato de la Amiga al Falangista, se revela la tortura sufrida a manos de los Falangistas, destacando su resistencia y dignidad. Carnés utiliza este episodio para denunciar la situación de las mujeres, presentando un testimonio de las dificultades históricas. La Amiga rechaza ser una «Chivata» y defiende su autonomía. La conversación con el Profesor refleja la conciencia moral de la mujer y su decisión de ayudarlo. Carnés busca educar y provocar cambios mediante la exposición de las experiencias de sus personajes. El papel del Ciego simboliza la memoria viva y dolorosa de la Guerra Civil Española. Su perspectiva ideológica contraria al régimen se evidencia en la conversación que tiene con la Madre, revelando las consecuencias devastadoras que la guerra tuvo en su vida y pensamiento:

Perdí a mi mujer y a dos de mis pequeños en un bombardeo. Pero no por culpa de los que me habían movilizado. Ellos también habían perdido su felicidad, su pan blanco, su trabajo alegre. Lo había perdido todo como yo. Les había sido arrebatado por otros. Éramos víctimas del mismo enemigo, y al defenderse, me defendían a mí, y al morir por España, morían por mí... Así aprendí a odiar a los que nos robaban la paz, la alegría y la vida (Carnés, 1951: 98).

Luisa Carnés, a través del personaje del antiguo médico, revela la percepción del horror de la guerra y la comprensión del significado de la entrega y el heroísmo

18 Los sucesos de la época se reflejan en la obra, por ejemplo, la huelga de tranvías en Barcelona el 9 de marzo de 1951, cuando el Profesor dice a la Mujer: «En tu fábrica hay gente muy buena, que siempre responde. ¿Te acuerdas cuando el boicot en contra de los tranvías? También pusiste cartas en los uniformes, y todos respondieron» (Carnés, 1951: 107). Y demuestra la realidad que sufren muchas mujeres cuando el personaje comenta que se encuentra muy señalada por ser hija de un «fusilado» (107). En esa misma escena, la cuarta, se mezclan las conversaciones entre dos personajes más: el Falangista y la Amiga, que hablan en otro banco. La amiga habla de amor al Falangista y le pregunta qué clase de negocio se trae entre manos. Carnés no separa las escenas, como en otras ocasiones en que se alternan conversaciones en los bancos. Establece una narrativa estrecha entre estos dos diálogos. Cuando el Profesor termina de hablar con la Mujer, intervienen los personajes que hablan en otro banco. El Falangista responde: «Sabemos que a ese local van algunos rojos destacados, a los que se tiene en cuarentena. Y estos días hay mucho que hacer. La firma del pacto con los yanquis, la aprovechan para su propaganda». Y afirma: «Hay que tapparlos la boca. Seguramente que tú conoces a algunos...». La Amiga le pregunta: «Tú quieres que yo me “chive” ... Pues conmigo no cuentas para eso» (Carnés, 1951: 108).

de los soldados republicanos. La declaración del médico expone su profundo rechazo del fascismo y la apatía que ha desarrollado como resultado del dolor que experimenta por la situación en España. La narrativa de Carnés, a través de los ojos del personaje, busca sensibilizar al lector sobre la barbarie de la guerra y sus consecuencias. El personaje del Ciego relata cómo, a pesar de salvar vidas por amor a España y odio al fascismo, sufrió torturas y perdió a su hijo. Estas intervenciones revelan la intención de la autora de abordar problemas morales y transformar la sociedad a través de la representación literaria. En la obra, otros personajes sirven para recrear la esfera humana, política y social de la época.

Carnés destaca el silencio impuesto y la convivencia con los americanos, evidenciado por la actitud represiva de la policía ante cualquier sospecha de rebelión. La crítica de la autora se dirige hacia la llegada de los americanos a España, interpretándola como un apoyo al fascismo. La escena culmina con la Americana buscando en su bolsillo el autógrafo de Franco¹⁹, simbolizando la influencia política de los Estados Unidos en el régimen franquista.

En el último acto: *La Noche*, se destaca el diálogo del Profesor y la Mujer, donde el primero persiste en su lucha contra el silencio impuesto. En este contexto, la ideología política se concentra en dos grupos, la Falange Española Tradicional (FET) y las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS), ambos afiliados a las fuerzas nacionalistas y anti-republicanas. La FET, que favorece la violencia, busca reclutar jóvenes a través de una estructura paramilitar, y las mujeres son a menudo forzadas a delatar a quienes se oponen a la Falange. Luisa Carnés denuncia la situación de las mujeres durante el franquismo, destaca la pérdida de empleo a medida que el gobierno franquista considera a las mujeres como «ángel del hogar». El trabajo femenino se ve afectado por la ley del «Fuero del Trabajo»²⁰, que, en concordancia con la tradición católica, controla las actividades de las mujeres. Prohíbe ciertas prácticas, como el trabajo nocturno de mujeres y niños, y busca

19 *La tarde* presenta once personajes, de los cuales ocho son mujeres que muestran cómo el gobierno detiene ilegalmente a los suyos en los barrios. Relata cómo las calles están tomadas por la 'Secreta', que cachea a los hombres. Todos son sospechosos, y si encuentran a alguien con algunas de las octavillas que circulan esos días, le detienen. Ya han pinchado más de veinte llantas a los coches de los americanos.

20 «La legislación del Imperio, el Estado, Nacional en cuanto instrumento totalitario al servicio de la integridad patria, y sindicalista en cuanto representa una reacción contra el capitalismo liberal y el materialismo marxista, emprende la tarea de realizar con aire militar, constructivo y gravemente religioso —la Revolución que España tiene pendiente y que ha de devolver a los españoles, de una vez para siempre, la Patria, el Pan y la Justicia—. Para conseguirlo —atendiendo por otra parte a cumplir las consignas de Unidad, Libertad y Grandeza de España— acude al plano de lo social con la voluntad de poner la riqueza al servicio del pueblo español, subordinando la economía a su política». (Ley del Fuero del trabajo, 1938. BOE, 10 de marzo de 1938 n. 505, p. 6178).

liberar a las mujeres casadas de los talleres y fábricas²¹. Las organizaciones femeninas del régimen franquista promueven la cultura de la maternidad entre las mujeres al imponer el ideal católico de que el principal papel de las mujeres era el de procrear y cuidar del hogar. El gobierno instauró un enfoque adoctrinador, y las mujeres desempeñaron un papel pasivo. A las mujeres se les exigía renunciar a sus propias expectativas, y su realización personal debería ser de sumisión. La virginidad estaba vinculada con el ideal de la pureza impuesto por el discurso del catolicismo de posguerra. La prostitución durante ese periodo no era considerada una salida de trabajo y sí una falta de rectitud moral.²² Las relaciones de género promovidas por el estado paternalista eran reaccionarias y discriminatorias. Según esta doctrina, las mujeres debían ser excluidas del ámbito laboral, confinadas al espacio doméstico para desempeñar funciones consideradas naturales, aunque sin reconocimiento adicional. El Estado buscaba mujeres como madres y esposas, sin identidad propia y al servicio de los demás.

Como aclara Fernández, «El triunfo del régimen supuso la implantación de un modelo de biopolítica y el cuerpo femenino se convirtió, desde muy temprano, en objeto de intervención y regulación social» (2020: 331). La finalidad del gobierno franquista era generar cuerpos dóciles y útiles para la nación. En los diálogos finales, el Profesor intenta convencer a su novia para repartir las octavillas a favor de los rojos; mientras el Falangista trata de persuadir la Amiga para que delate a los rojos. Estos intercambios resaltan el poder de decisión en manos de las mujeres. La novia del Profesor decide ayudar a los rojos distribuyendo las octavillas en su fábrica, mientras que la Amiga del Falangista se niega a ser una chivata. Carnés cuida especialmente el lenguaje de los personajes, empleando un registro popular que otorga realismo a la obra, y destaca la fuerza de las mujeres y su papel activo en la lucha por sus derechos.

21 «En especial prohibirá el trabajo nocturno de las mujeres y niños, regulará el trabajo a domicilio y libertará a la mujer casada del taller y de la fábrica» (BOE, 1938: 6179, II, 1).

22 Vallejo-Nájera, aclara que muchas mujeres, sin trabajo, han sido explotadas sexualmente, pasan a frecuentar cabarets de la Cabecera del Rastro; la prostitución se convierte en el medio de garantizar el pan de muchas familias, considera que las mujeres prostitutas presentaban una constitución biopsíquica diferente y observa la intervención de condiciones sociales como la pobreza: «Claro está que en la prostitución intervienen complejos factores ambientales, pero son muchas las personas colocadas en iguales circunstancias que no se entregan al comercio sexual mercenario. Ha podido observarse la escasa intervención que tienen la pobreza, el alcoholismo de los padres, los malos tratos de la madrastra, las seducciones, etc. [...] en la prostitución». Las prostitutas lo son desde que nacen: «Posiblemente, a los nueve o diez años conoce el secreto de la vida y ya ha aprovechado todas las ocasiones oportunas que se le han presentado para el goce sexual». Desde ese planteamiento, la responsabilidad era de las propias mujeres. (Vallejo-Nájera, 1942, 331-354).

Las dualidades de la novela para el teatro

Antes no había más que dos caminos abiertos ante la mujer: el del matrimonio y el de la prostitución

Luisa Carnés, 1934

La novela *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934) de Luisa Carnés fue adaptada al teatro por Laila Ripoll y se estrenó en el Teatro Fernán Gómez, siendo la primera producción teatral de una novela de Luisa Carnés en España después de su muerte²³. En la novela *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934) la autora Luisa Carnés presenta a mujeres obreras que sufren explotación. Muchas de ellas no son conscientes de su situación y la mayoría pensaba que al contraer matrimonio podrían tener una vida mejor, una realidad en la sociedad a principios del siglo XIX, especialmente para las mujeres obreras que se veían obligadas a trabajar desde una edad temprana.

Antes de abordar la adaptación de *Tea Rooms: mujeres obreras* al teatro, resulta relevante recordar algunas características del teatro del siglo XIX, que se vincula con el romanticismo y el realismo literario. Este movimiento, según López Fernández (2019: 32), intenta «pintar en cuadros o escenas una realidad española y que participa más del tipo que de la individualidad y especificidad psicológica». En 1936, Carnés participó en el teatro popular y el teatro de Guerra, como hemos visto. Como señala en 1937 en su artículo publicado en *Frente Rojo*, durante la Guerra Civil Española, esa fuerza utilizó el teatro de agitación como herramienta de propaganda para fomentar el compromiso entre la población y, «mediante la propaganda incorporada en el teatro popular, avanzar en la alfabetización de los soldados» (Carnés, 1937: 2).

Las novelas de Carnés poseen un carácter popular declamatorio, cercano al realismo moderno de Jacinto Benavente en *La malquerida* (1913). Su teatro realista se enmarca en el movimiento realista que surgió en la segunda mitad del siglo XIX. En las obras de Carnés, este realismo se manifiesta con elementos

23 El elenco está compuesto por Clara Cabrera, Carolina Rubio, Elisabet Altube, María Álvarez, Paula Iwasaki y Silvia de Pé, se estrenó en Madrid en el mes de marzo y octubre de 2022. En marzo de 2023, ganó un premio con los METjores en Teatro en Madrid en varias categorías: Mejor adaptación/Dramaturgia, Mejor Dirección y Mejor Elenco/ ensamble. También en 2023 con *Tea Rooms: mujeres obreras*, Laila Ripoll ganó el Premio Talía de las Artes Escénicas por la mejor dirección de escena. Los premios METjores en Teatro de Madrid son una votación popular basada en la respuesta y favoritos de los lectores. Se realizan dos rondas: una donde se eligen a los cinco finalistas, y la segunda ronda, con cinco finalistas por categoría.

como la pobreza, el papel social de la mujer frente al matrimonio, y temáticas no convencionales para la época, como la prostitución y el aborto. A través de sus novelas, Carnés presenta mujeres que han vivido diversas experiencias, cada una de ellas con características que la autora retrata en el desarrollo de su obra, narrando historias cotidianas. Como aclara Ángela Martínez (2019) la entrada de Luisa Carnés en el campo cultural se encuentra delimitada y definida por su condición de clase.

En la novela *Tea Rooms* se observa una clara preocupación por resaltar no solo la condición social, sino también la situación del país, dado que las mujeres españolas incorporaron en sus conversaciones (tras obtener el derecho al voto por primera vez en 1933) lo que Carnés tilda de «cotilleos políticos». Para la autora, emancipación de la mujer implicaba liberarse de influencias provenientes de la voluntad del padre, del esposo, del patrón de la fábrica o del jefe de la oficina. Carnés abogaba por que la mujer comprendiera todas las 'verdades' de diversas doctrinas. Aclarados estos puntos, regresamos al tema central, que es la adaptación de la novela *Tea Rooms: mujeres obreras* al teatro.

Desde la perspectiva de Carnés, la mujer debería participar activa y responsablemente en la formación política de otras mujeres. Este mensaje se refleja en el discurso de la protagonista de su novela, Matilde, que se presenta como el *alter ego* de Luisa Carnés que, tanto en la novela como en la representación dramática es una mujer fuerte; resulta un personaje autobiográfico que recoge las vivencias de Luisa Carnés en el periodo que trabajó en la pastelería²⁴.

Las protagonistas femeninas de la novela son mujeres que tienen necesidad de trabajar desde niñas, así como la autora, o que desean contraer matrimonio por el bien de su familia y de sí mismas. El contrapunto es Matilde, la protagonista de la novela. Ella no comparte con sus compañeras del salón de té ninguna de

24 En una entrevista que realicé en Madrid con Antonio Lence (propietario de la Confitería Viena Capellanes) recogí datos que señalan que fue en esa confitería que Luisa Carnés trabajó, aunque, no podemos afirmarlo con seguridad, pues los documentos de ese período se destruyeron con la Guerra y no tenemos cómo comprobar que Luisa trabajó en esa confitería. Son muchas coincidencias, por ejemplo, el personaje de Matilde puede referirse a Matilde Mora Cid, una hermana soltera de la abuela de Antonio Lence, que también trabajó en la tienda de la Calle Arenal. Como señala Antonio Lence, en entrevista verbal, «Lamentablemente, tenemos poco material de aquellos años, ya que nuestra Empresa estaba ubicada en pleno frente durante la Guerra Civil y gran parte de los archivos y documentos de los primeros años desaparecieron o se destruyeron durante la contienda; muchas de las fotografías de las que disponemos las hemos ido recuperando con el paso de los años a través de los archivos de los propios fotógrafos que las hacían (como por ejemplo Santos Yubero) que dispone de mucho material de aquellos años. Yo creo que el personaje de Matilde del libro de Carnés puede referirse más bien a Matilde Mora Cid, una hermana soltera de mi abuela que también trabajó en la tienda de la Calle Arenal» (Lence, febrero de 2020). Es posible que ese sea el local que la autora menciona en su novela *Tea Rooms: mujeres obreras*.

sus convicciones. La escritora, en esa novela analiza el papel social femenino a través de la discusión sobre el matrimonio, la prostitución, la educación o el aborto, problemas frecuentes en las narrativas del periodo. En la opinión de Iliana Olmedo (2014b: 507), «Al aportar una perspectiva femenina, pujante en esos años, aunque todavía silenciada, esta novela convierte a Carnés en una autora indispensable para definir el periodo».

Para analizar las dualidades de la adaptación teatral y de la obra literaria de Carnés, hay que considerar primero el espacio en la obra dramática junto con el tiempo como un elemento estructurante que se introduce en la disposición del fenómeno teatral con condiciones que determinan el sentido y la construcción de cada una de sus unidades. Frente a la novela, la obra dramática dispone sus espacios dentro de la brevedad del teatro, que tiene un carácter de síntesis de temas. En la adaptación al teatro de *Tea Rooms* se considera la interacción integral entre la obra original de la autora, la escena en que se ejecutan, los actores que las representan y el público presente²⁵. Ortega y Gasset señalaba en 1958 que el escenario teatral funciona como una ventana, describiendo la obra de teatro como «un agujero de idealidad perforado en la realidad humana». Esta concepción del teatro, destaca el aspecto visual, la dinámica de ver y ser visto en el teatro. Para Ortega y Gasset, el teatro no se trata simplemente de captar la realidad, sino de evadirla. Lo que se ve en el teatro es «la fusión extraordinaria de lo real con lo irreal» (2008: 456), la interacción entre el actor y su personaje, así como entre los elementos escénicos, a través de los cuales se revelan otras realidades.

Se nota que en la adaptación teatral de Laila Ripoll se le otorga una dimensión espacial al discurso dramático, delimitada por la forma en que se comunica verbalmente cada escena. El punto de partida fue la elección de qué personajes debían ser sacrificados, y así, la directora prescinde de los pocos personajes masculinos que hay, como se puede verificar en el ejemplar dactilografiado de la adaptación en que los personajes nombrados son: Matilde, Antonia, Felisa, Trini, La encargada (Teresa), Rosa, Laurita y Marta como se observa en la figura cinco [Fig.5].

Carnés detalla minuciosamente a cada uno de sus personajes en la novela *Tea Rooms: mujeres obreras*, asignándoles diferentes características y adjetivos. En la adaptación teatral, escrita por Ripoll, algunas de estas características se

25 Son muchas las posibilidades para ampliar, manipular y delimitar el espacio dramático que comprenden no solo recursos verbales. Sino también procedimientos no verbales y especialmente kinésicos. Para M.C. Bobes Naves (1987) existen *los espacios anteriores a la obra*, y con los que esta se relaciona al ser allí representada, y los espacios creados por la propia obra, que resultan de naturaleza ficcional como construcción literaria.

mantienen. Por ejemplo, Antonia, la empleada más veterana de la confitería, aparenta entre cuarenta y cincuenta años y está físicamente estropeada: «es excesivamente gruesa, camina con pasos de pato y tiene las manos redondas, blandas y coloradas. Antonia es viuda, pero su estado es un secreto para todos de la casa» (Carnés, 2016: 44). En la novela, se revela que Antonia, viuda, oculta su estado civil como algo vergonzoso, ya que la dirección de la confitería no admite mujeres casadas. La viudez la redimió de la violenta esclavitud y la invistió de un aspecto resignado. La adaptación de Ripoll presenta a Antonia con las mismas características de la novela interactuando con otros personajes y participando activamente en el espacio verbal [Fig.5].

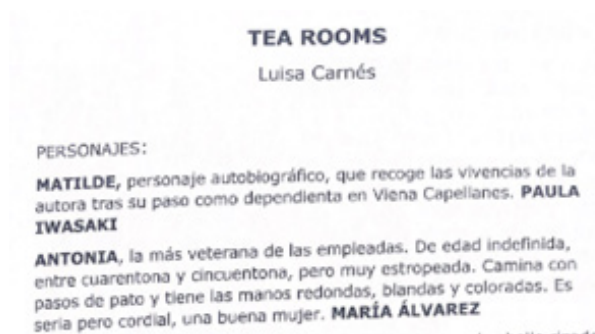


Fig. 5: Ejemplar dactilografiado de *Tea Rooms*, por Laila Ripoll. Fuente: Herederos de Luisa Carnés, Madrid, 2023.

Felisa es descrita como alegre y frívola, con dieciocho años, ojos chiquitos y cabello rizado. «Tiene dieciocho años, graciosos. Los ojos chiquitos, brillantes; el cabello rizado, muy claro, poca estructura y forma varonil, se pasa el día canturreando y bailando, siempre que la encargada no esté delante» (Carnés, 2016: 50). La autora aún describe a Trini como la más exaltada, su trabajo es fundamental para la subsistencia de la familia, por lo que lo conserva como sea, a pesar de sufrir injusticias y explotaciones. Hija única de una viuda que trabaja como lavaplatos en un restaurante de la Puerta del Sol. Como se puede ver en el fragmento a continuación, Ripoll mantuvo las mismas características señaladas por Carnés en la novela de las dos jóvenes [Fig.6].

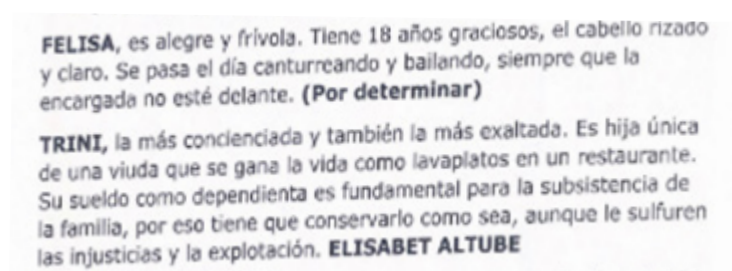


Fig.6: Ejemplar dactilografiado de *Tea Rooms*, por Laila Ripoll. Fuente: Herederos de Luisa Carnés, Madrid, 2023.

Abajo se ofrece una tabla de otros personajes de la novela que figuran y no figuran en la adaptación.

No figuran en la adaptación	Figuran en la adaptación
<p>Esperanza (la asistenta que lava y gruñe) «No se adivina cuál fue el primitivo color de su bata» (Carnés, 2016: 38). Ella es vieja en la casa y sabe muy bien de qué pie cojea cada cual. Tiene más de cincuenta años y vive en los arrabales, cerca de Fuencarral. Es una de las responsables, junto con Antonia y Paco (el cocinero) para abrir la tienda.</p>	<p>TERESA, la encargada, «es eminentemente coqueta e insinuante con los clientes. Es efusiva con todo el mundo, menos con los empleados de la casa. Es rigurosa y seca con las muchachas, y tiene palabras duras para los camareros, que la odian» (Carnés, 2016: 37). Teresa representa el poder opresor dentro del escenario. Muestra una predilección por Laurita, por ser ahijada del jefe.</p>
<p>Los otros personajes masculinos citados en la novela como: Paco el cocinero, Cañete, el encargado de los camareros, el italiano Pietro Ricar-do y otros no son nombrados.</p>	<p>ROSA, la mujer de Cañete, descrita como una mujer bonita y joven, pero avejentada y marchita, una joven triste, anda siempre con el niño en los brazos, que es traicionada por su marido y la encargada. Rosa enfrenta a la encargada en la confitería y su marido pierde el empleo.</p>

En la adaptación teatral, el personaje masculino destacado es 'el Ogro', descrito como «una sombra, un hombre grueso y grande». Este individuo que llega todos los sábados por la mañana saluda fríamente a la encargada, verifica que todo esté limpio y en orden y enseguida comienza a liquidar los salarios. El ogro es caracterizado como riguroso y preciso en todos sus asuntos. Además, Carnés señala que este personaje junto a la encargada ejerce un poder tirano sobre las mujeres que trabajan en la confitería, «y en lo relativo a los asuntos eróticos nadie se ha visto hasta ahora precisada a despedirse por causa suya» (2016: 89). Laurita (la ahijada de don Fermín, a quien su madre pretende dar una lección), también se

destaca. La joven tiene un carácter afable. En la adaptación es descrita como alegre y cordial. Frívola y demasiado coqueta, piensa que todo el mundo está pendiente de sus gracias. Habla muy alto y suena artificiosa. Ella se considera moderna e imita los ademanes, los peinados y las miradas de las estrellas de moda, como Marlene Dietrich. Laurita, al quedarse embarazada de un cliente de la confitería (Ricardo el galán del cine), es obligada por su familia a abortar y muere en una clínica clandestina.

La directora Laila Ripoll, en su adaptación de *Tea Rooms*, se mantiene fiel a la novela, utilizando el diálogo entre personajes en el espacio de la confitería. Tanto en la novela como en la adaptación, los espacios son limitados, y en la adaptación, la acción se desarrolla completamente en la confitería [Fig. 7], con un enfoque significativo en el diálogo. Mientras que la novela presenta tres espacios narrativos distintos: las periferias habitadas por las trabajadoras del salón, la efervescente Madrid y la propia confitería. Carnés se centra en los personajes femeninos que experimentan diversas transformaciones, destacando a trabajadoras como Marta, quien, después de ser despedida por robar una peseta, se ve obligada a dedicarse a la prostitución.

En la adaptación teatral de *Tea Rooms*, se observa una reminiscencia de las series de época. Ripoll juega con la dualidad espacial y humana. Al tener en cuenta el espacio interior del escenario, donde los autores estarán presentes, se establece

Notas escenografía:

Puertas batientes de acceso al salón, con cristales esmerilados, por donde se ven las sombras de los camareros, los clientes, el ogro, etc. (proyectadas)
Mostradores con bollería, tartas, pasteles, sándwiches, etc...
Escaparates. Juego de transparencias: gasas, proyecciones, plotters... Gasas que iluminadas funcionan de una manera y con proyecciones de otra muy distinta. Se utilizan los pasillos de entrada del público para, por ejemplo, el lugar de la encargada con la Caja registradora. Mostrador/barra de pedidos o de fiambres. Mostradores con ruedas.



Fig. 7: Ejemplar dactilografiado de *Tea Rooms*, por Laila Ripoll.

Fuente: Herederos de Luisa Carnés, Madrid, 2023.

el marco que delimita la obra, generando la primera dualidad: el espacio teatral. La dualidad humana se refuerza con la presencia de la audiencia en la sala y los actores en la escena. Ortega y Gasset identifica una tercera dualidad en el teatro, la «dualidad funcional», que se refiere al acto de «ver y ser visto». Según él, los espectadores están en la sala para observar, mientras que los actores están en el escenario para ser vistos. De esta manera, el filósofo define el teatro como un «edificio que tiene una forma interior orgánica constituida por dos órganos —sala y escenario— dispuestos para servir a dos funciones opuestas pero conexas: el ver y el hacerse ver» (Ortega y Gasset, 2008: 455). Ortega y Gasset aprecia la visión, el espectáculo, el acto de presentar ante la vista de los espectadores la palabra en acción, algo que Carnés y Ripoll también reflejan en sus obras dramáticas.

Tanto en la adaptación como en la novela, se destaca la estética ordenada del escenario, donde todo está meticulosamente dispuesto, creando un contraste con los diálogos que se desarrollan. Las mujeres aparecen bien arregladas, junto con bandejas de croissants, pastelitos y bombones perfectamente presentados, conformando un teatro costumbrista²⁶ que refleja una sociedad en proceso de transformación, marcada por revueltas políticas, desengaños y pasiones. Ripoll captura este desarrollo con el tono periodístico característico de Carnés, que facilita la transmisión directa de modelos de exposición de ideas e impresiones. En la adaptación escrita por Ripoll como en la novela escrita por Carnés, se reflexiona sobre las condiciones laborales precarias de estas mujeres, quienes reciben «tres pesetas por un jornal de diez horas» y enfrentan dificultades para llegar a sus puestos de trabajo.

En las obras dramáticas de Luisa Carnés, se observa una preferencia por fórmulas heredadas de un teatro convencional, con escenarios único y una teatralización centrada en los diálogos, reafirmando así la idea de que el teatro es esencialmente la palabra en acción. Por ejemplo, en *Los bancos del Prado*, la autora utiliza el escenario de los bancos de manera simultánea. Esta característica también se aprecia en la adaptación *Tea Rooms* escrita por Laila Ripoll, donde el salón de té se presenta como un espacio central dividido en partes con nombres de personajes o títulos relacionados.

26 El Teatro costumbrista perteneciente a las primeras décadas del siglo XIX, se fue generando en contra del Romanticismo literario, ofreciendo una descripción de la vida cotidiana, determinando la importancia de representar al ser social real y cotidiano, la provincia, el entorno, la naturaleza, etc. Este movimiento literario surge en España y traspasa los límites llegando a toda Europa, llega a América a mediados del siglo XIX, influenciado por los avances tecnológicos de la Revolución Industrial. Se manifestó en las artes plásticas y en especial en el teatro, caracterizándose por representar la cotidianeidad y los hábitos de una sociedad en particular.

La adaptación de *Tea Rooms* se encuentra dividida en partes con los nombres de cada personaje u otros títulos que remiten a los mismos, empieza con números romanos: I - Matilde (presentación); II- El Ogro; III - Trini; IV - Felisa; V- Rosa (Monólogo de Matilde); VI - La Encargada; VII - Antonia; VIII - Marta; IX - La Huelga; X - El Galán del Cine, XI - Día de Cobro; XII - La Ladrona; XIII - In Fraganti; XIV - Otoño; XV- Final.

En la apertura de la pieza teatral [Fig. 8], Ripoll presenta un diálogo que critica la sociedad, comenzando con Matilde narrando cómo se sintió la primera vez que un portero le gritó que subiera por la escalera interior.

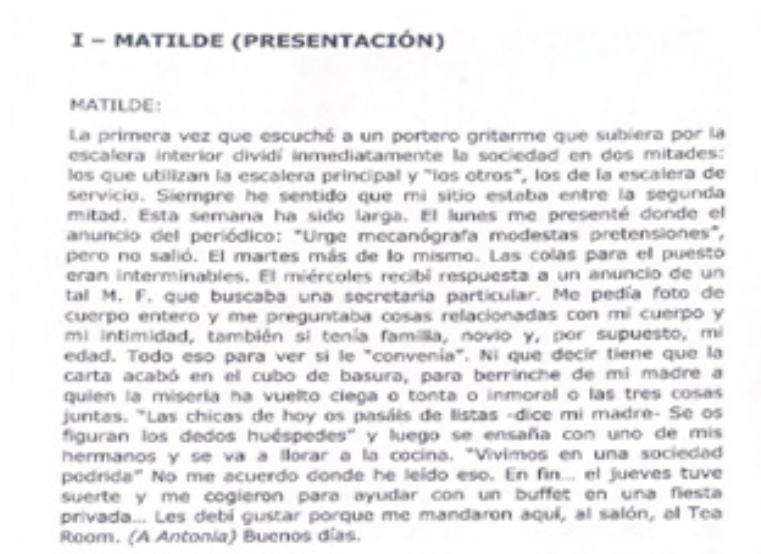


Fig. 8: Ejemplar dactilografiado de *Tea Rooms*, por Laila Ripoll.

Fuente: Herederos de Luisa Carnés, Madrid, 2023.

Este punto también ha ganado prominencia en la serie de televisión recién lanzada (*La Moderna*) basada en la novela *Tea Rooms* escrita por Carnés. Dicho diálogo se encuentra en la página 26 de la novela y no marca el comienzo de la misma. La novela se inicia con una descripción de una entrevista de trabajo en que el personaje de Matilde debe realizar un test de mecanografía, y describe el local a su alrededor. Carnés compara los zapatos de las aspirantes a mecanógrafas, «Jóvenes, limpias, de cuerpos esbeltos y perfumados...Mujeres de los más varios tipos y edades. Zapatos deteriorados debajo de los bancos o sillas; zapatos impecables, pierna sobre pierna» (Carnés, 2016: 11). Carnés, presenta el contraste de perspectivas acerca de las oportunidades entre la mujer rica y la pobre, que teme el cambio de estación y ama el invierno: «la gente camina deprisa —cada uno a lo suyo—. La muchacha modesta no se ve constreñida a caminar salvando el buen

equilibrio de un zapato torcido» (2016: 21). Matilde, como la propia autora de la novela, representa una excepción valiosa en la sociedad. Es una mujer adaptable, cumpliendo con sus deberes. Dice las cosas de un modo que no admite réplica. Pero un acontecimiento la golpea y la ubica en su lugar natural cuando alguien grita «Eh, por la escalera interior». A partir de este momento, Carnés fracciona la sociedad en dos partes y se siente incluida entre la segunda mitad.

Al iniciar la adaptación teatral con esa presentación, Laila Ripoll muestra a una mujer que, a través del trabajo, busca liberarse y lograr una modificación en las estructuras sociales existentes. Según Olmedo (2014b: 519), «Al revelar las dificultades propias de la situación laboral de la mujer, la autora apelaba a la fuerza femenina latente que podría operar la transformación pese a todos los obstáculos, dificultades y contradicciones marcadas por las circunstancias». Carnés aboga por una transformación social, y la lucha consciente por la emancipación laboral; abriendo así un nuevo camino.

Al igual que en la novela, en el teatro se representa la humillación de las empleadas frente a la jerarquía de la encargada, un poder que corrompe y amenaza. El despido puede llegar por una palabra mal dicha, llevando a las afectadas a la miseria o la prostitución. En este periodo, se consideraba que una mujer casada que tenía que trabajar estaba caída en desgracia; en general, debido a su escasa preparación, difícilmente lograban sobrevivir sin recurrir a la prostitución (afirmación respaldada por datos verídicos). También se abordan temas políticos olvidados. Carnés presenta en su novela la «huelga de los camareros»²⁷, un tema poco conocido, enfatizado en la adaptación al teatro [Fig.9].

El punto principal presentado en la adaptación al teatro con relación a la novela permanece; el personaje de Matilde se destaca del colectivo por tener conciencia

27 En esa huelga en 1934, el género femenino fue excluido, se conoció por «la huelga de los camareros». Los camareros (a los que se sumaron los cocineros) se pusieron en huelga en el Madrid de diciembre de 1933, en un tenso ambiente político tras la victoria electoral de la derecha agrupada en la CEDA de Gil-Robles. Esa «anunciada» victoria de la derecha fue advertida y avisada constantemente por la CNT en su prensa como una amenaza grave para los exiguos derechos y beneficios conseguidos por los trabajadores en los primeros años de la República. La huelga de hostelería en Madrid sería de proyección nacional, una reivindicación para todo el país. En principio, como se aprecia en la fotografía del periódico Luz, *diario de la República* (Los Huelguistas se reunieron en el salón Teatro de la Casa del Pueblo), tanto la patronal como los trabajadores se mostraron predispuestos al diálogo, reuniéndose ambas partes por separado para luego iniciar las negociaciones. Sin embargo, el conflicto se alargó tanto que en realidad Madrid estuvo sin camareros y buena parte de cocineros en el invierno de 1934. A finales de febrero de ese año, gracias a esa «acción directa promovida por los sindicalistas anarquistas mayoritarios en la hostelería, de prolongar la huelga», se consiguió forzar el objetivo principal de sus reivindicaciones: tener un sueldo básico y no vivir de las propinas, la caridad de los clientes. Una de las huelgas más largas vividas entonces en España, de tres meses (diciembre 1933-febrero 1934), se desconvocaba. Véase el artículo de Fernando Larraz incluido en este monográfico.

de su situación social. En la adaptación teatral escrita por Ripoll, los personajes femeninos creados por Carnés reflejan el talante de su autora, una mujer guerrera que a lo largo de toda su vida luchó contra la opresión y la injusticia.

IX.- LA HUELGA

En el vestuario

ANTONIA: Entonces, ¿tendremos nosotras que ver en ese asunto de la huelga?

MATILDE: Nosotras haremos lo mismo que hagan las demás del gremio.

LAURITA: Una huelga ¡Esto va a ser la mar de divertido!

Fig. 9: Ejemplar dactilografiado de *Tea Rooms*, por Laila Ripoll.

Fuente: Herederos de Luisa Carnés, Madrid, 2023.

En cuanto al escenario de la adaptación de *Tea Rooms*, se observan similitudes con estas obras dramáticas de Carnés, como *Los vendedores del miedo* o en *Los bancos del Prado*, donde la acción se desarrolla en un único ambiente. Esta característica se mantiene en la adaptación de *Tea Rooms*, preservando el estilo literario de Carnés. Un aspecto notable en las obras dramáticas de Carnés es el papel central de los personajes femeninos en la construcción de las obras. Por ejemplo, en obras dramáticas como *Así empezó*, donde el Coro de Vecinas desempeña un papel destacado, o en *Los bancos del Prado*, en que las mujeres también juegan un papel importante. En *Los vendedores del miedo*, personajes como Ana y Eva permiten a la autora explorar profundamente ciertas áreas del alma femenina, siendo ambas mujeres de la alta burguesía. A diferencia de las protagonistas de *Tea Rooms*, que son pobres y explotadas, Matilde, la protagonista, es una mujer de ideas que ve la posibilidad de abrir un nuevo camino e intenta mostrar a sus compañeras de salón que existe una posibilidad de unirse a la lucha.

La novela y la adaptación teatral retratan la realidad vivida por las mujeres españolas a principios del siglo XX, marcadas por la exclusión social y cultural. Las mujeres presentadas por Carnés están acostumbradas a obedecer y a callar, enfrentándose a una sociedad patriarcal que las ve como «ángel del hogar», cargadas de deberes y desprovistas de derechos, reflejando la visión predominante de la mujer al inicio de la II República Española. En esta época, los problemas de índole material y social aún no han alcanzado suficiente relevancia entre el elemento

femenino proletario español. La experiencia de miseria no incita a la reflexión; muchas continúan aferradas a la religión y sueñan con lo que llaman su «carrera»: un probable esposo. La monotonía y dureza de sus vidas no estimulan un pensamiento crítico, ya que sus mentes están arraigadas en aforismos tradicionales que refuerzan la idea de la inmutabilidad de la sociedad hasta el fin de los tiempos.

La dramaturgia busca rescatar la inmediatez del contexto y la sencillez de Carnés. Ripoll destaca la voz de Carnés, su tono periodístico y su perspectiva única sobre el trabajo, ampliando la comprensión de las circunstancias en las que vivían las mujeres españolas. Sus reflexiones e impresiones son relevantes para una sociedad dividida entre «los que utilizan el ascensor, o la escalera principal, y ‘los otros’, los de la escalera de servicio» (Carnés, 2016: 26). Es posible señalar que el valor real que plantea Ripoll en el teatro consiste en llevar al espectador más allá de su rutina habitual, sumergiéndolo en el mundo de la escena carnesiana como una categoría de narrativa social de denuncia centrada en la defensa de la mujer.

Consideraciones finales

La conciencia y el determinismo social son temas recurrentes en las novelas de preguerra de Luisa Carnés, quien siempre presenta la situación de las mujeres obreras silenciadas e incapaces de defender sus derechos. En la historia narrada por Luisa Carnés en su novela, observamos que muchos temas siguen siendo relevantes, como el trabajo infantil y la prostitución como medio de subsistencia. Sin embargo, también hay aspectos que ya no son legales y, aun así, persisten en la sociedad. Carnés nos ofrece un catálogo de profesiones calificadas cuyos escenarios principales provienen de su experiencia. La autora nos presenta un proceso histórico de una sociedad que, al mismo tiempo que exige el trabajo femenino, lo limita. Presentar la novela de Carnés como una adaptación teatral en esta Madrid contemporánea, después de tantos años de olvido, nos conecta con una mujer plenamente identificada con la problemática de las mujeres, quien reflexiona sobre un entorno de inestabilidad política y social. Llevar *Tea Rooms* a la escena madrileña de alguna manera permite que Luisa Carnés vuelva a pasear por las calles madrileñas y rescata la obra de esa escritora olvidada durante ochenta años.

Luisa Carnés fue una de las pocas mujeres que valoró profundamente la clase obrera y abogó por el acceso a la cultura e información. Su obra está marcada por referencias políticas que evidencian la transformación del entorno social y político, tanto en el periodo Republicano como en su exilio. Carnés, en su constante

búsqueda del pasado, amplía sus horizontes, examina la política de otros países, aborda el problema de la identidad y explora las múltiples facetas del ser. A través de sus obras, Carnés presenta personajes con dramas individuales, creando un «teatro dentro del teatro». Destaca el protagonismo femenino, en que las mujeres desempeñan un papel fundamental. La autora expone el pasado en constante confrontación con el presente, y la lucha de sus personajes consiste en proyectar una imagen diferente de la impuesta por el gobierno. Esta dicotomía se manifiesta en la individualización de los personajes.-

La autora revela la importancia de la mujer en la República y en el régimen franquista como elemento de cohesión social. También destaca la estrecha correlación entre las condiciones sociales, económicas, la presión de la opinión internacional y los cambios legislativos en España. La producción dramática de Carnés introduce varios temas y motivos en un acto, mostrando su conexión con las propuestas renovadoras del teatro, a pesar de contar con un público minoritario. Existen diversas barreras que llevan al desconocimiento de escritoras como Luisa Carnés. La educación, el trabajo digno de las mujeres, la igualdad social fueron los objetivos básicos en las obras de Carnés. Sin embargo, la escasa difusión de la representación al margen de los circuitos comerciales, el exilio, la censura franquista, así como la inexistencia de una bibliografía accesible de las obras de Carnés y de otras mujeres que tenían una producción teatral en ese período, las lleva al olvido. Como señala Joanna Russ (2018) «la peor injusticia que se puede cometer contra la escritura de las mujeres es la mala fe. La ignorancia no es mala fe, pero perseverar en la ignorancia sí que lo es». Russ desenmascara la pantomima que se ha tejido en torno a las escritoras y sus obras, la escritura de las mujeres ha sido ocultada por los críticos de todos los países. Rescatar la figura de esas escritoras incluyéndolas en el canon literario es parte de una labor que nos ayuda a narrar el mundo desde su voces, reinventándose a la vez, como es el caso de la adaptación de la novela de Luisa Carnés al teatro.

Laila Ripoll encuentra un estilo rítmico en su adaptación teatral, utilizando un lenguaje que permite a los actores cuestionar la construcción de la condición femenina. De esta manera, ofrece una perspectiva crítica y renovadora a través de su adaptación teatral. Se evidencia este enfoque en las representaciones y diálogos escritos por Carnés en *Los bancos del Prado*, por ejemplo. Estos diálogos que sorprenden por el realismo y lucidez imaginados por la autora desde su exilio mexicano. En esta obra, ella reflexiona sobre la respuesta del pueblo y la posición política ante esa «venta» de España a los Estados Unidos.

La adaptación de *Tea Rooms* al teatro nos muestra la importancia de que se cuenten los relatos desde la voz y la mirada de las mujeres. Para evitar una pérdida colectiva no solo de las obras de las mujeres, sino de la sociedad en general, es necesario explorar las historias de mujeres históricas. Destacar a las mujeres pioneras que abrieron camino no solo significa copiar sus vidas, sino reconocer que las mujeres pueden hacer mucho más que los roles asignados por el patriarcado. Aunque las mujeres han estado escribiendo novelas durante mucho tiempo, en la vida real, siguen quedando en la sombra.

Es fundamental que esas mujeres silenciadas cobren vida en la historia colectiva. La memoria posee un poder innegable y necesitamos una historia plural, ya que es el pilar de una sociedad sana. Cambiar ese imaginario colectivo y hacer justicia a la historia de las mujeres, despertando esa conciencia, implica recuperar un legado valioso. Preservar su memoria y su historia, otorgarles el reconocimiento que merecen, es parte de nuestra tarea. Al igual que Luisa Carnés, cuyo teatro quedó relegado durante muchos años, urge ampliar el alcance de nuevas investigaciones para avanzar y rescatar del olvido a esas mujeres que dejaron huella en la literatura y en el teatro. Sacar esas obras de las sombras arroja nueva luz a la producción dramática de las mujeres en el Teatro Español.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalde, C. (1983). *Federica Montseny. Palabra en rojo y negro*. Barcelona: Argos Vergara.
- Aznar Soler, M. (1997). *El teatro español durante la II República (1931-1939)*. Barcelona: Monte Agvedo, 3ª Época (2), 45-58.
- Bados Ciria, C. (2005). Escritoras republicanas españolas exiliadas en México. En: Jiménez Tomé, Mª José y Gallego Rodríguez, Isabel (eds.). *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Bobes Naves, M.C. (1987). *El espacio escénico, Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 237-256.

- Boletín Oficial de España (BOE). (1938). *Ley del Fuero del trabajo*, 10 de marzo de 1938 n. 505, p. 6178. Recuperado el 22 de mayo de 2021, de <https://www.boe.es/gazeta/dias/1938/03/10/pdfs/BOE-1938-505.pdf>.
- Cabrera, Ana Paula(2023). *Republica das Mulheres: Luisa Carnés, um arquivo de memorias*. Santa Maria: Editora UFSM.
- (2022). «Luisa Carnés y su exilio republicano: La Chivata, el olvido de una vida». *Revista Melibea*, Año 2022, vol. 16 (Parte 1), 24-37.
- Carnés, L. (1936). «Altavoz del Frente, nueva cultura para el frente y la retaguardia». *Estampa* (Madrid), 466, 26 diciembre, 20-21.
- (1937). «Las milicias de la cultura luchan en el frente con sus libros y un fusil». *Frente Rojo*, 31 de julio, 1-6.
- (1938). *Frente Rojo*, Madrid, 19 de enero, 4.
- (1950). «En casa». *Nuestro Tiempo* (México), septiembre de 1950, 60-70.
- (1951). *Los bancos del Prado*. Reedición. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena De España. Madrid: Serie Literatura Dramática Iberoamericana, 37, 2002.
- (2014). *Tea Rooms: Mujeres obreras*. Madrid: Asociación de Libreros de Lance de Madrid.
- (2016). *Tea Rooms: mujeres obreras*. Gijón: Hoja de Lata.
- (2017). *Trece Cuentos*. Gijón: Hoja de Lata.
- Díaz Fernández, J. (1930). *El nuevo romanticismo: polémica de arte, literatura y política*. Madrid: Editorial Zeus.
- Fernández Álvarez, C. (2020). «Jóvenes en el lecho Procusto. Una aproximación a los ideales de género de posguerra». *Arenal Revista de historia de mujeres*, 27. 2, 331-354.
- García, Ángeles. (2007). *Réquiem por la libertad*. Madrid: Alianza Hispánica.
- López Fernández, J. (2019). «Costumbrismo y profesionalización del oficio teatral: discusión territorial y cuestión social. Desde el archivo de la Escena Teatral». *Cuaderno Pedagógico*. Recuperado el 12 de marzo de 2023, de <https://>

www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2019/08/desde-el-archivo-de-la-escena-teatral.pdf.

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

— (1997). *Recuerdos de la resistencia: la voz de las mujeres de la guerra civil española*. Barcelona: Península

Martínez Gutiérrez, J. (2007). *Exiliadas: Escritoras, Guerra Civil y memoria*. Madrid: Montesinos.

— (1997). *Margarita Nelken (1896-1968)*. Madrid: Ediciones del Orto.

Martínez Fernández, Á. y Olmedo, I. (2019). «De la (des)memoria a la sociedad del espectáculo. Descubrimiento, trayectoria y repercusión de la figura de Luisa Carnés. Entrevista a Iliana Olmedo». *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 14 (diciembre), 539-560.

Olmedo, Iliana. (2014a). «El trabajo femenino en la novela de la Segunda República: *Tea-Rooms* 1934». *Revista de Filología Hispánica*, volumen 30 (2), 504-524. Recuperado el 22 de mayo de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4648472>.

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

Olmo Olivier, P. e Izquierdo Cubero, M^a C. (2021). «De los controles disciplinarios a los controles securitarios». *Actas del Congreso Internacional sobre la Historia de la Prisión y las Instituciones privativas*. Patronato de Protección a la Mujer: Memoria correspondiente a los años 1942. Informe sobre la moralidad pública en España. Madrid. Recuperado el 20 de mayo de 2022, de <https://ruidera.uclm.es/>

Ortega y Gasset, J. (2008). *La idea del teatro*. España: Biblioteca Nueva.

Plaza Plaza, A. (2010). «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés». *Revista Acotaciones*, 25. II. 91-118.

— (2011). «Luisa Carnés: reivindicación social y compromiso político en apoyo de la mujer trabajadora (1930-1964)». *Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Santander*. Recuperado el 22 de mayo de 2022, de <https://dialnet.unirioja.es/info/textonodisponible>

- (2023). «Luisa Carnés y su contribución a la difusión del teatro de agitación y propaganda durante la guerra civil española». *Anales de Literatura Española*, núm.39, 268.
- Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Trad. Gloria Fortún. Barcelona: Editorial Dos Bigotes.
- Soria Olmedo, A. (1988) *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid: Bellatrix.
- Valle, N. (1936). «En vuestras manos está el destino de Europa». Revista *Estampa*, Valencia, 26 de diciembre, 16-17.
- Vallejo-Nájera, A. (2020). «Higiene mental en las grandes urbes. 1942». Semana Médica Española, I. En: Fernández Álvarez, Carlos. «Jóvenes en el lecho Pro-custo. Una aproximación a los ideales de género de posguerra». *Arenal Revista de historia de mujeres*, 27. 2, 331-354.
- Zaragoza Fernández, L. (2008). *Radio Pirenaica: La voz de la esperanza antifranquista*. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia.

ANEXO – ENTREVISTAS

ENTREVISTA 1

LAILA RIPOLL - DRAMATURGA

Directora, dramaturga y actriz, Laila Ripoll es una de las figuras más destacadas de la escena madrileña gracias a su compañía Micomicón, con la que lleva más de 25 años de trayectoria. Con esta formación, Ripoll ha abordado muchos montajes entre los que destacan títulos como: *El triángulo azul*, por el que ganó el Premio Nacional de Literatura Dramática y el MAX a la Mejor Autoría Nacional; *Los niños Perdidos*, montaje que ganó el Premio del Público del Festival de Rivadavia y fue finalista al MAX al Mejor Espectáculo Revelación; o *Atra Bilis (Cuando estemos más tranquilas)*, texto por el que fue finalista al Premio Nacional de Literatura Dramática. Formada en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, destacó por su labor de investigación, recuperación y reelaboración de los textos del Siglo de Oro español, con especial atención a Lope de Vega y ha recibido otros galardones como el Ojo Crítico o el Premio José Luis Alonso a la Mejor Dirección.

Sus libretos han sido traducidos al francés, inglés, rumano, portugués, italiano, griego y euskera. Entre sus textos destacan: *La ciudad sitiada*, *Astra Bilis (Cuando estemos más tranquilas)*, *Gernika. Historia de un viaje*, *Hueso de pollo*, *El triángulo azul*, *Cáscaras vacías* y *El caballero incierto*. Y ahora *Tea-Rooms: mujeres obreras* adaptación de la novela de Luisa Carnés gana el premio METjores en Teatro: Mejor adaptación, Dirección y Mejor Elenco/Ensamble.

En palabras de Laila Ripoll *Tea Rooms: mujeres obreras* es una historia reivindicativa que sigue vigente. La historia se desarrolla en tiempos todavía de democracia en el país. Era la primera vez que las mujeres podían votar en toda su historia y luego, dos años después de publicarse la novela, vino la guerra y todo eso se acabó. *Tea Rooms* «supone un descubrimiento, el hallazgo de una autora y de una obra singular, comprometida y profunda». Luisa Carnés ha sido considerada «la más importante narradora de la generación del 27». En *Tea Rooms*, Carnés traza un relato construido a partir de unos personajes claramente definidos, tratados con humanidad y comprensión. Laila Ripoll ha valorado que la adaptación al teatro ha sido natural, porque de acuerdo con ella «la historia se entreteje a partir de las conversaciones, los anhelos y los sueños de estas muchachas que poseen caracteres y personalidades magistralmente retratadas». El relato se centra en las vidas de las mujeres que trabajan en el salón de té, por lo que en el escenario solo aparecen actrices. «Los personajes masculinos son incidentales, simplemente están ahí para que les pasen cosas a las mujeres», explica Ripoll.

ANA P. CABRERA: Por favor, cuéntenos cómo descubrió a Luisa Carnés y cómo surgió la idea de adaptar la novela *Tea Rooms*.

LAILA RIPOLL: La novela fue un regalo que me hizo una amiga por mi cumpleaños. Tengo que reconocer que yo desconocía completamente a la autora y la novela, pero cuando la leí me enamoré y sentí que tenía un tremendo potencial dramático, que pedía a gritos escenario.

ANA P. CABRERA: ¿Cómo fue su proceso de adaptación?, ¿qué fue lo más fácil de adaptar y qué fue lo más complejo?

LAILA RIPOLL: Como digo la novela tiene un gran potencial a la hora de verterla a escena. Los espacios son limitados y está muy dialogada, por lo que, en ese sentido, no resultó excesivamente complicado el adaptarla. Lo más difícil fue decidir qué personajes conservar y cuáles sacrificar. La decisión de centrarse únicamente en los personajes femeninos y prescindir de los masculinos fue un primer punto de partida que facilitó mucho el trabajo.

El montaje se desarrolla en la trastienda de un famoso salón de té de Madrid, con la intención de que el ambiente invada todo el espacio y rodee al espectador, sumergiéndole por completo en la atmósfera del salón. La juventud, la alegría, la energía de los personajes contrasta, a veces, con sus tristezas, con la desgracia imprevista, con los sueños por cumplir y también con los que no se cumplirán nunca. En definitiva, un texto que conserva una vigencia absoluta y en donde nos podemos ver reflejados.

ANA P. CABRERA: ¿Qué representa *Tea Rooms* para usted?

LAILA RIPOLL: *Tea Rooms* traza en un relato construido a partir de unos personajes claramente definidos, tratados con humanidad y comprensión. La historia se desarrolla en los años 30 en un famoso salón de té de Madrid, donde se pone el foco en las conversaciones de las trabajadoras y sus vidas. Una novela que ha sido llevada al escenario por su teatralidad. Por todo ello la adaptación al teatro ha sido natural, ya que la historia se entretiene a partir de las conversaciones, los anhelos y los sueños de estas muchachas que poseen caracteres y personalidades magistralmente retratadas. Los personajes están muy bien definidos y hay mucho diálogo.

ANA P. CABRERA: ¿Puede hacer un breve análisis crítico sobre la novela escrita en 1934 y los cambios en la adaptación teatral en 2022?

LAILA RIPOLL: La novela se adelanta en decenios a una corriente que aparece después en Europa: la novela periodística escrita por mujeres. Después vendrían desde Gitta Sereny a Svetlana Aleksievich, pero Luisa Carnés fue precursora. La novela sobrecoge por su crudeza y emociona por su sensibilidad. La adaptación prescinde de los personajes masculinos y se centra únicamente en siete de las mujeres que aparecen en el relato de Carnés: Matilde, Antonia, Laura, Trini, Marta, la Encargada y Felisa. También prescinde de otro espacio que no sea la trastienda y el mostrador del salón de té. Por lo demás, la adaptación es absolutamente fiel a la novela.

ANA P. CABRERA: ¿Qué representa para usted formar parte de ese proceso de recuperación histórica de una mujer tan adelantada a su tiempo, con una visión tan moderna de la situación de las mujeres como Luisa Carnés? ¿Qué mensaje usted dejaría para las mujeres de hoy?

LAILA RIPOLL: Las mujeres españolas necesitamos referentes, han sido muchos años de ocultamiento, de desconocimiento y de orfandad. La dictadura de Franco silenció a toda una generación y la transición y la democracia no supieron recu-

perar y poner en valor a todas estas personas. Ahora es cuando parece que se está redescubriendo a las mujeres que formaron parte de esta generación y el descubrimiento está tomando tintes de revolución. La exposición sobre las *Sin-sombrero* en octubre de 2022 fue un éxito sin precedentes, así como la dedicada a Clara Campoamor. Eso demuestra la necesidad de recuperación y el interés que despiertan. A las funciones de *Tea Rooms* han asistido mayoritariamente mujeres jóvenes que se han emocionado e indignado al descubrir una parte de nuestra historia que se nos ha hurtado.

ENTREVISTA 2

CLARA CABRERA - ACTRIZ

Nació en Granada, 1997. Actriz, se inicia en interpretación en su ciudad natal a la temprana edad de 14 años. Ya en Madrid, continúa su formación en el Estudio Juan Codina, donde realiza también el postgrado y otros *trainings* para profesionales. En el Teatro de la Abadía se especializa en Técnica Chejov de la mano de Lidia Otón, Miguel Cubero y Rosario Ruiz. Ha realizado cursos con profesionales de la talla de Juan Codina, Andrés Lima, Pablo Messiez, Fernanda Orazi, Karmele Aranburu o Camilo Vásquez entre otros. En el ámbito profesional destaca su participación en proyectos como: *Tea Rooms* —dirigido por Laila Ripoll en el Teatro Fernán Gómez—, *Triptych*— dirigido por Luis Luque y Eduardo Mayo en el Teatro de la Abadía— y en la serie de televisión *Amar es para siempre*.

ANA P. CABRERA: Por favor, cuéntenos como descubrió a Luisa Carnés y cómo fue su proceso para comprender los personajes

CLARA CABRERA: Pese a ser una novela escrita en 1934 no dista mucho de lo que nos podemos encontrar en cualquier bar, restaurante o tienda hoy en día. Por desgracia sigue siendo bastante actual. Yo personalmente he sido camarera muchos años; debido a la intermitencia que vivimos los actores, muchos no nos podemos permitir vivir sólo de nuestro trabajo actoral y tenemos que compaginarlo con otros trabajos. Te puedo asegurar tanto por mi propia experiencia como por la de gente cercana a mí que muchas de esas situaciones que se dan en la ficción suceden a día de hoy. Por otro lado, recordar a mis abuelos y las historias que me contaban era casi inevitable. Mis abuelos tuvieron que dejar de estudiar con 10

años, se enfrentaban a la enfermedad, el hambre... por suerte yo no he vivido esa situación, pero es algo que sigue ahí, son nuestros ancestros.

ANA P. CABRERA: ¿Cuáles fueron los mayores desafíos que encontró?

CLARA CABRERA: He de decir que trabajar con Laila y mis compañeras fue de lo más gratificante y lo hicieron todo bastante sencillo. Es una obra muy coral y eso significa que tiene que haber mucho elenco para que funcione, y por suerte lo hubo. También Laila nos invita a trabajar desde la más completa libertad, sabe que un actor tiene que probar y probar hasta que encuentra algo, así que no hubo ningún tipo de presión. Probablemente la mayor dificultad está en el montaje. Era necesario mostrar la atmósfera de ese lugar, su lugar de trabajo donde pasaban la mayor parte de sus días, el bullicio, la gente que entra y sale, las bandejas llenas de pasteles, el paso del tiempo... Es una obra que funciona como una máquina de engranajes, si uno no funciona no se mueven las demás piezas. Si una bandeja no estaba colocada en su sitio influía en la escena siguiente. Nada está puesto al azar y eso complicaba los ensayos porque no podías trabajar una escena de manera aislada, cada escena formaba parte de un todo.

ANA P. CABRERA: ¿Cuáles son los aspectos de *Tea Rooms* que usted considera más importantes y por qué?

CLARA CABRERA: Hay obras que tratan temas universales, hay obras de denuncia, que muestran la realidad de una época, la realidad de personas que la padecieron y *Tea Rooms*, fue y sigue siendo necesaria a día de hoy. Estamos hablando de 1934, Luisa provenía de una familia pobre, tuvo que abandonar los estudios para trabajar y ayudar a su familia, como muchos niños de aquella época. Su pasión por la literatura la convirtió en autodidacta y se dedicó a escribir sobre lo que veía, su realidad y la de sus compañeras. Eso ya es importante, una mujer de clase baja en la España de 1934 dispuesta a luchar sin miedo por valores que eran necesarios para construir una sociedad más justa.

No existen tantas obras (o por lo menos que yo conozca, o que se estudien en las escuelas) que traten sobre la situación de las mujeres trabajadoras de aquél entonces. Y no es ficción, narra su propia experiencia y la de sus compañeras durante la época en la que trabajó en el Viena Capellanes que, aunque no se menciona en la novela, sabemos por fotografías y datos que así fue.

ANA P. CABRERA: En la novela *Tea Rooms*, Luisa da vida a mujeres distintas: Matilde, Antonia, Trini, Felisa, Laurita, Marta, cada una de ellas representa un tipo de mujer en la sociedad y hace una denuncia, sea de la desigualdad social a su

alrededor, o de los sueños vividos, de la miseria, ¿cómo fue dar vida a una de ellas? ¿Usted cree que en su interpretación logró expresar todo lo que Luisa quiso transmitir en su novela?

CLARA CABRERA: No soy yo quién para decir si hemos logrado expresar lo que Luisa quería transmitir. Lo que sí puedo decir es que es bastante fiel a la novela y que se ha puesto mucho trabajo y compromiso en crearla. Yo en mi caso interpreto a dos personajes, Felisa que es despedida injustamente y Marta, una niña pobre que entra a trabajar en el *Tea Rooms*. Estoy muy agradecida por interpretar a esos personajes y ha sido muy gratificante. Sientes un gran compromiso, porque está contando la vida y la situación de muchas Felisas, Martas, de muchas Matildes, Antonias, Trinis y Lauritas que han existido. Recuerdo que, en un encuentro con el público, una chica joven de unos 20 años nos comentó emocionada que ella venía de ahí, que su familia estaba retratada en esa obra. Es muy emocionante ver la reacción del público.

ANA P. CABRERA: Teniendo en cuenta que Luisa escribió en 1934 y nosotras estamos en el siglo XXI, lo que describe Luisa forma parte de lo cotidiano de muchas mujeres; ¿cómo es dar voz a esas mujeres?, ¿qué mensajes deja para las mujeres actuales la adaptación de *Tea Rooms*?

CLARA CABRERA: Como digo, sigue siendo necesaria porque por desgracia no ha cambiado tanto la situación de las mujeres. Luisa hace una crítica, sin miedo a mostrar la realidad, sin miedo y con valentía, pero al mismo tiempo lanza un mensaje de esperanza. Un mensaje que anima a la unión y a no callarse las desigualdades. Hay una frase que dice Matilde y es «Tengo fe». Creo que ese para mí es el mensaje que nos deja el libro y por tanto la adaptación.

ANA P. CABRERA: La enfermedad más contagiosa de la modernidad es el olvido, Luisa es una escritora silenciada por muchos años, su condición de mujer la condenó doblemente tras el exilio. Pero, poco a poco Luisa recupera su lugar en la literatura de la Generación de 27 en España, ¿qué representa para usted formar parte de ese proceso de recuperación histórica de una mujer tan adelantada a su tiempo, con una visión tan moderna de la situación de las mujeres como Luisa Carnés?

CLARA CABRERA: Para mí ha sido todo un descubrimiento. Gracias a formar parte del elenco de *Tea Rooms* he conocido la obra de Luisa, ya que por lo menos aquí en España era una gran desconocida. Esto nos da que pensar, estudiamos en el colegio a grandes autores de la Generación del 27 como Federico García Lorca, Rafael

Alberti... todos hombres. Yo no estudié a ninguna mujer en clase de literatura, no tenemos referentes. Parece que no existieron, pero sí, estaban ahí, en la sombra. Aquí en España se republicaron sus obras en el año 2017 (creo), por lo tanto, es bastante reciente y una lástima el que haya tantas mujeres que sigan siendo grandes desconocidas. Pero como dice Matilde «tengo fe» y este año se anunció que se va a proponer *Tea Rooms* como lectura obligatoria en los institutos. Esa noticia nos hizo muy felices.

ANA P. CABRERA: ¿Qué mensaje usted dejaría para las mujeres?

CLARA CABRERA: Lo que yo les diría a las mujeres es que lean a escritoras como a Luisa Carnés. Mujeres que sí que tenían mucho que decir en una época en la que tener voz no era tan fácil como escribir un *tuit*. Que sean curiosas, que descubran y que nos unamos.

**REPÚBLICA, GUERRA
Y EXILIO**



LUISA CARNÉS Y EL TESTIMONIO (FEMENINO) DE LA RETIRADA Y EL PRIMER EXILIO REPUBLICANO EN FRANCIA / LUISA CARNÉS AND THE (FEMALE) TESTIMONY OF THE RETREAT AND THE FIRST REPUBLICAN EXILE IN FRANCE

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO

Universidad de Salamanca / GEXEL (Grupo de Estudios del Exilio Literario Español)

Recibido: 24/07/2023

Aceptado: 05/11/2023

Resumen: El artículo se centra en *De Barcelona a la Bretaña francesa*. Partiendo del análisis temático y formal de la obra, y apoyándose en un corpus secundario formado por referentes teóricos y por testimonios análogos de otros exiliados, se estudia, por un lado, su dimensión testimonial, atendiendo a los elementos que configuran su interpretación factual y su concepción de fuente histórica, y, por otro, la importancia que la perspectiva de género adquiere en su composición, perceptible en el relato de experiencias vividas por mujeres en el primer exilio francés y en el punto de vista femenino desde el que está escrito. De esa forma, el artículo incide en la dimensión identitaria, colectiva, memorística y femenina de la obra.

Abstract: This article focuses on *De Barcelona a la Bretaña francesa*. Based on the thematic and formal analysis of the work, and supported by a secondary corpus of theoretical references and similar testimonies of other exiles, the author studies, on the one hand, its testimonial dimension, paying attention to the elements that make up its factual interpretation and its conception as a historical source, and, on the other, the importance that the gender perspective acquires in its composition, perceptible in the account of the experiences lived by women in the first French exile and the feminine point of view from which it is written. In this way, the article stresses the identity, collective, memoiristic and feminine dimension of the work.

Palabras clave: Luisa Carnés, *De Barcelona a la Bretaña francesa*, testimonio, exilio republicano español, Estudios de Género

Key words: Luisa Carnés, *De Barcelona a la Bretaña francesa*, Testimony, Spanish Republican Exile, Gender Studies

1. Introducción

A comienzos de 1939, ante la inminente llegada de las tropas rebeldes a Barcelona y las más que probables represalias que podría sufrir por su implicación en la causa republicana, Luisa Carnés decidió huir a Francia. De ese modo, participó en lo que habitualmente se ha denominado la «retirada», el gran éxodo que llevó a alrededor de medio millón de españoles (Dreyfus-Armand, 1999) a salir del país —en muchos casos, como el suyo, para no volver jamás— en unas dramáticas circunstancias marcadas por el desorden, la confusión, la precariedad y el miedo. Después de hacer escala en Figueras¹ y La Jonquera, la autora logró cruzar la frontera franco-catalana, desde donde fue trasladada a Le Pouliguen, una pequeña localidad de la Bretaña, cercana a Nantes, donde fue alojada en un albergue infantil habilitado como centro de internamiento para los republicanos españoles. En un proceso de escritura prácticamente simultáneo a los hechos, dio cuenta de todo ello en *De Barcelona a la Bretaña francesa*, un texto de carácter testimonial que, pese a estar fechado en septiembre de 1939, no fue publicado hasta el año 2014². A pesar de su carácter fragmentario, y de que Carnés va uniendo en la na-

1 La inclusión de Figueras en el texto adquiere un valor simbólico por un doble motivo: por un lado, allí tuvo lugar la que sería la última sesión de las Cortes de la Segunda República en territorio español; por otro, la localidad «ocupa un lugar determinante en el imaginario de la huida [de los republicanos españoles], por el hacinamiento en los refugios y los bombardeos indiscriminados» (Martínez Sánchez, 2023: 290). Carnés dedica varios capítulos a su estancia en Figueras, en los que incide en la destrucción de la ciudad por parte de los franquistas —«aparecía casi destrozada por las bombas de aviación, y los pocos edificios que quedaban en pie se hallaban herméticamente cerrados»— y en el miedo y el caos que la situación generó en la población —«siendo insuficientes los refugios con los que contaba [...] para acoger a una muchedumbre tan numerosa, esta se esparcía por el campo y permanecía tendida sobre tierra horas y más horas»— (Carnés, 2017: 152 y 144).

2 Según Paula Simón, en obras como *De Barcelona a la Bretaña francesa* es necesario tener en cuenta «los acontecimientos pasados en sus diferentes contextos de recepción y, al mismo tiempo, las circunstancias políticas desde la que han surgido» (2012: 21). Partiendo de esta premisa puede entenderse la complejidad que implica acercarse en la época actual a un texto que Carnés concibió décadas atrás con el objetivo de «exponer públicamente su testimonio [...] [como] testigo directo del conflicto y protagonista de los hechos narrados» (Plaza, 2017: 38-39) para dar a conocer las penosas circunstancias en las que muchos españoles tuvieron que salir del país. La autora compuso la obra en un momento en el que apenas se sabía nada sobre lo que estaba ocurriendo con los republicanos que se vieron en la obligación de abandonar de forma precipitada y forzada el país, y, como parece evidente, lo hizo para dejar constancia de las penalidades vividas y, con ello, dar a conocer a la opinión pública internacional el drama que miles de compatriotas como ella padecieron. Sin embargo, al no poder ser leída en el momento de su gestación, la obra ha perdido parte de su dimensión cognitiva y apelativa, con lo que en la actualidad se lee, más que como una forma de descubrir el pasado oculto —u ocultado—, como un complemento capaz de aportar una nueva y singular perspectiva a los relatos historiográficos, testimoniales e incluso artísticos de lo sucedido en la frontera y en los centros de internamiento franceses que han ido difundándose con el paso del tiempo.

rración textos que en ocasiones disponen de su propia autonomía semántica —y que, de hecho, como se verá más adelante, en algunos casos ya habían aparecido con algunas variaciones en los medios de comunicación de la época—, la cohesión argumental se basa en la linealidad temporal y en el desarrollo de la narración del peregrinaje hacia Francia³, que permiten entender la obra como «el proceso a través del cual la autora deja de combatir el fascismo y se convierte en refugiada» (Olmedo, 2014: 193).

Gracias a la recuperación de gran parte de su producción, prácticamente inédita en España hasta el siglo XXI, y a su progresiva incorporación en el canon literario, Carnés ha recibido en los últimos años una creciente atención por parte de la investigación académica⁴. En el caso concreto de *De Barcelona a la Bretaña francesa*, los acercamientos críticos han insistido fundamentalmente en dos aspectos. Por un lado, se ha incidido en el valor referencial de la obra, relevante en la medida que ayuda a arrojar luz sobre el periplo biográfico de la autora y sobre un acontecimiento histórico que, a pesar de haber afectado a miles de personas, continúa siendo «quizás uno de los capítulos olvidados durante más tiempo de toda la historia del exilio de la guerra civil» (Cate-Arries, 2012: 20). Por otro lado, también ha sido habitual reparar en el carácter diferencial de la obra dentro del corpus testimonial de la retirada al estar escrito desde una perspectiva femenina. Semejante interpretación en clave de género es posible gracias, en primer lugar, a la preocupación «acerca del papel femenino» (Olmedo, 2014: 171) que atraviesa toda la trayectoria literaria de Carnés y, en segundo, a la concreción temática y argumental del texto, que relata experiencias distintas, pero al mismo también similares y por ello complementarias, a las que vivieron los hombres que salieron de España por la frontera franco-catalana en 1939. A diferencia de ellos, las mujeres —al igual que los ancianos, los niños y los enfermos— no fueron sistemáticamente internadas en campos de concentración, sino que fueron alojadas «en centros abiertos para civiles, que habitualmente eran locales requisados o cedidos por la población y establecimientos abandonados o

3 En su breve novela *La hora del odio* (1944), Carnés volvió a abordar, con más detalle y profundizando en temas apenas apuntados en *De Barcelona a la Bretaña francesa*, las experiencias cotidianas vividas en el albergue francés en el que fue confinada. Narrada desde una perspectiva omnisciente, la novela, en cierto modo continuación y complemento de la obra testimonial, comienza *in medias res*, con su personaje principal —María, trasunto de la autora— ya instalada en el centro de refugiados después de haber pasado tras salir de España «toda una vida de angustia, de dolor físico, de desesperación» (Carnés, 2017: 250). Para más información de la obra, véanse los trabajos de Plaza (2017) y Moro (2020).

4 Entre otros, Iliana Olmedo, Antonio Plaza, Ángela Martínez, Neus Samblancat o Francisca Vilches de Frutos se han ocupado con especial atención de la obra de la autora.

en mal estado como casas, escuelas, cuarteles, conventos, castillos, prisiones o naves industriales» (Iordache, 2018: 33).

2. Reconstrucción histórica

Tal y como explicó Paul Ricoeur, la vinculación del testimonio con la realidad a la que se refiere se sustenta en «la aserción de la realidad factual del acontecimiento relatado» y «en la autenticación de la declaración por la experiencia de su autor, lo que se llama su presunta fiabilidad» (2010: 213). En consecuencia, pese a admitir la subjetividad que les otorga el hecho de partir de una percepción subjetiva y personal, los testimonios acostumbran a interpretarse de forma referencial no solo por los acontecimientos que narran, sino también y sobre todo por la legitimidad que adquiere para relatarlos quien fue testigo, y en ocasiones víctima, de ellos. No en vano, según Nickel, «dar testimonio significa informar sobre algo que hasta el momento carecía de realidad y que se constituye en el proceso de ser narrado» (2019: 106) por la vinculación que marca el sujeto creador, en tanto narrador y protagonista, entre el texto y la realidad a la que remite.

Esta dimensión cognitiva, que implica la posibilidad de una lectura como fuente histórica, se observa en *De Barcelona a la Bretaña francesa* a través de varios procedimientos. En primer lugar, Carnés aporta datos concretos, susceptibles en ocasiones de ser comprobados empíricamente, que trascienden su mera experiencia personal y que ayudan a reforzar la credibilidad de su testimonio. Sucede, por ejemplo, cuando señala la fecha concreta de algunos de los hechos narrados —así, al aludir a la llegada de las tropas rebeldes especifica que «el 25 de enero despertaron a Barcelona los cañonazos de la artillería» (Carnés, 2017: 82)—; cuando introduce en el texto perfiles biográficos de las personas reales con las que compartió el dramático periplo que les llevó a cruzar la frontera⁵; o cuando inserta citas de periódicos con las que complementa su discurso y contar aquello que desde su posición no puede saber, tal y como sucede cuando, ya instalada en Francia, lee en la prensa francesa noticias sobre el desarrollo de las últimas operaciones de guerra en España. Asimismo, aunque en una simple lectura del texto no puede detectarse, Antonio Plaza ha puesto de manifiesto cómo un análisis detallado de la obra y de la producción periodística de Carnés durante la guerra

5 Además de personajes históricos de evidente proyección pública como Juan Negrín o Luigi Longo, que aparecen mencionados en el texto, Antonio Plaza ha identificado entre las compañeras que fueron internadas junto a Carnés a Gabriela Abad Miró y a Pura Verdú Tormo, presentes en el texto únicamente a través de su nombre de pila (2017: 229).

—cuando escribió en *Estampa, Ahora o Frente Rojo*, entre otros medios— permite demostrar que parte de lo que se cuenta en la obra ya había sido abordado con anterioridad por la autora en «sus crónicas y reportajes» (2017: 39). Evidentemente, dada la factualidad del discurso periodístico, semejante coincidencia corrobora la condición de expediente de realidad de lo que se cuenta en *De Barcelona a la Bretaña francesa*, al tiempo que permite explicar sus peculiares características formales, que provocan su conformación «a través de fragmentos, una suerte de artículos periodísticos acerca de sucesos puntuales» (Olmedo, 2014: 189) entre los que puede detectarse la presencia de la crónica, el reportaje o el perfil.

En segundo lugar, la fiabilidad de Carnés viene avalada por la propia identidad entre autor, narrador y personaje típica de toda autobiografía —que establece que quien escribe sobre los hechos es la misma persona que los experimentó—, así como por la continua inclusión de expresiones sensoriales que, en la medida que corroboran su interacción con la realidad histórica que pretende representar, autentifican y dotan de credibilidad a su relato, al que parecen subyacer de forma implícita las consignas «es verdad, yo estaba allí» (Cuesta, 2008: 129) que identifican a todo testimonio. Si al comienzo del texto la autora se refiere a «las explosiones dolorosas, el roncar interminable de los aviones enemigos, los segundos de angustia que siguen al silbido de la primera bomba» que le provoca escuchar los sonidos de los bombardeos, a medida que avanza su trayecto hacia Francia las sensaciones van afectando a otros sentidos como el tacto —al salir de Barcelona, hacinada junto a otros refugiados en una camioneta, siente cómo «el tacón de la muchacha que va pegada a [su] cuerpo se [le] ha clavado definitivamente en el tobillo»—; la vista —reconoce, por ejemplo, la impresión que le supone coincidir en el camino con «hombres junto a los borriquillos, en los que colocaron sus trapos y sus chiquillos menores» o con «soldados y oficiales del ejército en trance de retirada, [...] [con] heridos[envueltos] entre trapos sucios»—; o el gusto —después de lamentarse de las carencias sufridas durante todo el periplo, evoca con satisfacción cómo al llegar al albergue «las salchichas y el pan [les] supieron a gloria»— (Carnés, 2017: 104, 107, 130 y 213).

Lejos de ser baladías, este tipo de referencias sensoriales revisten gran importancia, puesto que demuestran que los hechos han sido vividos y soportados, y añaden a la mera experimentación el valor del sufrimiento. Para Josefina Cuesta, de hecho, «las reacciones de los testigos frente a los acontecimientos, a los sentimientos y a los elementos que restituyen la atmósfera [...] se revelan como contenido decisivo del testimonio» (2008: 118). Lo más importante en este tipo de testimonios no es tanto la correspondencia estricta con la realidad histórica

que se intenta representar, sino, más bien, la percepción subjetiva que se ha tenido de ella, ya que «la función básica de estos textos no es probar o demostrar los hechos, sino hacer narrables y comprensibles las experiencias para la propia vida» (Nickel, 2019: 121). De ahí que en el libro las dramáticas imágenes de la masa se complementen con las experiencias personales de la autora, que confiesa sentirse «fatigadísima», con dolor «en todos los huesos del cuerpo» y «helada de frío» tras haberse visto obligada a hacer el último trayecto del viaje de salida de España a pie, «resbalando sobre barro y piedras mojadas» (Carnés, 2017: 174 y 164) y con un hambre atroz.

Se evidencia así que en *De Barcelona a la Bretaña francesa* late, personificada en el caso de Carnés, «la angustia que sufren quienes optaron por salir de España» y que, en consecuencia, en la narración aparecen «las graves dificultades que entraña la evacuación de la ingente masa humana que abandona su patria en dirección a la frontera» (Plaza, 2017: 41). Prácticamente todos los testimonios de quienes hicieron el mismo trayecto que la autora en los meses iniciales de 1939 coinciden en lamentarse de «las temperaturas congeladoras, la lluvia continua y las incesantes campañas de bombardeo aéreo» y, en general, de la sensación constante de «puro terror» y «privaciones físicas» (Cate-Arries, 2012: 36). Así, Mada Carreño en *Los diablos sueltos* (2019) confiesa haber pasado «muchos días de insomnio y de hambre dosificada» (2019: 213); Otilía Castellví resume en *De las checas de Barcelona a la Alemania nazi (Veinte años de una vida)* (1990) el trayecto como días de «frío y penas» (2009: 83); Juan Gil-Albert explica en *Memorabilia* (2004) cómo hubieron de soportar «el hacinamiento de la retirada, entre el polvo de los caminos, la suciedad de los albergues intempestivos y la carencia [...], [desafiando], si no a la muerte, sí al tifus o a la disentería» (2004: 186); y Nemesio Raposo asegura en *Memorias de un español en el exilio* (1968) que los miles de compatriotas que cruzaron junto a él la frontera estaban «hambrientos, casi muertos de frío, defraudados y escarnecidos» (1968: 65). Fragmentos análogos a estos se repiten en casi todos los testimonios, transmitiendo así una imagen de la retirada que impacta tanto por la gran cantidad de personas a las que afectó —alrededor de medio millón (Soldevilla Oria, 2001: 46)— como por las durísimas condiciones en las que tuvieron que salir del país: a pie, con todos sus enseres a cuestas, derrotados... y con la incertidumbre de no saber qué iba a ser de sus vidas ni qué destino les esperaba en Francia.

A pesar de haberse terminado de redactar a finales de 1939, sin posibilidad alguna de conocer ningún otro relato autobiográfico similar como los que se han mencionado, *De Barcelona a la Bretaña francesa* describe de forma muy similar la

experiencia. No en vano, para intentar transmitir las circunstancias que rodearon a la «dolorosa ruta de la frontera francesa», la autora se lamenta del «frío» y «de lo penoso que se hacía andar montaña arriba y montaña abajo» (Carnés, 2017: 155 y 164). Esta coincidencia pone de manifiesto, además de la similitud de las experiencias vividas por los republicanos al salir de España e ingresar en Francia, el carácter simbólico y grupal que adquiere el texto de Carnés, que une la dimensión personal que le otorga el hecho de partir de su propia subjetividad con la colectiva de la que se dota al querer sintetizar en sus propias vivencias las de todos los exiliados. De ahí que la obra combine la evidente dimensión íntima que tiene todo escrito autobiográfico con un marcado «alcance colectivo [...] representado en las numerosas alusiones a un nosotros: el de los republicanos arrojados al destierro» (Montiel Rayo, 2018: 23), perceptibles en el texto a través del constante uso de la primera persona del plural —combinada a veces con formas impersonales, como si el relato partiese de una «persona indefinida» (Olmedo, 2014: 190)— y de la inclusión de numerosos pasajes destinados a describir y relatar las vidas de quienes la acompañaron en su periplo hacia Francia, en los que llega a reconocer de forma explícita que «sus historias [eran] semejantes entre sí desde el 18 de julio de 1936» (Carnés, 2007: 194). También el subtítulo de la obra, «Episodios de heroísmo y martirio de la evacuación española», expone la disolución de la historia individual de Carnés en la del colectivo del que forma parte, poniendo de manifiesto que su peripecia fue similar a la de otros muchos y que la suya no es sino otra historia más dentro de un fresco colectivo. De esta forma, al «tomar la palabra en nombre de un grupo de hombres y mujeres, un plural colectivo que diluye un “yo” y a la par lo contiene» (Samblancat, 2015: 240), la autora asume su papel como «representante de una comunidad con la cual mantiene lazos de pertenencia y una fuerte identificación histórica y cultural» (Simón, 2012: 65). Por eso M^a del Carmen Alfonso ha llegado a definir la obra como un ejemplo de «literatura de *avanzada*⁶, en la medida que prioriza la subjetividad y, con ella, la verdad alternativa que las transforma en contradiscurso de quienes se resisten a ser olvidados» (2021: 576).

Para desgranar las dramáticas características del trayecto hacia la frontera y de los primeros momentos en Francia, la autora confiesa cómo sufrió «en todo su dramatismo espantoso el horror de sentirse indefenso y sin protección alguna, en campo abierto, bajo un aparato enemigo», lo que provocó que entre sus compañeros de huida se produjera «un angustioso laberinto de gemidos, gritos francos y sollozos aislados» y que llegaran incluso a ser testigos de dantescas

6 En cursiva en el original.

escenas como las que llevó a ver en medio de una carretera «un torso desnudo de mujer al que le faltaba la cabeza» (Carnés, 2017: 111 y 123). Además de denunciar la violencia franquista, Carnés se mostró muy crítica con la actitud de la sociedad francesa cuyo comportamiento, salvo excepciones, oscilaba entre la indiferencia de quienes permanecían ajenos al «dolor colectivo» (Carnés, 2017: 177) de los republicanos españoles y el maltrato verbal con el que fueron tratados por los gendarmes que les custodiaron al entrar en el país, ejemplificado en el «*allez, allez*» con el que constantemente les apelaban para que se desplazaran de un lado a otro, presente en casi todos los textos testimoniales sobre la retirada y los campos de concentración franceses⁷. Sin ánimo de exhaustividad, Silvia Mistral señala en *Éxodo. Diario de una refugiada española* (1940) cómo «el trágico “*allez, allez*” resuena en [sus] oídos» (2009: 79); Federica Montseny confiesa en *Seis años de mi vida 1939-1945* (1978) no poder olvidar «el espectáculo de los heridos, arrastrándose cojeando por las carreteras acuciados por ese odioso “*allez, allez, plus vite*” de los gendarmes y los senegaleses» (2019: 27); y Solano Palacio rememora en *El éxodo por un refugiado español* (1939) cómo atormentaba a todos los republicanos españoles el «“*allez*” brutal y tajante» (1939: 69). El simbolismo de la letanía con la que los guardias azuzaban a los españoles, manifestada en el caso de la obra de Carnés al dar nombre a uno de los capítulos, resulta especialmente relevante en la medida que muestra «la superposición del viajero que ha perdido el rumbo, cualquier noción de dirección, con el imperativo carente de sentido de seguir adelante hacia un destino desconocido» (Cate-Arries, 2012: 207). Para Di Febo, de hecho, la circunstancia de que casi todos los textos evoquen, casi de forma obsesiva, «el “*allez, allez*” de los gendarmes [...] es la primera señal de una alteridad lingüística y territorial advertida en toda su intensidad» (1998: 46) y, en consecuencia, supone una de las primeras evidencias para los republicanos del resquebrajamiento de su identidad.

Conviene recordar, en ese sentido, que más allá de exponer las durísimas condiciones a las que tuvieron que enfrentarse quienes dejaron el país por la frontera franco-catalana a comienzos de 1939, los textos de la retirada, y por tanto *De Barcelona a la Bretaña francesa*, narran «la desesperanza y el fin de la ilusión colectiva que significaron los años republicanos» (Olmedo, 2014: 190). De ahí que el trayecto que llevó a la autora desde Barcelona hasta Francia haya de ser interpretado, trascendiendo su mera concreción geográfica y las especiales

7 Para Francisco Caudet, su repetición ha de encuadrarse dentro del proceso deshumanizador que guio el proceso de recepción de los españoles en Francia, ya que se trata de palabras «que se utilizan normalmente en francés para obligar a moverse a las personas y hacer saltar a los animales en el circo [...] con un sentido peyorativo» (2005: 76).

circunstancias que lo rodearon, como «una entrada surreal en una tierra de nadie, un terreno sombrío sin indicadores topográficos familiares que puedan ayudar al viajero a situarse y orientarse» (Cate-Arries, 2012: 36). Esa desorientación está presente en el texto de Carnés, que llega a reconocer directamente no saber a qué comunidad pertenece: «¿qué pueblo es el mío?» (Carnés, 2017: 44), se pregunta, consciente de la imposibilidad de identificarse con los compatriotas que han provocado su abrupta huida de España.

Sin embargo, el valor colectivo del que se dota la obra termina por conformar esa identidad que Carnés asume fracturada, pues la autora termina por reconocer que su familia «estaba en aquellos seres, atormentados por el mismo dolor que nosotros» y que las penalidades que están sufriendo terminarán por configurar su sentido como grupo, tal y como reconoce en la frase que cierra la obra: «Tú, pueblo español, pueblo mío adorado, pasarás sobre cárceles, sobre sangre y martirio, hacia la infinitud, que por derecho te pertenece... Hacia la libre inmortalidad que corresponde a tu grandeza» (Carnés, 2017: 220 y 245). Por eso la obra puede interpretarse como el testimonio, más que de una guerra o de una huida, de «una lucha colectiva y un destino final» (Samblancat, 2015: 238), puesto que a través de su relato la «identidad individual política, marcada por el compromiso, se reconstruye simultáneamente a la colectiva (de exiliados), asignándole a ambas valores como la fidelidad a España y a la causa antifranquista» (Olmedo, 2014: 90). Gracias a que el proceso de composición se llevó a cabo de manera simultánea a la vivencia de los acontecimientos que se relatan, y que por tanto no hay perspectiva para valorar los hechos ni conocimiento del desenlace de la guerra, ni de lo que el destino iba a deparar a los republicanos en el exilio y a la propia historia de España, en *De Barcelona a la Bretaña francesa* hay cabida para una esperanza que, si bien leída hoy genera un sentimiento que oscila a medio camino entre la ingenuidad y el patetismo, ha de entenderse en clave identitaria⁸, pues es la que permite a Carnés unir los lazos con sus compañeros más allá de las penalidades. Así, la obra se abre con la cita —«Lucharemos un día y otro día, y lucharemos sin cesar, para que España sea la tierra donde brille la libertad»— que expone la necesidad de mantener vigente la lucha republicana, que también aparece en el texto cuando, ya instaladas en el albergue de Le Pouliguen, la autora, en una conversación, con unas compañeras afiliadas al Partido Comunista, señala que todavía «hay posibilidad de resistir», e incluso «de ganar», e incluso fantasea

⁸ Para profundizar en la dimensión identitaria de *De Barcelona a la Bretaña francesa*, véase Sánchez Zapatero (2022), en el que se basa parcialmente este epígrafe.

con la posibilidad de desembarcar «en Valencia o en Cartagena» y de ver otra «vez la Puerta del Sol» (Carnés, 2017: 243).

3. Perspectiva de género

La segunda nota distintiva relevante de la obra testimonial de Luisa Carnés viene dada por su condición femenina, que no solo condicionó su experiencia en Francia hasta diferenciarla de la de sus compañeros masculinos, sino que permite reconstruir la experiencia del éxodo republicano desde una perspectiva de género⁹. De ese modo, en *De Barcelona a la Bretaña francesa* se amplían los tópicos habituales del corpus —el dramatismo de la retirada, el caos de la frontera, la humillación por parte de los agentes franceses, etc.— al incorporar el espacio del albergue en el que fue internada Carnés, diferente, pese a no estar exento de penalidades, de los centros de concentración en los que fueron reclusos los hombres.

Frente a las condiciones de vida de los campos —marcadas por la violencia, la humillación, el hacinamiento, la insalubridad, la enfermedad y la recurrencia de la muerte—, Le Pouliguen, tradicionalmente utilizado como sede de colonias infantiles de verano y, por tanto, habilitado con pabellones, salas comunes, enfermería e incluso un jardín, no era un refugio «malo del todo», pues en él se disponía de «un plato caliente y una cama muelle donde reposar» (Carnés, 2017: 235). Aunque la autora asegura no haber tenido «mala suerte» (Carnés, 2017: 222) al haber sido confinada allí, durante toda la obra expone su carácter de centro de reclusión forzosa. Es sintomático, en ese sentido, que el primer recuerdo que tenga sea el de la «enorme puerta [que] se cierra, con estrépito de cadenas, a [su] espalda» (Carnés, 2017: 222), evocando el valor simbólico que los testimonios carcelarios suelen dar al cierre de puertas, a través del que se expone tanto la falta de libertad como la pertenencia a un espacio nuevo, diferente y aislado del resto de la sociedad. Queda así demostrado que el refugio, por su disposición física y por la existencia en su cotidianeidad de una serie de normas y comportamientos que no parecían tener paragón con las del mundo exterior, podía identificarse con la concepción «heterotópica», de «lugar otro» que Foucault (2010) otorgó a los presidios.

La autora, de hecho, llega a referirse al albergue como «disimulada prisión francesa» o «cárcel disimilada de la Bretaña francesa» y reconoce sin ambages

9 Para precisar las implicaciones de la noción de «género», así como su relación con conceptos como el de poder o con categorías como las de clase social y sexo, conviene tener en cuenta el ya clásico trabajo de Scott (2002).

ser una «prisionera» y sentirse como «enjaulada» (Carnés, 2017: 224, 230 y 235). Incide continuamente en la falta de libertad, manifestada tanto en la imposibilidad de salir de las instalaciones como en la continua vigilancia a la que eran sometidos, gráficamente personalizada en el personaje de madame Renoir, una de las trabajadoras del albergue, a la que llega a referirse como «perro guardián [...] [que] estaba en todas partes» (Carnés, 2017: 231) para controlar las actividades de los internos. También se refleja en la obra cómo la organización del tiempo dependía de los responsables del refugio, que «imprimían a la vida del mismo ritmo escolar», provocando que todo se hiciera «a toque de campana» (Carnés, 2017: 226) y que, por ejemplo, las luces de las habitaciones se apagaran siempre a una hora determinada, que la realización obligatoria de tareas estructurara la jornada o que los tiempos destinados a las comidas terminasen cuando ellos dispusiesen. Para calibrar la crueldad de esta última decisión, se ha de tener en cuenta que, pese a que en Le Pouliguen había fundamentalmente mujeres jóvenes, entre los internos también había niños, ancianos y hombre impedidos¹⁰, cuya lentitud y falta de movilidad provocaba que muchas veces llegasen tarde al comedor y no pudiesen terminar sus raciones.

Asimismo, las páginas de *De Barcelona a la Bretaña francesa* dedicadas a recrear la vida en el albergue también muestran cómo, en menor medida de lo que sucedió en los campos, también en los refugios femeninos se sometió a las prisioneras a procesos deshumanizadores que demuestran, tal y como sostiene José María Naharro-Calderón, que la acogida del gobierno y la sociedad francesa se rigió por el continuo intento de excluir y apartar de la vida convencional a «toda clase de otredad» (2017: 87) como la que representaban los republicanos que buscaban cobijo. Se muestra, por ejemplo, en el hecho de que la propia autora admita que pasó a convertirse «en la refugiada número 31» (Carnés, 2017: 225) —puesto que esa numeración, correspondiente a la cama que ocupaba, fue la que le identificaba ante las autoridades— o en el maltrato verbal que sufrían por parte del director y de algunas trabajadoras. El primero se dirigía a ellas con «palabras que casi nadie entendía, pero que todos juzgaban terribles», mientras que las segundas, entre las que Carnés vuelve a destacar a madame Renoir, las tildaban de «gente mal educada y sucia» al tiempo que las apelaban chillando y moviendo los brazos, «como si estuviera sacudiendo una alfombra» (Carnés, 2017: 227, 230 y 231), o las acusaban de suponer un gasto muy grande para el Gobierno francés.

10 Según Antonio Plaza, «la cifra de refugiados debió de oscilar entre los 150 y los 200» (2017: 43), de los cuales alrededor del 60% eran mujeres.

Las alusiones al modo despectivo y humillante a través del que los responsables del campo trataban a las internas representan la actitud general que la sociedad francesa mantuvo con los españoles. En la propia obra se alude a cómo algunas personas de la localidad en que se hallaba ubicado el refugio, viendo las penosas circunstancias de las internas, separadas de su familia y confinadas sin poder salir, las culpaban de su situación por haber «salido de España» o como hasta quienes se solidarizaban con su situación les daban «lo más deteriorado, llegando incluso a los refugiados pingajos rotos y hasta sucios, que iban derechos a la basura» (Carnés, 2017: 237). De todos los comportamientos de los ciudadanos franceses, el que más parece molestar a Carnés, hasta el extremo de calificarlo de «detestable», es el de aquellos a los que denomina «turistas», «personas de bastante buena posición del pueblo, cuya influencia había obtenido autorización del comisario de Le Boule para visitar el refugio en cualquier momento» (Carnés, 2017: 237). A pesar de que algunos de ellos acudían al refugio con la mejor de sus intenciones, para interesarse por las prisioneras y ayudarlas a mejorar su situación, otros simplemente fisgaban «con impertinencia» (Carnés 2017: 239), llegando a fotografiarlas o a señalarlas con descaro mientras hablaban entre ellos en francés. Así le sucedió a la propia autora cuando, sorprendida en el jardín mientras miraba a través de los barrotes que la separaban del mundo exterior, vio cómo dos niñas se fijaban en ella mientras su madre les decía «*c'est une rouge*» (Carnés, 2017: 242). Anécdotas como esta evidencian que el trato dispensado por las autoridades y la sociedad francesa a las republicanas españolas «estuvo profundamente influenciado por imágenes sociales y estereotipos como “la miliciana” o “la mujer de mala costumbre”» (Negrete, 2021: 306). Carnés fue consciente de ello y llega a señalar, ante «la repugnancia» que parecían inspirar, cómo, para los franceses, los refugiados eran «rojos, es decir, seres de la plebe, sin cultura, probablemente analfabetos y en muchos casos asesinos y ladrones, [...] seguramente portadores de innumerables enfermedades contagiosas» (Carnés, 2017: 217-218). Su caso no fue una excepción, pues, como ha expuesto Nieva de la Paz, con frecuencia «los testimonios de las exiliadas reflejan la extrañeza y el recelo con el que fueron vistas entonces por su ruptura con el modelo femenino tradicional» (2019: 59). La mirada prejuiciosa que casi todos los ciudadanos proyectaron sobre los españoles demuestra que el trato recibido en los refugios, lejos de concebirse en términos estrictos de solidaridad, se corresponde con el de las cárceles, reservadas, en cuanto «heterotopía de la desviación», para «los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto a la media o a la norma exigida» (Foucault, 2010: 63).

En general, la representación del espacio físico y humano de Le Pouliguen, especialmente relevante en los últimos capítulos en la medida que supone el final del periplo narrado en el texto, «permite transformar la imagen masculinizada de los campos» (Simón, 2014: 152). Semejante imagen no solo procede de la innegable evidencia cuantitativa que demuestra que son más —y han sido más difundidos— los testimonios de los autores masculinos¹¹, sino también del hecho de que, en líneas generales, la experiencia del éxodo masivo a Francia «ha llegado al público sesgada por la mirada masculina y, por ese motivo, los conocimientos que circulan alrededor de dicho suceso se han basado principalmente en los trayectos, los espacios, las rutinas y las vicisitudes vividas por hombres» (Simón, 2014: 153). En consecuencia, «la perspectiva antropocéntrica desde la que han interpretado y proyectado habitualmente estos episodios de nuestro pasado ha impedido “ver” y “pensar” en las mujeres y en sus experiencias diferenciadas» (Martínez, 2022: 193). Al imaginario colectivo han llegado imágenes que identifican lo que sucedió en el sur de Francia durante los primeros meses de 1939 con una cuestión exclusivamente masculina, como si las mujeres hubieran permanecido al margen o no hubieran vivido —y sufrido— experiencias análogas. Es cierto que fueron menos las que salieron de España, puesto que entre los huidos había numerosos combatientes, y que solo fueron ingresadas de forma excepcional en los campos —bien en los recintos habilitados para familias de Argelés o Saint-Cyprien, bien en centros de represión por su activa militancia política (Alted Vigil, 1997)—, pero también lo es que la reconstrucción histórica global de lo que supuso la retirada no puede entenderse sin tener en cuenta los testimonios de las víctimas femeninas. Por eso, la recuperación de obras como *De Barcelona a la Bretaña francesa* puede «arrojar nueva luz sobre su protagonismo en hechos históricos cruciales de nuestro pasado reciente que han sido reflejados hasta ahora, mayoritariamente, desde una óptica exclusivamente masculina» (Nieva de la Paz, 2019: 59).

Partiendo de esta premisa, *De Barcelona a la Bretaña francesa* puede entenderse también como uno de los «espacios textuales en los que las narradoras ejercen la reivindicación de una memoria que se ha desarrollado por fuera de la hegemónica, producida por el colectivo masculino» (Simón, 2012: 152). Por ende, la obra, al igual que las compuestas por otras autoras que pasaron por experiencias similares como Mada Carreño, Federica Montseny, Silvia Mistral, Isabel del Castillo, Concha

11 Entre otros, en el corpus testimonial —o literario basado en la propia experiencia— de los campos aparecen los nombres de Manuel Andújar, Max Aub, Manuel Altolaguirre, Agustí Bartra, Agustí Centelles, Lluís Ferrán de Pol, Eulalio Ferrer, Jaime Espinar, Nemesio Raposo, José María y Manuel Lamana, José Bort-Vela o Manuel García Gerpe. Para un repaso general del corpus, véanse los trabajos de Sicot (2008, 2009 y 2010).

Méndez u Otilía Castellví, mantiene «la voluntad de dar a conocer experiencias tradicionalmente silenciadas, pero, al mismo tiempo, repiensa distintos momentos y espacios del exilio desde el género como categoría de análisis» (Martínez, 2022: 1999). Ese replanteamiento nace, en primer lugar, del cuestionamiento del papel de sujeto pasivo que habitualmente ha desempeñado la mujer en la interpretación histórica tradicional sobre la Guerra Civil y sus consecuencias, incrementado en el caso del exilio francés de 1939 con su separación de los hombres y su exclusión de los campos, que provocó que se fomentase una interpretación paternalista conducente a proyectar «la imagen de la refugiada en tanto “acompañante” del auténtico refugiado» (Martínez, 2022: 201). Los propios textos testimoniales de los republicanos españoles contribuyeron a configurar esa visión, puesto que en ellos se presenta un universo absolutamente androcentrista, en el que los victimarios y los internos son hombres, se desarrolla un marcado sentido de la camaradería que se corresponde con ciertos valores propios de la virilidad masculina y apenas hay cabida para la mujer, ni siquiera a través de alusiones o pensamientos. No solo es que no aparezcan como personajes por su exclusión de los campos, sino que no están presentes ni en los diálogos entre internos ni entre las evocaciones que los autores hacen de su vida pasada en España.

Frente a esa ausencia, en los testimonios de las mujeres sí aparecen los hombres, tanto por la presencia de gendarmes, que provoca que la relación de sometimiento entre las autoridades francesas y los exiliados españoles adquiera un sentido de dominación patriarcal, como por el hecho de que en muchos momentos las autoras hacen presentes en el texto a las figuras masculinas con las que compartían su vida, de las que se encuentran temporalmente separadas. Así se observa, por ejemplo, en el breve fragmento con el que Concha Méndez da cuenta en *Memorias armadas, memorias habladas*, a través del relato que reconstruyó su nieta Paloma Ulacia Altolaguirre partiendo de su testimonio oral, de su paso por la frontera francesa —especialmente rápido y benevolente, gracias a que lo hizo junto a su hija en un vehículo diplomático belga y a que su conocimiento de la lengua francesa le permitió obtener un mejor trato de los guardianes—, en el que hay numerosas menciones a su marido, Manuel Altolaguirre, cuyo paradero desconoció desde que pasaron juntos a Francia hasta que supo de su ingreso en un campo de concentración semanas después; o en las continuas alusiones de Castellví a su compañero Llorenç o de Montseny al suyo, Germinal, que ponen de manifiesto cómo, de algún modo, las mujeres, por mucho que tuvieran que luchar también por su propia supervivencia en unas durísimas condiciones, no prescindieron jamás de la condición de cuidadoras que la sociedad les había otorgado.

En el caso concreto de Carnés la presencia masculina en el texto no es tan notoria como en los casos de Méndez, Castellví o Montseny, aunque sí que aparece puntualmente, como en el fragmento en el que, instalada en Le Pouliguen, relata cómo «iban llegando noticias de los campos de concentración» a través de las cartas. La autora reconoce la desazón que invadió a las internas al saber que sus compañeros «malcomían y padecían enfermedades infecciosas, determinadas por la falta de higiene» y permanecían «tirados como desechos en inmensas playas», soportando «tempestades de arena y lluvias», aguantando como podían a «los piojos y la sarna [que] los picoteaban sin cesar» mientras «sus uñas se iban carcomiendo de rascar, días y días, la propia miseria» (Carnés, 2017: 235).

Lo que sí puede detectarse en la obra es la importancia del rol de la responsabilidad doméstica, manifestada desde el momento en que ingresa en el albergue. Además de convivir con seres dependientes como ancianos y niños, la autora tuvo que implicarse en los trabajos de mantenimiento de las instalaciones, siendo «incorporada al equipo que hacía la limpieza del departamento [...], pasando luego, por relevo semanal, a los del comedor, cocina y fregado» (Carnés, 2017: 227). Aunque no elude la dureza de las condiciones de trabajo, llegando a admitir que «a todas se [les] deformaron las manos de fregar platos y pelar patatas», también reconoce que el hecho de llevar a cabo este tipo de actividades les distraía y «acortaba la monotonía insoportable de los días en aquel encierro» (Carnés, 2017: 227). Asimismo, les proporcionaba pequeños beneficios con los que aliviar su situación: hacerse amiga de la cocinera les permitía «tostar el pan que sobraba de la mañana y que luego se iba una a mordisquear por el jardín», mientras que «agregarse como voluntaria al equipo que secaba la vajilla en la cocina» tenía como recompensa ser obsequiada con «vaso de leche con café» (Carnés, 2017: 227-227). Según Rocío Negrete, labores como las que realizó Carnés en el refugio resultan especialmente importantes por su capacidad de demostrar «la voluntad de las mujeres exiliadas de hacer más habitables estos espacios, dentro de las malas condiciones», así como de permitirles «ser útiles» y «tomar las riendas de su propio destino» (2021: 311).

Por último, la dimensión femenina del testimonio se deja ver también en la forma en la que Carnés coloca a las mujeres en el primer plano de la narración, primero como sujetos políticos involucrados en la Guerra Civil y después como refugiadas, cuestionando así el habitual papel pasivo y secundario al que han sido relegadas. La obra, de hecho, comienza de forma sintomática expresando, de manera un tanto abrupta dada su estructura *in media res*, que «cuando se llega hoy al comedor colectivo, echa una de menos a muchos compañeros» (Carnés, 2017: 65).

La constatación de que, en los últimos días antes de la caída de Barcelona a manos del ejército sublevado, la gran mayoría de hombres habían sido movilizados para ir al frente permite a la autora mostrar la relevancia adquirida por las mujeres en las tareas de la retaguardia y, con ello, su compromiso con la causa republicana: «Todas quieren ser útiles a su patria [...]. Mujeres de todas las edades; mujeres de todas las regiones de España; mujeres con niños en los brazos» (Carnés, 2017: 66). Resulta interesante comprobar cómo, trascendiendo su ideario comunista, jamás ocultado, la autora se refiere a todas las mujeres republicanas y antifascistas, obviando sus diferencias ideológicas, culturales o generacionales, demostrando así la importancia del género en su configuración del mundo y en su construcción identitaria.

De esa forma, *De Barcelona a la Bretaña francesa* coincide con el propósito de toda la producción de Carnés, tanto la de antes de la guerra como la de después, de reflexionar sobre la situación de la mujer en la sociedad y de comprometerse «con la causa feminista» (Nieto Caballero, 2021: 126). Por eso la obra puede ser considerada como una forma de resistencia y autoafirmación femenina contra la exclusión, una «lucha contra gigantes (el franquismo, el fascismo, el patriarcado)» (Negrete, 2021: 321). Para dotar de visibilidad al colectivo de que forma parte, el testimonio de Carnés trata de «prestar voz y palabras a quienes no las tuvieron» (López de la Vieja, 2003: 35) —y no las tuvieron por un motivo triple: por derrotadas, por republicanas y por mujeres—. De ahí que aparezcan numerosos personajes femeninos, tanto en el peregrinaje hacia Francia como, claro está, en el refugio de Le Pouliguen, evidenciando cómo la dimensión plural e identitaria de texto le lleva a convertirse en portavoz de «una experiencia colectiva» (Ugarte, 1999: 85).

Ahora bien, lejos de limitarse a mencionar su presencia sin más, Carnés trata de darles visibilidad a través de dos procedimientos. En primer lugar, sobre algunas escribe semblanzas que permiten evocar su figura con datos descriptivos y biográficos. Es el caso, por ejemplo, de Montserrat, «heroína» y «orgullo de la patria» (Carnés, 2017: 78) que mantuvo su implicación con la causa republicana durante la guerra pese a haber perdido un brazo en un accidente; de una monja que colgó los hábitos para colaborar en el Socorro Rojo Internacional; de personajes intrahistóricos como «la fortificadora de Madrid», «la vieja patriota» o «la luchadora vasca» (Carnés, 2017: 91 y 114); y, en general, de todas las mujeres que cruzaron junto a ella la frontera, de las que va aportando breves retazos de su vida y recursos prosopográficos. En segundo lugar, consciente de que lo que no se identifica no existe, se preocupa por referirse a los personajes femeninos utilizando su nombre de pila, con lo que su presencia no se difumina en un

segundo plano colectivo y difuso, sino que termina por resultar esencial, como demuestra el hecho de que en la parte final del texto aluda directamente a algunas de las compañeras con las que convivió en el refugio: Maruja, Lourdes, Gabriela, Pura, Palmira o Carmen, a quienes hace presentes en su texto al señalar que todas las internas quedaron ligadas para siempre «a su recuerdo» (Carnés, 2017: 230).

4. Conclusiones

En *De Barcelona a la Bretaña francesa* confluyen la experiencia individual y subjetiva de Luisa Carnés, profundamente condicionada por el compromiso político y la perspectiva de género desde los que observa la realidad, con la dimensión colectiva que tuvo el drama histórico al que hubo de enfrentarse desde su salida de la capital catalana a principios de 1939. Adentrarse en el análisis de la obra, por lo tanto, implica asumir que se trata de un testimonio que trata de reconstruir una serie de acontecimientos que, más que simplemente experimentados, fueron sufridos. Desde ese punto de vista, la obra, tal y como se ha intentado explicar en la primera parte de este trabajo, muestra cómo hizo frente Carnés a las duras condiciones que conllevó la retirada, a la sensación de desconcierto que caracterizó su paso por la frontera y, finalmente, a la reclusión en el albergue en el que fue confinada. Ahora bien, trascendiendo su mero carácter personal, el testimonio de la autora ha de entenderse a partir de su condición simbólica, pues evoca a través de su periplo el sufrimiento de los cientos de miles de españoles que pasaron por condiciones similares al finalizar la guerra y, con ello, dignifica la causa republicana que a todos vinculaba. Semejante valor representativo, susceptible de ser comprobado con una simple comparación con otros análisis de la retirada y con la mera constatación de que el drama vivido por Carnés se repite de forma análoga en otros muchos, adquiere cierta especificidad en el caso de *De Barcelona a la Bretaña francesa*, puesto que la autora, además de como republicana, comunista y antifascista, escribe teniendo muy presente su condición de mujer, que la llevó a vivir experiencias diferentes a las de los refugiados masculinos y, más allá de eso, a configurar su identidad de modo distinto. Por eso, como se ha analizado en la segunda parte del trabajo, el testimonio de Luisa Carnés ha de ser interpretado también partiendo de la perspectiva de género, fundamental para configurar su dimensión identitaria, memorística y colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfonso García, M. del C. (2021). «Galdós y los *Episodios Nacionales* durante la II República y la Guerra Civil. Su influencia en *De Barcelona a la Bretaña francesa, de la II Guerra Civil*, de Luisa Carnés». *Castilla. Estudios de literatura*, 12, 558-592. Recuperado de <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.557-592>.
- Alted Vigil, A. (1997). «El exilio republicano español desde la perspectiva de las mujeres». *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 4 (2), 223-238. Recuperado de http://clio.rediris.es/exilio/mujeresx/mujeres_exilio.htm.
- Carnés, L. (2017). *De Barcelona a la Bretaña francesa* [incluye *La hora del odio*]. Sevilla: Renacimiento.
- Carreño, M. (2019). *Los diablos sueltos*. Sevilla: Renacimiento.
- Castellví, O. (2008). *De las checas de Barcelona a la Alemania nazi (Veinte años de una vida)*. Barcelona: Acantilado.
- Catie-Arries, F. (2012). *Culturas del exilio español entre las alambradas. Literatura y memoria de los campos de concentración en Francia, 1939-1945*. Barcelona: Anthropos.
- Caudet, F. (2005). *El exilio republicano de 1939*. Madrid: Cátedra.
- Cuesta, J. (2008). *La odisea de la memoria*. Madrid: Alianza.
- Di Febo, G. (1998). «Un espacio de memoria: el paso de la frontera francesa de los exiliados españoles». En A. Alted (ed.) y M. Aznar (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia* (pp. 467-483). Bellaterra: Aemic-Gexel.
- Dreyfus-Armand, G. (1999). *L'exil des républicains espagnols en France. De la Guerre civile a la mort de Franco*. París: Albin Michel.
- Gil-Albert, J. (2004). *Memorabilia*. Barcelona: Tusquets.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Iordache, L. (2019). «Españoles tras las alambradas. Republicanos en los campos franceses, nazis y soviéticos (1939-1956)». *Hispania Nova. Revista de Historia*

- Contemporánea*, 1 (Ext.). Recuperado de <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/article/view/4720>.
- López de la Vieja, M. T. (2003). *Ética y literatura*. Madrid: Tecnos.
- Martínez, A. (2022). «Refugiados, mujeres y género en la encrucijada historiográfica. De Europa a España, un estado de la cuestión “desde abajo”». *Historia Actual Online*, 57 (1). Recuperado de <https://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/article/view/2193>.
- Martínez-Sánchez, A. (2023). «Cadena de recuerdos. La huida y el cruce de fronteras en la memoria del exilio republicano de 1939. Una experiencia traumática». *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 101. Recuperado de <https://doi.org/10.36707/zurita.v0i101.589>.
- Mistral, S. (2009). *Éxodo. Diario de una refugiada*. Barcelona: Anthropos.
- Montiel Rayo, F. (2018). «Vivir en los pronombres: el yo y el nosotros». En F. Montiel Rayo (Ed.), *Las escrituras del yo. Diarios, autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939* (pp. 7-23). Sevilla: Renacimiento.
- Montseny, F. (1987). *Mis primeros cuarenta años*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Moro, Á. (2020). «“Como papel en blanco”: la ficción de una vida en *La hora del odio* de Luisa Carnés». *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 22, 79-94. Recuperado de https://bivaldi.gva.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1027151.
- Naharro-Calderón, J. M. (2017). *Entre alambradas y exilios. Sangrías de las Españas y terapias de Vichy*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Negrete, R. (2021). «Sin billete de retorno. Aproximaciones a las trayectorias laborales y vitales de las españolas exiliadas en Francia». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 43, 305-324. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/78182/4564456558762>.
- Nickel, C. (2019). *Los republicanos españoles en los campos de internamiento franceses*. Sevilla: Renacimiento.
- Nieto Caballero, G. (2021). «Nuevas identidades femeninas en la creación literaria de Luisa Carnés». *Revista de Escritoras Ibéricas*, 9, 109-129. Recuperado de <https://revistas.uned.es/index.php/REI/article/view/28829>.

- Nieva de la Paz, P. (2019): «Autobiografía, política y escritura. *Mis primeros cuarenta años*, de Federica Montseny». *Revista de Escritoras Ibéricas*, 7, 55-84.
- Olmedo, I. (2014). *Itinerarios del exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Renacimiento.
- Palacio, S. (1939). *El éxodo por un refugiado español*. Valparaíso: Más Allá.
- Plaza, A. (2017). «Introducción». En L. Carnés, *De Barcelona a la Bretaña francesa* (pp. 9-57). Sevilla: Renacimiento.
- Raposo, N. (1968). *Memorias de un español en el exilio*. Barcelona: Aura.
- Ricoeur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Samblancat, N. (2015). «Un canto a la libertad. *De Barcelona a la Bretaña francesa*, de Luisa Carnés». *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 17, 236-244. Recuperado de https://bivaldi.gva.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1020169.
- Sánchez Zapatero, J. (2022). «La dimensión colectiva e identitaria de la memoria en *De Barcelona a la Bretaña francesa*». *Impossibilia. Revista internacional de estudios literarios*, 23, 54-76. Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/23507>.
- Scott, J. W. (2002). «El género: una categoría útil para el análisis». *Teoría y debates historiográficos*, 14, 9-45. Recuperado de <https://revistas.upr.edu/index.php/opcit/article/view/16994>.
- Sicot, B. (2008). «Literatura y campos franceses de internamiento. Corpus razonado (e inconcluso)». *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine*, 3. Recuperado de <https://journals.openedition.org/ccec/2473>.
- (2009). «Literatura y campos franceses de internamiento. Corpus razonado (e inconcluso) II». *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 10-11, 107-140.
- (2010). «Literatura y campos franceses de internamiento. Corpus razonado (e inconcluso) III». *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine*, 6. Recuperado de <https://journals.openedition.org/ccec/3171>.

Simón, P. (2012). *La escritura de las alambradas. Exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses*. Vigo: Academia del Hispanismo.

Soldevilla Oria, C. (2001). *El exilio español (1808-1975)*. Madrid: Arco Libros.

Ugarte, M. (1999). *Literatura española del exilio. Un estudio comparativo*. Madrid: Siglo XXI.



EL MADRID DE LUISA CARNÉS: UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO URBANO EN SU NARRATIVA BREVE / THE MADRID OF LUISA CARNÉS: AN APPROACH TO THE STUDY OF THE REPRESENTATION OF URBAN SPACE IN HER SHORT STORIES

ROBERTA CONTINISIO
Universitat Autònoma de Barcelona

Recibido: 24/07/2023

Aceptado: 18/11/2023

Resumen: El presente artículo analiza las diversas representaciones del espacio urbano madrileño ofrecidas por Luisa Carnés en su narrativa breve. Los once textos examinados se publican antes, durante y después de la Guerra Civil, y se recogen en una edición en dos volúmenes, editada por Antonio Plaza en 2018. Partiendo de la idea de que el espacio es parte fundamental de la estructura narrativa y no un simple mecanismo estilístico (Zubiaurre, 2000: 20), se han analizado las descripciones que la escritora proporciona de Madrid, teniendo en cuenta el momento en el que escribe y la finalidad que persigue. En particular, en la aproximación a los cuentos de posguerra han resultado provechosas las teorías de Henri Lefebvre sobre el «espacio representacional» y la «representación del espacio», y el fenómeno de la «doble visión» de Daniel Tapia.

Palabras clave: Luisa Carnés, narrativa breve, Madrid, exilio republicano español de 1939

Abstract: This article analyzes the various representations of Madrid's urban space offered by Luisa Carnés in her short stories. The eleven texts examined are published before, during and after the Civil War, and are collected in a two-volume edition, edited by Antonio Plaza in 2018. Based on the idea that space is a fundamental part of the narrative structure rather than a simple stylistic mechanism (Zubiaurre, 2000: 20), the descriptions that the writer provides of Madrid have been analyzed, considering the moment in which she writes and the purpose she intends. Henri Lefebvre's theories on «representational space» and the «representation of space», and Daniel Tapia's «double vision» have been very useful in the approach to post-war short stories.

Key words: Luisa Carnés, Short Stories, Madrid, Spanish Republican Exile of 1939

Continisio, Roberta. «El Madrid de Luisa Carnés: una aproximación al estudio de la representación del espacio urbano en su narrativa breve». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 7 (diciembre 2023): 181-198. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2023.7.008>. ISSN: 2530-8238

En la calle Lope de Vega de Madrid una placa conmemorativa recuerda la vida y la obra de Luisa Carnés. El Ayuntamiento de la capital española la ha colocado, en el marco del proyecto «Plan Memoria de Madrid», con el fin de «rendir homenaje a las mujeres que cambiaron la historia de la ciudad» (Kayser, 2017). La escritora madrileña nace en la citada calle, tal como asegura ella misma en la primera entrevista que concede a la prensa (Almanzora, 1930: 9), y crece en el barrio de las Letras (también conocido como barrio de las Musas), donde vivieron célebres literatos como Cervantes, Lope de Vega, Góngora y Quevedo. En los años treinta del siglo XX consolida su carrera de periodista y narradora. Es colaboradora de *Estampa y Ahora*, dos medios destacados de la prensa madrileña, firma reportajes y entrevistas, y se granjea el aplauso del mundo de las letras con la publicación del libro *Tea Rooms* en 1934, que sigue el éxito de *Natacha*, publicado en 1930, y de *Peregrinos de calvario* (1928). Madrid es el telón de fondo de sus novelas, y también de algunos de sus cuentos, el primer género literario al que se acerca y que cultiva durante toda su vida. Durante su exilio mexicano, no olvida su ciudad natal; al contrario, esta constituye el tema central de un conjunto de artículos titulado «Madrid en el recuerdo», aparecidos en *El Nacional* entre 1952 y 1953 (Olmedo Muñoz, 2010: 61), y sigue siendo la ambientación de parte de su narrativa breve. El recuerdo nostálgico de las verbenas y de los merenderos se alterna con la descripción de una urbe que, a pesar del hambre y de la pobreza, no deja de luchar contra de la represión franquista. Carnés, como escribe en un artículo divulgado con su seudónimo, Natalia Valle, se siente siempre «con los pies en México y los ojos en España» (Valle, 1950: 3), y, aunque se halla lejos de su patria, no deja de imaginarla y de referirse a ella en sus escritos.

A pesar de que en los últimos años se han publicado numerosos estudios críticos sobre la obra de Luisa Carnés (Olmedo, 2014 y 2022; Plaza Plaza, 2019; Calviño Tur, 2021; Hellín Nistal, 2021; Nieto Caballero, 2021; Arias Careaga, 2022; Martínez Fernández, 2022; Plaza Agudo, 2022; Sánchez Zapatero, 2022; Somolinos Molina, 2023), muy pocos se han detenido en su narrativa breve (Montiel Rayo 2018; Somolinos Molina, 2019; Abdou Mohamed, 2021; Caño Rivera, 2021; Cabrera, 2022) —recopilada y editada por Antonio Plaza Plaza en 2018— y aún menos en su visión del espacio urbano madrileño. El objetivo de este artículo es tratar de llenar este vacío. Por lo tanto, se examinan algunos de los cuentos escritos antes, durante y después de la Guerra Civil, donde las descripciones del entorno urbano resultan particularmente significativas y aportan informaciones clave en la interpretación de dichos relatos.

En los estudios sobre la narrativa breve, la representación de los lugares suele descuidarse en favor de una mayor atención hacia la narración. Gérard Genette, al referirse al nexo entre descripción y narración, considera que la primera es «*ancilla narrationis*» (1969: 58); sin embargo, la descripción del espacio, en los géneros breves, adquiere una carga semántica y simbólica importante. Según María Teresa Zubiaurre, el espacio es «parte fundamental de la estructura narrativa, elemento dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto» (2000: 20). Desde esta perspectiva, no se puede menospreciar la descripción de los lugares, reduciéndola a «un simple mecanismo estilístico que instauro la simultaneidad narrativa y paraliza el transcurso cronológico» (Zubiaurre, 2000: 20). El espacio, por lo tanto, es uno de los elementos estructurantes de la sintaxis narrativa, fuertemente relacionado con el tiempo, los personajes y el argumento. Por ello, Zubiaurre sugiere que los espacios son muchas veces una «prolongación metonímica de los personajes [...] y que toda presencia espacial, por culpa de su sobrecarga semántica, inevitablemente se trasciende a sí misma y se hace metalingüística» (2000: 24).

La obra de Luisa Carnés producida antes del exilio se considera parte de la llamada narrativa social de preguerra, en la que se inscriben, entre otros, Ramón J. Sender, José Díaz Fernández y César M. Arconada. A través de sus textos, estos escritores respaldan la puesta en marcha de reformas durante el primer bienio republicano dirigidas a mejorar la condición de las clases populares y de los más desprotegidos (Plaza Plaza, 2019: 64-65). En los cuentos publicados por la autora en la prensa de esos años, el entorno urbano madrileño está casi siempre presente, aunque a veces no resulta fácilmente identificable. En el relato «Rojo y gris»¹, por ejemplo, no se nombran calles o plazas, lugares concretos que en otros cuentos permiten al lector ubicarse perfectamente en la ciudad. La primera mención a Madrid la hace un «mozo» con el que José Manuel, el protagonista, entabla amistad. En contraste con la vida amarga que el joven vive en su pequeño pueblo, la metrópoli, en palabras de su amigo, aparece como un lugar que ofrece muchas oportunidades, donde «hasta los criados parecen señores. ¡Y unas mujeres!» (Carnés, 2018a: 123). José Manuel, convencido de que una vida mejor lo espera en la gran ciudad, decide marcharse, aun sin disponer de dinero ni de apoyo por parte de la familia o conocidos. Por ello, al enterarse de su situación, el Templao, el carretero que lo acompaña hacia su nuevo destino, le dice algo que suena a predicción: «las vas a pasar negras, chaval» (Carnés, 2018a: 131). De la ciudad José Manuel solo va a conocer «los extramuros» (Carnés, 2018a: 132), donde se queda

1 Dicho relato se publicó en *Ahora* como «novela corta».

viviendo durante toda su vida, víctima de un fatalismo social que le niega cualquier esperanza de mejoría. La periferia en la que transcurre el resto de sus días es pobre, sucia, hambrienta y violenta, y poco a poco el protagonista, inicialmente ingenuo y lleno de buenas intenciones, asume las mismas características del espacio que, de esa forma, se presenta no solo como escenario de su triste existencia, sino también como una ampliación del mismo personaje.

Si en «Rojo y gris» Madrid parece quedarse «a lo lejos» (Carnés, 2018a: 128), tal como sugiere el título de uno de los apartados del citado relato, en «Una mujer fea» no faltan las referencias a lugares precisos de la ciudad. La protagonista, Benita, conoce a Faustino, un barbero tan guapo como «presuntuoso y fatuo» (Carnés, 2018a: 251) en Villa Josefina, un merendero² donde se reúne con sus amigas «casi todas las fiestas» (Carnés, 2018a: 250). Su sueño es abrir una pequeña tienda de confección de ropa interior en una calle céntrica, ya que en «un barrio apartado no se hace una peseta» (Carnés, 2018a: 254). Sin embargo, al casarse con Faustino —que vive en un «piso tercero de la calle de la Cabeza» (Carnés, 2018a: 254)—, no solo le entrega todo el dinero ahorrado hasta aquel momento, sino que también renuncia a su sueño para que él pueda realizar el suyo de abrir una «peluquería en la calle modesta» (Carnés, 2018a: 257). El amor se acaba pronto —o, mejor dicho, nunca nace— y la pareja, sin recursos económicos, se traslada, después unos meses, «a una buhardilla, lo más lejos posible de la barriada que conoció sus días de abundancia» (Carnés, 2018a: 259). La autora, otra vez, se sirve de la periferia como espacio narrativo en el que desarrollar unas existencias miserables, y, en la elección de Benita de abandonar sus deseos de una vida independiente en una calle del centro, ya deja vislumbrar al lector el triste destino que le espera.

En «La señorita número quince» Paulita, como Benita, es una mujer poco atractiva y trabajadora que vive en una gran ciudad, que se supone que es Madrid, aunque nunca se nombra. La protagonista se mueve sola por las calles, y a través de su mirada se ofrece una visión parcial del paisaje urbano al que se enfrenta. Su recorrido siempre es el mismo, y tiene como objetivo su lugar de trabajo, «los grandes almacenes Europa»³. Para llegar allí, Paulita camina deprisa. Conoce a la perfección lo que se va a encontrar a lo largo del trayecto: «cuántas sastrerías, cuántas zapaterías, cuántos puntos de taxi [...], los rótulos anunciadores de todas

2 El recuerdo de los merenderos, a los que también les dedicó un artículo, publicado en *Ahora* (Carnés, 1935: 15-18), resulta recurrente en la narrativa breve escrita durante el exilio.

3 Es probable que Luisa Carnés se inspirara en los almacenes Madrid-París, inaugurados en 1924 en la capital española.

las portadas: Sanatorio del Calzado, Vaquería Santanderina, Sastrería de Agapito Pérez...» (Carnés, 2018a: 181). No se detiene en lo que mira, y su prisa al andar parece estar determinada más por el miedo a lo que la rodea que por razones de tiempo. Es una mujer que sufre la soledad y que vive atrapada en sus sueños de niña en busca de un amor similar al de las novelas sentimentales que lee. No le interesa lo que acontece a su alrededor, y parece habitar el entorno urbano de manera pasiva. Su actitud es muy diferente a la de la protagonista de «El único sistema». Teresa, después de «dos años de vida lenta, idiota» (Carnés, 2018a: 304) en el campo⁴, vuelve a Madrid con su marido y saluda «con los ojos rejuvenecidos el paso de los tranvías, los automóviles y las modistillas» (Carnés, 2018a: 303). El impacto de la ciudad en los dos personajes es muy positivo. Movida por razones económicas, Teresa sale del espacio doméstico y empieza a trabajar, comenzando de esta manera «una vida enteramente nueva» (Carnés, 2018a: 305). Igual que su marido cuida más su figura, se preocupa «de lo que se lleva» (Carnés, 2018a: 305) y decide adelgazar. Deja que la ciudad conforme su identidad y aprecia los cambios de vida que la urbe le ha exigido:

Fue recobrando su antigua personalidad, «su tipo», perdido en el lejano pueblecillo catalán, donde nacían y morían los días con idéntico ritmo monótono, que hasta ahora no advirtió. «Si seguimos allí, me habría hecho vieja en cuatro días». Luego rectificó: «Mejor dicho: nos habríamos hecho». Porque comenzaba también a observar el cambio favorable de su marido. Otra vez le veía como años atrás, preocupado de su cabello y de sus corbatas (Carnés, 2018a: 306).

La modernidad de Madrid afecta también a la relación entre los esposos, que deciden seguir viviendo en dos casas separadas para preservar la ilusión del matrimonio apenas recuperada, una solución sin duda revolucionaria, solo posible y aceptable en el seno de una gran ciudad.

Al contrario de Teresa y de su marido, el protagonista de «El poeta que se ha quedado atrás» se mueve por la metrópoli completamente desorientado y perdido. Todo lo que observa por las calles le resulta hostil y ajeno, y el único lugar en el que parece recobrar su identidad es un café del Madrid viejo:

Todo lo mira con amor: los clásicos divanes tapizados en rojo; los veladores de mármol regastado; las anaqueleras de botellas empolvadas; el viejo reloj que se mece entre dos columnas, y los espejos, en que se ha reflejado el paso de varias generaciones. *Aquí, sí*. Seguramente, aquí no vendrán *los otros*. Ellos tienen sus locales *exóticos* en el centro; sus tertulias, donde todo es fuerte: licores, perfumes y conversaciones. Aquí, donde el tiempo se ha remansado negligentemente en un diván, al lado de estas viejas acicaladas *a la antigua*, que huelen a polvos de arroz (Carnés, 2018a: 293).

4 La vuelta a Madrid después de dos años vividos en el campo se nutre de la experiencia personal de la autora, que vivió en Algeciras entre 1931 y 1932 con su hijo y su pareja Ramón Puyol (Plaza Plaza, 2019: 67).

La descripción de este espacio se ofrece al lector a través de la «mirada semántica» (Bobes Naves, 1985: 213) del personaje, por lo que los objetos que llenan el café adquieren una carga significativa. Todo lo que aparece en este lugar representa un mundo que ya no existe y que refleja perfectamente el anacronismo del poeta que no se ha acostumbrado «al paso rápido de la época y tropieza en los transeúntes y en los ágiles vendedores callejeros» (Carnés, 2018a: 293). El marcado contraste entre el viejo café y los «locales exóticos del centro» destaca aún más la dificultad del protagonista de vivir en un mundo que ya no lo reconoce y al que siente que no pertenece. Y es precisamente en este café antiguo donde acontece un «prodigio» (Carnés, 2018a: 296): unas ancianas de ochenta años aún leen sus «versos jóvenes» (Carnés, 2018a: 296). Sin embargo, la esperanza del poeta de poder tener todavía un público y un espacio en el que sentirse apreciado se apaga definitivamente en un desenlace alternativo y «menos ochocentista» (Carnés, 2018a: 296), en el que el protagonista descubre que no hay sitio para sus antiguos libros ni en la feria del libro usado⁵.

Con el comienzo de la Guerra Civil, «los autores y autoras radicalizan su postura política a través de la afiliación, la sindicación o el alistamiento directo en el frente, al tiempo que transforman, además, su entidad narrativa» (Martínez Fernández, 2022: 108). Durante este período, Carnés sigue colaborando con *Estampa y Ahora*, al tiempo que forma parte de la redacción de *Frente Rojo*, que releva a *Mundo Obrero* en Levante y Cataluña como órgano oficial del PCE (Plaza Plaza, 2019: 72). En dicho periódico aparece «Una estrella roja», el único cuento publicado durante el conflicto⁶. Como destaca Francisca Montiel Rayo, en este relato el afán propagandístico resulta predominante, y la autora se esfuerza por conjugar la intencionalidad política y la calidad literaria (2018: 57). El protagonista, un adolescente de nombre Manuel, es un héroe que sacrifica su vida en su intento de defender la República. El objetivo de la autora es concienciar a la población republicana a través del ejemplo de un chico muy joven (Montiel, 2018: 47). Para conferir más dramatismo al argumento tratado, Carnés, a través de un narrador omnisciente, ofrece un retrato exacto de la geografía urbana, que permite al lector orientarse perfectamente en la ciudad. De esa forma, como si de una película se tratara, se ve la muerte del padre de Manuel

5 Como indica Antonio Plaza Plaza en una nota al texto, la autora se refiere a la llamada Feria del Libro de Ocasión, establecida en Madrid de forma permanente, primero en el paseo del Prado y desde 1933 en la cuesta de Moyano, a la espalda del Jardín Botánico (2018a: 295).

6 Como señala Francisca Montiel Rayo, la ubicación del texto en la sección dedicada al cuento infantil de *Rojo y gris. Cuentos completos I* (2018a) no resulta totalmente justificada si se tienen en cuenta la edad del protagonista del cuento —quince años— y el mensaje que este encierra (2018: 47).

en la plaza de Cibeles durante una huelga, y se sigue al protagonista por las calles de Madrid, mientras vende el *Mundo Obrero* «frente a los señoritos que salían de Molinero y del bar Chicote», dos cafés de gran prestigio situados al comienzo de la Gran Vía (Carnés, 2018a: 113). Los escaparates en los que Manuel se mira con su uniforme de miliciano son los «de los comercios de los Cuatro Caminos» (Carnés, 2018a: 114), una zona que la autora conocía muy bien⁷ que aparece varias veces en sus artículos y en su obra narrativa. La descripción del espacio en el que logra la «hazaña» que hace Manuel «merecedor de la estrella roja para siempre» (Carnés, 2018a: 116) es tan detallada que el lector casi participa en ella:

Cuando se dio la orden de asalto al Cuartel de la Montaña, fue uno de los primeros en lanzarse, alocado, a través de los jardincillos de la calle Ferraz; fue uno de los primeros en atravesar la pequeña descubierta hasta las escalerillas del cuartel, al que apuntaba un viejo cañón, y uno de los primeros en caer barrido por un proyectil de los traidores, agazapados en el cuartel (Carnés, 2018a: 116).

Madrid se convierte en el bastión de los valores republicanos, y representa un país que lucha y no se rinde fácilmente, una imagen que se refuerza durante los años del exilio, en los que la principal función de la producción narrativa de Carnés es mantener vivo el legado republicano y oponerse a la interpretación de la historia reciente impuesta desde el poder franquista (Sánchez Zapatero, 2022: 73). Como destaca Iliana Olmedo, desde México,

España representaba un espacio donde habían desaparecido casi por completo las libertades del individuo. Carnés imagina esta España de posguerra, de ilusiones perdidas, miedo, carestía, rencores. Describe una sociedad en proceso de reacomodo y las voces discordantes que persisten. Su perspectiva sublima a menudo su referente real, pero sobre todo muestra las circunstancias y organización de la lucha guerrillera que el régimen intentaba reprimir y, sobre todo, silenciar (Olmedo, 2014: 268).

Al igual que otros autores exiliados, el Madrid que Carnés describe en la distancia en algunos de sus «cuentos españoles»⁸ es una metonimia de esa «España inventada» de la que habla José Ramón Marra López en *Narrativa española fuera de España* (1963). Como explica el crítico,

El escritor emigrado permanece anclado en el tiempo en que abandonó su tierra, y esto ocurre por un doble motivo. Primeramente, porque aunque deseara evolucionar nunca podrá hacerlo de forma total, con la misma dinámica y a compás de la tierra perdida, viéndose obligado a marchar a

7 Parece que en la Casa de Socorro de dicho barrio trabajó su padre, que simultaneaba el oficio de barbero con el de practicante de la Beneficencia Municipal. Tratándose de una zona obrera, era un espacio central para la izquierda radical de la época (Cruz, 2021).

8 De esta forma se clasifican los relatos que, en el segundo volumen de los *Cuentos completos*, se centran en la Guerra Civil, en el éxodo a Francia tras la derrota de los republicanos, en la represión en el interior del país, en la vida en las cárceles de mujeres y en el surgimiento de una oposición al régimen franquista.

remolque, no por vivencias directas, sino por noticias indirectas, y aun éstas ha de acomodarlas a una escala de valores conocidas por él, esto es, por referencia a un pasado que es una situación que ya no se da de hecho; en segundo lugar, porque la causa de su emigración ha sido tan importante en su existencia —y generalmente en la del país— que ya es una obsesión, un *leit motiv* en su vida y en su obra, un *condicionamiento* difícil de superar (1963: 56).

Las noticias que la escritora recibe y que utiliza para configurar el escenario de su narrativa de tema español vienen principalmente de la prensa del Partido Comunista e inevitablemente condicionan su imaginación. Además, cabe no olvidar el fuerte compromiso político que la autora asume ya a partir de la Guerra Civil, y el mensaje que quiere lanzar a través de su narrativa.

Recién llegada a su nuevo país de acogida, Carnés colabora con varias revistas creadas por otros refugiados españoles⁹, cuyo propósito es preservar un nexo con su patria y custodiar también la propia identidad. Su contribución a las publicaciones del PCE —en las que se informa sobre la represión ejercida por el régimen franquista, como las ejecuciones y los encarcelamientos, y las acciones realizadas por la guerrilla— se hace más frecuente a partir de la década de los años cincuenta, y es en estas revistas donde publica los cuentos «La partida de dominó», «En casa» y «El pilluelo». Para el análisis de la descripción de la urbe que la escritora ofrece en dichos relatos resulta provechosa la distinción entre «representación del espacio» y «espacio representacional» realizada por Henri Lefebvre. En su famoso ensayo, el estudioso se refiere al espacio como a un producto social, cuyo papel es «cada vez menos neutral y cada vez más activo como instrumento y objetivo, como medio y meta» (2013: 440). Interpretando el espacio como una totalidad en continua producción e interacción, propone, por lo tanto, tres dimensiones interrelacionadas: la práctica espacial o espacio percibido, que abarca el modo de actuar de la gente en los lugares cotidianos; la representación del espacio o espacio concebido, que se refiere a lo abstracto, producido a través de sistemas de códigos y signos, y gestionado por especialistas, como arquitectos, ingenieros, científicos. Se trata del espacio del conocimiento, producido y aprobado por el poder. Finalmente, el espacio representacional o espacio vivido. Este último es el experimentado directamente por sus habitantes a través de una compleja amalgama de símbolos e imágenes. Es el espacio que artistas e intelectuales describen, confirmando un significado simbólico a los objetos que lo componen. Según Angela Moro, la literatura compuesta en el exilio produce «espacios representacionales» que contrarrestan las «representaciones del espacio» impuestas ya sea por el capitalismo o por el franquismo (2022: 32).

9 En la mayoría de estas revistas, Juan Rejano, su pareja, tiene alguna participación (Olmedo, 2014: 208).

En el relato «En casa», la protagonista, cuyo nombre se ignora, sale de la prisión tras nueve años de reclusión. Carnés elige una narración en primera persona y, a través de la protagonista, recorre las calles y los lugares de su infancia:

Y me lancé calle de Lope de Vega arriba. Me apareció la misma de antes, como me había aparecido la escalera de mi antigua casa. Siempre había sido una calle solitaria, sobre todo, al desembocar en el Prado. Casas de clase media; la tapia del jardín de un colegio de monjas, con su mirilla redonda de metal, siempre brillante, como un pequeño sol. Alguna que otra casa de gente adinerada y, más arriba, en torno del convento de las Trinitarias, algunas viviendas modestas. Junto a ellas, otras, ante las cuales me habían enseñado desde niña a pasar de largo, sin mirar a las mujeres que se recostaban en los quicios de las puertas, siempre como en espera de alguien que no llegaba, aunque sin aparentar impaciencia, reflejando en sus figuras desvaídas un cansancio de siglos.

Ahora estaban igual, como si nada hubiera cambiado para ellas. Fumaban, y en su rostro se advertía la misma indiferencia de siempre (Carnés, 2018b: 58).

El exterior urbano se describe no solo a través de la mirada, sino también a través de los demás sentidos, que provocan en la protagonista impresiones diversas: los «aromas» del Jardín Botánico despiertan su nostalgia, mientras que el «ruido sordo» de los tranvías, «diferente al de otras veces», agudiza su sensación de extrañeza frente al mundo que la rodea (Carnés, 2018b: 52). De hecho, en un primer momento, Madrid le parece una ciudad totalmente desconocida, marcadamente distinta a la cárcel, donde ha vivido durante muchos años. La prisión, para ella, «había sido una defensa frente al terrible mundo nacido de la traición» (Carnés, 2018b: 50). La sororidad experimentada con las otras mujeres «heridas por el mismo dolor, endurecidas en una resistencia que nada lograba quebrantar» (Carnés, 2018b: 50), choca con la indiferencia de los transeúntes que encuentra a lo largo del camino. Tras vagar sin rumbo por las calles de Madrid, y después de dejarse empujar por su fuerza interior hacia la casa de sus recuerdos (Carnés, 2018b: 53), ahora habitada por una desconocida, decide ir a la calle del León, donde está el taller de costura¹⁰ de su antigua maestra. Sin embargo, Rosita, una de las muchas mujeres que se han quedado viudas y se han convertido en madres solteras después de la guerra, se niega a ayudarle por temor a eventuales represalias del régimen, que castiga a quienes ofrecen apoyo a expresos políticos. Por lo tanto, la protagonista vuelve a la calle, perdida y rechazada por una ciudad que la hace sentir culpable:

Me encontraba, definitivamente, en un mundo desconocido, entre gentes como de otro planeta, para quienes yo también era una extranjera. Era un mundo donde no tenían cabida las personas como yo. Era como una apestada cuya sola presencia horroriza (Carnés, 2018b: 62).

10 El trabajo de la protagonista en un taller de costura recuerda el de la escritora en una fábrica de sombreros. En el cuento se incluyen varios elementos de origen autobiográfico.

La mujer se siente desterrada en su propia tierra. La ruptura con el mundo que la rodea es muy similar a la ruptura vivida por el exiliado (Caño Rivera, 2021: 98). Sin embargo, aún queda un espacio en el que puede recobrar su identidad y no sentirse sola. Se le revela simbólicamente en los subterráneos de la ciudad, en la «atmósfera pegajosa de una estación de metro» (Carnés, 2018b: 62). Aquí el encuentro con un compañero de partido, que con el ruido de sus pasos la había aterrorizado mientras vagaba por las calles, la vuelve a poner en conexión con su ciudad. De esta forma, la protagonista descubre que detrás del Madrid hostil e indiferente se esconde un Madrid que no se ha rendido al régimen franquista y que sigue su lucha clandestina:

—Conque esta sigue siendo mi España... Este, mi Madrid de antes... ¿Igual que hace nueve años?... ¿No se ha perdido todo?...

—No se ha perdido nada —dijo él—. No se ha perdido la sangre derramada, y ganaremos definitivamente, ya verás... Estamos venciendo en todas partes de la Tierra... Ten confianza (Carnés, 2018b: 70).

El relato tiene una clara finalidad propagandística, como lo demuestran la referencia al treinta aniversario del PCE (Carnés, 2018b: 69) y la alusión a Dolores Ibárruri, la Pasionaria¹¹ (Carnés, 2018b: 68), cuya litografía se esconde bajo una efigie religiosa. La casa que da el título al cuento es el partido, que ofrece refugio y seguridad a la mujer y a quienes, como ella, se sienten perseguidos o amenazados en la España franquista.

La lucha clandestina es también el tema de «La partida de dominó». Sin embargo, en este cuento, el espacio urbano queda notablemente reducido, y casi toda la acción transcurre en el interior de una oscura bodega. La taberna se encuentra en la calle de Almansa, en el barrio de Cuatro Caminos, la misma calle evocada por la protagonista de «Prisión de madres»:

Cuando se casaron, alquilaron un cuartito en los altos de la calle de Almansa, cerca ya de los merenderos que quedaban a un costado del Canalillo. [...] El balcón estrecho estaba siempre inundado de sol, y por él penetraba la alegría de la gente del barrio, el griterío de los chicos que jugaban en la calle a la taba y toña, y los compases de los organillos de Amaniel cuando los afinaba el técnico.

Los domingos la música comenzaba desde las doce de la mañana, hora en que empezaban a llegar las familias dispuestas a pasar un día de campo, pertrechadas de cestas, en las que se habían metido los pollos o conejos partidos en trozos, el papel con arroz, el aceite y las naranjas para la chiquillería. La leña y la sartén las facilitaba el establecimiento. Toda aquella alegría de los domingos entraba desbordada por el balcón único del cuarto de Marta y Manolo, que era un trozo legítimo de aquel popular rincón de Madrid (Carnés, 2018b: 158).

11 Máxima dirigente del PCE y figura política que goza de culto a la personalidad entre los militantes de esta organización.

La alegría, los colores y la abundante y variada comida aquí descrita faltan en la época franquista, en la que hay que hacer cola «para lograr el pedazo de pan gris con sabor de cuero mojado» (Carnés, 2018b: 37). En «La partida de dominó» la misma calle aparece como una cárcel sin rejas: «Todo estaba perfectamente controlado, y hasta los suspiros y las miradas taciturnas parecían registrados por el invisible poder que regía los destinos de aquella larga calle» (Carnés 2018: 36). También la descripción de la verbena de Los Ángeles es muy distinta. En «La partida de dominó» se dan pocas pinceladas, mientras que en «Prisión de madres» su recuerdo detallado constituye para la protagonista una herramienta para conservar la memoria y escaparse con la imaginación de la prisión:

El humo de los puestos de churros se metía por el balcón junto con los pregones de las tómbolas, en los que se obsequiaba al público desde un alfiletero a un juego completo de cacerolas. Los pitos, los cohetes, la música de los manubrios y las vitrolas de los tiouvivos, las invitaciones de los tíos de las barracas donde se exhibían monstruos de todos los tiempos, los del tobogán del amor o los de las grutas infernales, se fundían en el rumor sordo que llegaba el primero de agosto al cuarto de Marta y Manolo. Mientras, ellos cenaban su pisto manchego, rociado con un vaso de vino tinto, y de postre, una rebanada grande de sandía, colorada y con pepitas negras, comprada abajo, en la verbena... (Carnés, 2018b: 158).

En «La partida de dominó» la ubicación de la acción en un lugar preciso e identificable en el entorno urbano madrileño responde a la necesidad de conferir mayor realismo a una narración en la que la autora quiere dar testimonio de una oposición al régimen que sigue existiendo a pesar de la represión. Carnés construye, desde el punto de vista literario, una ciudad en la que imagina un pueblo tan «popular y heroico» como el que describe en un artículo publicado pocos años después en la revista *España y la paz*: «El pueblo madrileño no se doblega, no sabe doblegarse, y cuando no se puede defender de otra manera, lo hace con el silencio y las llamaradas de sus ojos» (Carnés, 1953: 5). El Madrid de la resistencia, por lo tanto, es el «espacio representacional» que se opone a la «representación del espacio» impuesta por el franquismo. Solo en los lugares de la lucha el madrileño, metonimia del español, puede salvaguardar su propia identidad, no obstante el hambre y la miseria que invaden todas las calles de la ciudad, sin diferencia entre periferia y centro.

Cuando imagina desde la distancia su ciudad natal bajo el régimen franquista, la escritora hace unas descripciones que rayan en el tremendismo, como se destaca en el cuento «El pilluelo». El protagonista, un niño de doce años que ignora «la risa y el juego», vive en el barrio de Ventas «en una cueva cerrada con trozos de lata oxidada» (Carnés, 2018b: 74). El entorno urbano que lo rodea es mísero y sombrío, y es escenario de ilusiones perdidas y de miedo. La estación del

metro, que en el cuento «En casa» es el lugar en el que la protagonista encuentra la salvación, en «El pilluelo», en cambio, es el lugar de la muerte¹². José decide unirse «a las bandas de muchachos perdidos, huérfanos, hijos de penados políticos, sin familia, vagabundos, a los que el hambre expulsaba de las cuevas de las Ventas, de Tetuán, de las Victorias y de otros lugares de Madrid» (Carnés, 2018b: 77). Su vida transcurre en la calle, en medio de la pobreza y de la desesperación:

Fue uno más de los pilluelos que pululaban por las tertulias de la calle de Alcalá o de Recoletos; por los tranvías y autobuses; por los bares y restaurantes; por las puertas de los cines y las plazas de toros. Formó en ese dramático ejército de niños españoles que bulle en todas las ciudades de España. Son solidarios entre ellos, porque los vinculan la miseria, el hambre y el miedo a la persecución de la policía. Por la noche circulan al amparo de las sombras. Se reúnen en las afueras de las capitales, arrancan los anuncios de las carteleras teatrales y los llevan con ellos para envolverse mientras dormitan debajo de los puentes, al amparo de los edificios en construcción y de los vagones del ferrocarril. Se agazapan en los rincones, hundiéndose unos en otros su miseria y su terror; siempre perseguidos, hasta en su breve reposo nocturno. A veces la policía cae sobre ellos con furia salvaje; los descubre con el chorro de la luz de su linterna, con el gozo maligno con que un cazador deslumbra a una dulce codorniz, y los arranca a la pequeña aventura que para sus caritas sin risa, para sus ojos asustados, sin ver esa llama de odio que fulgura en todas las miradas atemorizadas; los arrastra tras de sí, hacia las mazmorras de los reformatorios (Carnés, 2018b: 77).

En este cuento, publicado algunos años después de «En casa» y «La partida de dominó», Madrid ya no ofrece lugares seguros ni a los niños, que se mueven al amparo de las sombras. Sin espacios para la resistencia, el Madrid de posguerra representado por Luisa Carnés es solo un lugar de represión, un Madrid que nunca llega a vivir y del que tiene noticia desde su exilio en tierras mexicanas. Sin embargo, al final de la historia la escritora cambia el tono desesperanzado que domina toda la narración y presenta un espacio de libertad y esperanza: esta vez no se sitúa dentro del entorno urbano, sino fuera de sus fronteras. En el monte, de hecho, la lucha guerrillera de los maquis, a la que José se une, representa la última posibilidad para el español de volver a ser libre.

Desde el exilio, Madrid no es solo lugar de miseria y resistencia, sino también es el sitio en el que quedan los recuerdos de la infancia y la juventud. El primer cuento que la escritora publica al llegar a México es «Los Mellizos», un relato que ya había publicado en España en el periódico *La Voz* en 1932. En el país de acogida, el texto aparece en *Romance*, una de las primeras publicaciones de los exiliados. Entre las dos narraciones no hay muchas diferencias desde el punto de vista narrativo, pero lo que sí es evidente es el mayor detenimiento de la narradora en la descripción de los lugares, espacios tan detallados que han permitido a su nieto, Juan Ramón Puyol, identificar la casa de la infancia de su abuela (Cruz, 2021).

12 El hermano de José, Daniel, inválido y desesperado, se suicida arrojándose al metro en la estación de Ventas (Carnés, 2018b: 77).

Como en el cuento «En casa», se presentan de manera nostálgica las calles por las que Carnés paseaba, y que ahora solo puede ver a través de la memoria. Los recuerdos de la escritora, que debe acostumbrarse forzosamente a una cultura y a un país nuevos, fortalecen el vínculo con el pasado: «A través de las bellas neblinas del recuerdo seguimos en España. Esos caminos del recuerdo nos ligan a nuestra tierra, y esa gracia del recuerdo, que no puede robarnos el fascismo, como una madre tierna arropa tibiamente, y nos mantiene junto a él» (Carnés, 1952: 3). Como destaca Olmedo, el recuerdo constituye el sitio seguro, donde se hallan lo conocido y las certezas (2010: 61). Madrid es el lugar añorado, y a través de todos los sentidos de los protagonistas del cuento Carnés vuelve a vivir «las mañanas alegres de la calle de Atocha», a oler el «aguardiente y [...] la flora medicinal del Jardín Botánico» (Carnés, 2018b: 242), a caminar por el paseo del Prado y la calle de las Huertas, y a escuchar «algún piano invisible» que salpica «el ámbito oscuro de la calle con las notas [...] de la *Serenata* de Schubert» (Carnés, 2018b: 245). Los espacios de la desigualdad social y de la soledad descritos en la narrativa breve de preguerra desaparecen por completo en el exilio. Madrid, cuando no es el lugar hacia donde se dirige la actividad política, es una ciudad idealizada y cristalizada en el recuerdo. En la descripción de la muerte de los dos protagonistas, que deciden suicidarse para tener la certeza de morir juntos y no sufrir la soledad, se lee el saludo de la escritora a su Madrid, la ciudad querida a la que ya no puede volver:

Se encaramaron a la balastrada del Viaducto en el momento en que las churreras asoman al paisaje luminoso de las Vistillas y los guardias de seguridad apuran la primera copa del servicio. A esa hora, los mellizos, cogidos de la mano, cortaron por última vez con su cojera simultánea el viento madrileño, quebrándose definitivamente —agrio limón y seca cera— contra las agudas piedras de la calle Segovia (Carnés, 2018b: 249).

Entre los «cuentos mexicanos», escritos entre 1945 y 1963 y publicados en la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento literario del periódico *El Nacional*, destaca «La pareja de la avenida Juárez». Al aproximarse a dicho relato, resulta significativo lo que afirma el exiliado Daniel Tapia a propósito de la «doble visión» (1947: 5). En su opinión, los republicanos desterrados están imposibilitados para ver y considerar un solo paisaje, ya que este se ofrece a su mirada a través de una superposición de imágenes:

Apenas los contornos de este paisaje son captados por nuestros ojos, cuando al ir a reproducirse en la retina encuentran esta ya ocupada por otra imagen. Parece como si el nervio óptico se adelantara y transmitiera oficiosamente a la retina la imagen que ha de recibir de ella. Uno es el paisaje que vemos y otro el que llevamos dentro (Tapia, 1947: 5).

Eso es lo que ocurre en «La pareja de la avenida Juárez», donde la realidad del exilio mexicano es el tema central. El narrador en primera persona es un profesor de lengua francesa que se dedica a dar clases particulares a domicilio y que todos los días recorre las calles de Ciudad de México. El tiempo es marcado por unos «relojes asesinos» (Carnés, 2018b: 285), y el protagonista camina tan de prisa entre el tráfico y la muchedumbre de transeúntes y vendedores ambulantes que todo se reduce «a unas paralelas interminables, cortadas entre sí, de formas y colores imprecisos» (Carnés, 2018b: 285). Sin embargo, una pareja de ancianos atrae su atención y, al verlos, el narrador vuelve a un tiempo y a un mundo pasados:

La calle está tranquila. Los empleados del Ayuntamiento enfilan sus mangas de riego sobre las piedras, y el agua canta en las regueras que alimentan las acacias en flor. A la puerta de una tienda, un mancebo tuesta café. El vendedor de flores y su borriquillo pasan lentamente: «¡Buenos tiestos de claveles dobles!». Una churrera ensarta en verde junco buñuelos amarillos. La cocinera de casa grande cruza con su cesta al brazo. La enfermera que veló a un moribundo hurta sus párpados enrojecidos al sol. El trapero mata el gusanillo con aguardiente en la taberna de la esquina. Un tranvía asciende lentamente la calle de Argensola de Madrid. Una sirvienta sacude una alfombra en un balcón sin macetas. Un clérigo de pardos manteos se dirige a la iglesia parroquial para officiar en la misa de las nueve de la mañana. En una calle surge, voceando su requesón blanco como la nieve el delantal y los manguitos, la requesonera.

Nadie parece tener prisa. No hay relojes acuciantes. No hay agentes de tránsito. Nada que dirija los pasos del hombre, que lo espolee. Se recogen los pregones mañaneros. Se mira cómo van creciendo los racimos olorosos de las acacias. Se puede uno detener ante el escaparate de una librería recién abierta e hilvanar un sueño (Carnés, 2018b: 288-289).

De esa forma, la autora proporciona una estampa del Madrid de preguerra, sin duda idealizada por la distancia, el recuerdo y la nostalgia (Plaza Agudo, 2022: 170). Dicha imagen de su ciudad natal se superpone a la imagen de la ciudad mexicana que, por un momento, deja de existir. Desaparecen los camiones¹³, las «farmacias de tipo norteamericano» y el bullicio, y se deja espacio al «viejo, bronco reloj» y a las «notas de piano acariciados por manos adolescentes» (Carnés, 2018b: 288). La evocación del mundo pasado dura poco, y rápidamente el protagonista vuelve a su rutina alienante. Metafóricamente, con la muerte de los dos ancianos atropellados por un autobús, se establece la imposibilidad de coexistencia de los dos mundos, el del pasado y el del presente, y el narrador queda atrapado en un contexto al que siente que no pertenece, pero al que, de alguna manera, se ha acostumbrado.

En conclusión, en su narrativa breve, Luisa Carnés proporciona unos retratos de su ciudad natal cada vez distintos y siempre llenos de una carga semántica significativa. En los cuentos de preguerra, las preocupaciones sociales y de género de la escritora se asocian a los espacios elegidos para desarrollar la narración. La

¹³ Cabe recordar que este cuento se publica en una revista dirigida a un público de lectores mexicanos, quizás por esta razón, Carnés decide aplicar esta denominación, típicamente mexicana, al autobús de transporte interurbano.

periferia, pobre y hambrienta, acoge a personajes marginados, sin oportunidades reales de cambio o de mejora, como en el caso del protagonista de «Rojo y gris» o de Benita, que prefiere una existencia miserable a lado de un hombre que no la quiere en lugar de la soledad de la ciudad. Estos personajes asumen poco a poco las mismas características del espacio que los rodea, y los lugares que viven ya no son un simple escenario narrativo, sino que representan sus propias personalidades. Al mismo tiempo, Madrid, en la época republicana, con su modernidad, conforma a la mujer nueva y favorece las relaciones afectivas. «El único sistema» es un texto excepcional en la producción narrativa de preguerra de Carnés por cuanto ofrece una visión positiva del matrimonio, cuya felicidad solo es posible si los esposos viven en casas separadas.

Durante la Guerra Civil y el exilio mexicano, el firme compromiso político de la escritora cambia inevitablemente la entidad narrativa de su producción, y también el entorno urbano madrileño se describe de manera diferente. Los personajes se mueven por calles y avenidas fácilmente identificables, y el lector reconoce los espacios de la represión franquista, así como los de la resistencia. Carnés, de esa forma, a través de la creación de un «espacio representacional», se opone a la interpretación no solo histórica, sino también espacial del franquismo. Finalmente, la evocación detallada del Madrid del pasado, con sus sonidos, sus olores y colores, sirve a la escritora para elaborar un testimonio tangible de la memoria y para restablecer una conexión, aunque sea solo desde la literatura, con su ciudad natal.

BIBLIOGRAFÍA

- Abdou Mohamed, H. (2021). «Modelos de mujer en la cuentística de Luisa Carnés». En Egido A., Eiroa M., Lemus E., Santiago M., Iordache L. y Negrete R. (Eds.), *Mujeres en el exilio republicano de 1939: Homenaje a Josefina Cuesta* (pp. 667-680). Madrid: Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática.
- Almanzora, J. de (30 de marzo de 1930). «Mujeres de hoy. La novelista que, por ahora, gana su vida escribiendo cartas comerciales». *Crónica*, p. 9.

- Arias Careaga, R. (2022). «Exilio y futuro en la última novela de Luisa Carnés». En V. Azcue, J. R. López García y A. Saura Clares (Eds.), *“Yo no invento nada”: testimonio y ficción del exilio republicano de 1939 en el cine, el teatro y la literatura*, (pp. 183-195). Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Bobes Naves, M.^a C. (1985). *Teoría general de la novela. Semiología de “La Regenta”*. Madrid: Gredos.
- Cabrera, A. P. (2022). «Luisa Carnés y su exilio republicano: La Chivata, el olvido de una vida». *Revista Melibea*, 16, 24-37.
- Calviño Tur, N. (2021). *Reconstrucción cultural y feminidad: la obra narrativa y periodística de Luisa Carnés (1926-1939)*. (Tesis Doctoral), Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Caño Rivera, C. (2021). «Exilio e identidad en los relatos de Luisa Carnés». *Diablotexto Digital*, 10, 92-106.
- Carnés, L. (1928). *Peregrinos de calvario*. Madrid: CIAP.
- (18 de agosto de 1935). «El viejo Madrid que desaparece y la nueva vida popular madrileña». *Ahora*, pp. 15-18.
- (16 de diciembre de 1952). «Ríos de ciudad». *El Nacional*, p. 3.
- (1 de mayo de 1953). «Madrid popular y heroico bastión de la independencia española». *España y la paz*, pp. 4-5.
- (2016). *Tea Rooms. Mujeres obreras [1934]*. Gijón: Hoja de Lata.
- (2018a). *Rojo y Gris. Cuentos completos I*. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata.
- (2018b). *Donde brotó el laurel. Cuentos completos II*. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata.
- (2019). *Natacha [1930]*. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata.
- Cruz, L. de la (28 de marzo de 2021). «Reconstruyendo el Madrid de Luisa Carnés». *elDiario.es*. Recuperado de https://www.eldiario.es/madrid/somos/tetuan/historia/reconstruyendo-madrid-luisa-carnes_1_7354998.html
- Genette, G. (1969). *Figures II. Essais*. París: Éditions du Seuil.
- Hellín Nistal, L. (2021). «Del mostrador de un salón de té al exilio mexicano: La literatura social, feminista y comprometida de Luisa Carnés». En Egido

- A., Eiroa M., Lemus E., Santiago M., Iordache L. y Negrete R. (Eds.), *Mujeres en el exilio republicano de 1939: Homenaje a Josefina Cuesta* (pp. 695-707). Madrid: Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática.
- Kayser, B. (7 de marzo de 2017). «Homenaje a las mujeres olvidadas». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2017/03/06/madrid/1488820157_741373.html
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Marra López, J. R. (1963). *Narrativa española fuera de España*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Martínez Fernández, Á. (2022). «De Barcelona a la Bretaña francesa (1939): la escritura de Luisa Carnés bajo las bombas». En J. Lluch-Prats y L. C. Souto (Eds.), *Escrituras de la memoria: la Guerra Civil española y sus consecuencias* (pp. 107-126), Valencia: Universitat de València.
- Montiel Rayo, F. (2018). «La vida y la muerte en los cuentos sobre la Guerra Civil de Luisa Carnés». *Orillas: revista d'ispanística*, 7, 45-59.
- Moro, A. (2022). *Fuera de lugar. La representación del espacio en la narrativa breve de Max Aub y Ramón J. Sender*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Nieto Caballero, G. (2021). «Nuevas identidades femeninas en la creación literaria de Luisa Carnés». *Revista de Escritoras Ibéricas*, 9, 109-129.
- Olmedo Muñoz, I. (2010). «Los exiliados republicanos y la cultura mexicana en los artículos de Luisa Carnés en *El Nacional*». *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 12, 49-70.
- (2014). *Itinerarios del exilio*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- (2022). «Visiones de la nación exiliada: memoria y trauma en *Juan Caballero* (1956) y *El eslabón perdido* (2002) de Luisa Carnés». En V. Azcue, J. R. López García y A. Saura Clares (Eds.), «*Yo no invento nada*»: testimonio y ficción del exilio republicano de 1939 en el cine, el teatro y la literatura, (pp. 147-164). Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Plaza Agudo, I. (2022). «Entre la ficción y el testimonio: representaciones del exilio en la narrativa de Luisa Carnés». En V. Azcue Castillón, J. R. López García y A. Saura Clares (Eds.), «*Yo no invento nada*»: testimonio y ficción del exilio

- republicano de 1939 en el cine, el teatro y la literatura* (pp. 165-182). Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Plaza Plaza, A. (2019): «La recuperación de la narrativa del 27. Luisa Carnés: el retorno de una escritora relegada». *El Maquinista de la generación*, 26-27, 62-77.
- Sánchez Zapatero, J. (2022): «La dimensión colectiva e identitaria de la memoria en *De Barcelona a la Bretaña francesa*, de Luisa Carnés». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 23, 54-76.
- Somolinos Molina, C. (2019). «El rescate de Luisa Carnés: testimonio y ficción en los “Cuentos completos” (2018)». *Contrapunto. Revista de crítica literaria y cultural de la Universidad de Alcalá*. Recuperado de <https://revistacontrapunto.com/el-rescate-de-luisa-carnes-testimonio-y-ficcion-en-los-cuentos-completos-2018/>
- (2023). «“La mujer nueva ha hablado”: diálogos entre Luisa Carnés y Alexandra Kollontai en *Tea rooms. Mujeres obreras* (1934)». *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, 833-861.
- Tapia, D. (29 de marzo de 1947). «El otro paisaje». *Las Españas*, p. 5.
- Valle, N. (13 de octubre de 1950). «Dos patrias». *El Nacional*, pp. 3 y 7.
- Valls, F. (23 de noviembre de 2018). «Luisa Carnés: cuarenta años de cuentos». *infoLibre*. Recuperado de https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/luisa-carnes-cuarenta-anos-cuentos_1_1164654.html
- Zubiaurre, M.^a T. (2000). *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.



MUJERES DE ESPAÑA: REALIDAD, LITERATURA Y DENUNCIA EN CUATRO NOVELAS CORTAS DE LUISA CARNÉS / WOMEN OF SPAIN: REALITY, LITERATURE AND COMPLAINT IN FOUR SHORT STORIES BY LUISA CARNÉS

FRANCISCA MONTIEL RAYO

GEXEL-CEDID-Universitat Autònoma de Barcelona

Recibido: 06/10/2023

Aceptado: 24/10/2023

Resumen: Tras analizar la gestación y el contenido de las cuatro novelas cortas que Luisa Carnés escribió en México a partir de asuntos ideados previamente en España —textos que reunió en 1954 en un volumen titulado *La camisa y la virgen. Novelas*, todavía inédito—, el presente artículo ofrece una primera aproximación a las razones por las que la escritora cultivó dicho género literario y a los procedimientos utilizados durante el proceso de escritura. Su visión de una España caduca, en la que la mujer se hallaba irremediabilmente sometida a los roles de género tradicionales, constituye el objetivo último de este estudio, en el que el trabajo de crítica y de interpretación realizado permite dar a conocer y valorar una parte de su producción narrativa, y ponerla en relación con el universo literario de la autora.

Abstract: After analyzing the gestation and content of the four short stories that Luisa Carnés wrote in Mexico based on issues previously devised in Spain —texts that she gathered in 1954 in a volume titled *La camisa y la virgen. Novelas*, still unpublished—, this article offers a first approximation to the reasons why the writer cultivated this literary genre and the procedures used during the writing process. Her vision of an obsolete Spain, in which women were irremediably subjected to traditional gender roles, constitutes the ultimate objective of this study, in which the work of criticism and interpretation carried out allows us to make known and value a part of her narrative production, and put it in relation to the author's literary universe.

Palabras clave: Luisa Carnés, exilio republicano español de 1939, novela corta, visión de España, roles de género

Key words: Luisa Carnés, Spanish Republican Exile of 1939, Short Story, Vision of Spain, Gender Roles

Respaldada por la Compañía Iberoamericana de Publicaciones —grupo editorial para el que trabajaba y en uno de cuyos sellos se publicó *Natacha* (1930), su primera novela¹—, Luisa Carnés informó en reiteradas ocasiones de la preparación de *La Aurelia* y de *El secreto de Teresa Rey*, dos nuevas «novelas grandes»² en las que, según declaró, estuvo trabajando hasta los primeros meses de 1931³. En Algeciras, localidad en la que se estableció con su hijo recién nacido ese mismo año, tras producirse la suspensión de pagos de la Casa Bauer y Cía, principal apoyo financiero de la CIAP⁴, emprendió al parecer la redacción de *Olor de santidad*, novela cuya composición —como la de las anteriormente citadas— es de suponer

1 Contratada como mecanógrafa por la CIAP en 1928 —año en el que vio la luz *Peregrinos de calvario*, su primer libro, y en el que se produjo el lanzamiento definitivo del grupo empresarial, con el que pretendía hacerse con el monopolio del mercado del libro español—, Carnés supo aprovechar las oportunidades que le reportó a su incipiente trayectoria literaria dicha vinculación laboral. Un año después, el volumen, que había sido muy bien recibido por la crítica, reapareció editado por la CIAP, sociedad que —de acuerdo con sus prácticas habituales en ese tiempo— lo promocionó ampliamente. Muy bien distribuido y publicitado en toda España, contó también con numerosas reseñas, aparecidas en no pocos casos en las publicaciones periódicas del grupo editorial o en las que este contaba con algún tipo de participación. La buena acogida que se le dispensó pudo servir para que la incipiente escritora acordara con la empresa la entrega inmediata de un nuevo título, su novela *Natacha*. Su caso presenta claros paralelismos con el del crítico Esteban Salazar Chapela, contratado como corrector de estilo en esa misma época. Tras divulgar *La burladora de Londres*, novela corta que vio la luz en la colección La Novela de Hoy (1929) —propiedad de la CIAP desde el año anterior—, inició la redacción de *Pero sin hijos*, novela que fue publicada por dicho grupo editorial en 1931.

2 Con la denominación *novela grande*, utilizada por primera vez por Ramón Gómez de la Serna, se pretendía diferenciar estas narraciones de las novelas cortas, a las que en las primeras décadas del siglo XX —época de extraordinario auge del género— se las calificó muy a menudo como *novelas* (Martínez Arnaldos, 1974: 236). También la ya citada *Pero sin hijos*, novela de Salazar Chapela, fue designada del mismo modo (Laffón, 1931: 5).

3 Luisa Carnés anunció que acababa de comenzar *Aurelia* —cuyo título coincide con el del conocido relato de Gérard de Nerval, subtítulo *El sueño y la vida* (1855) — poco antes de que viera la luz *Natacha* (Almanzora, 1930: 9). Tras su salida, Giménez Caballero informó de que la escritora tenía en preparación dos novelas, *La Aurelia* y *El secreto de Teresa Rey* (1930: 253). A partir de entonces, se aludió a ambos proyectos en distintas cabeceras. En diciembre de 1930 Carnés declaró a un redactor de *El Heraldo de Madrid* que, de «la novela grande» *La Aurelia*, todavía le quedaba mucho por hacer. Por lo que se refiere a *El secreto de Teresa Rey*, adelantó que probablemente vería la luz en la colección Valores Actuales («Micrófono», 1930: 8). Dicha colección, perteneciente a la CIAP, que pretendía dejar atrás la prosa vanguardista, se inauguró con *Estación. Ida y Vuelta* (1930), de Rosa Chacel. Sin embargo, no vieron la luz la mayoría de las obras de los autores anunciados, entre los que no se encontraba Carnés (Montiel, 2011: 520-522). En marzo de 1931, la escritora declaró una vez más —la última de la que tenemos constancia— que estaba escribiendo las novelas citadas («Vida literaria», 1931: 5).

4 En plena expansión, la empresa no solo tuvo que refrenar su marcha, sino que se vio obligada a rescindir los suculentos contratos firmados con numerosos autores, y a saldar su ingente fondo editorial (Montiel, 2011: 747-750). Carnés fijó su residencia en la localidad natal de su pareja, Ramón Puyol, que trabajaba también para la CIAP, donde fue «el principal portadista e ilustrador de las publicaciones del grupo» (Plaza, 2002: 27).

que quedó interrumpida al regresar a Madrid en el verano de 1932⁵. Dando por concluida la primera —aunque no del modo previsto—, el 21 de agosto de ese año publicó, con el título de «Rojo y gris», una versión reducida de *La Aurelia*, que vio la luz en «Novelas cortas de *Ahora*», sección dominical del periódico madrileño en la que se divulgaron también narraciones de, entre otros, Pío Baroja, Sara Insúa, Valentín de Pedro, Rosa Arciniega y Manuel Chaves Nogales, subdirector del rotativo, quien el 26 de marzo de 1933 ofreció a los lectores el relato «La bolchevique enamorada», publicado inicialmente en Barcelona en 1930 (Cintas, 1993: LXVI)⁶.

Por esas fechas acababa de iniciar la redacción de *Tea Rooms*, novela-reportaje que concluyó en apenas unos meses. Satisfecha con el resultado⁷, no dudó en pedir ayuda para conseguir que viera la luz. «Amigo mío», le escribió al crítico Mario Verdaguer el 15 de julio de 1933, «¿podría recomendarme a un editor? No veo modo de poder publicarla»⁸. En dicha carta, Carnés reconocía que en los últimos años había experimentado una decisiva evolución personal y literaria. «He salido de mi extatismo [*sic*]», le confesó a su interlocutor⁹. Esos cambios —unidos a la imperiosa necesidad económica que la obligó a realizar trabajos como el de «camarera-dependienta en un conocido y céntrico establecimiento de hostelería» (Plaza, 2016a: 220), experiencia que le sirvió para componer su segunda novela— podrían haber contribuido a que renunciara a finalizar y a dar

5 Parece incuestionable que Carnés inició la creación de *Olor de santidad* en Algeciras, pero resulta improbable que su redacción se prolongara hasta 1936, como aseguró Antonio Plaza con la información de la que disponía en 2002 (p. 29), a la vista de las actividades laborales y profesionales que, de acuerdo con lo que actualmente sabemos, desarrolló la escritora desde que volvió a Madrid.

6 Entre otros autores, los periodistas y escritores Alfonso Hernández Catá y Juan Aguilar Catena publicaron dos novelas cortas cada uno entre 1933 y 1935, lo que permite deducir que Luisa Carnés podría haber divulgado en sus páginas nuevas narraciones, además de la que vio la luz en 1932, de haberlas tenido concluidas.

7 En mayo de 1933, cuando se hallaba revisando el texto, la escritora aseguró que *Tea Room* —título con el que se refirió a ella—, una «novela de mujeres obreras, de lucha de clases», estaba «muy avanzada». «Trabajo en esta nueva novela con una gran fe. Creo que —el editor mediante— podrá estar pronto en las librerías...», aseguró después de que el redactor de la noticia afirmara que la estaba escribiendo «con el afán de renovar aquel gran triunfo de *Natacha*» («Vida literaria», 1933: 9).

8 «Ahora me falta el editor. Usted sabe cómo está la CIAP en el foso. Hace 8 meses que tengo la obra terminada y en el cajón de la mesa», le escribió en la misma misiva para que se hiciera cargo de la situación en la que se encontraba (Carnés, 1933).

9 Tras la aparición de *Natacha* Mario Verdaguer publicó una reseña que dio lugar a un intercambio epistolar —hoy desconocido— al que Carnés alude en esta carta. Ernesto Giménez Caballero se refirió brevemente a esta crítica en un artículo sobre novedades editoriales del momento que vio la luz en una de las revistas de la CIAP, en el que enjuició también la nueva novela de la escritora (1930: 253).

a conocer las narraciones extensas que había estado escribiendo. Sus cuentos, con los que se había procurado algunos ingresos, se habían ido publicado de forma frecuente en el vespertino madrileño *La Voz* durante 1931¹⁰, pero a partir del año siguiente aparecerían, ya más esporádicamente, en *Crónica* y en *Estampa*, revista esta última en la que empezó a trabajar en 1934¹¹ coincidiendo con la salida al mercado de *Tea Rooms*.

Carnés iniciaba así una nueva y exitosa etapa profesional que la obligó a dejar en suspenso la creación literaria, pero no renunció a dar rienda suelta a la necesidad de contar que, como todo narrador verdadero, siguió experimentando en aquel tiempo¹². La satisfizo a través de las crónicas, de los reportajes y de las entrevistas sobre temas de su interés que escribió sin descanso durante varios años, géneros periodísticos que por aquel entonces —cuando la profesión se hallaba en pleno proceso de tránsito hacia una nueva era— no estaban sometidos a las rígidas especificidades que los han caracterizado después, lo que facilitó que sus autores se aproximaran en ellos a la literatura en no pocas ocasiones¹³. No es de extrañar, por tanto, que el contenido de algunas de las colaboraciones en diarios y revistas publicadas por Luisa Carnés presenten ciertas coincidencias con

10 Algunas de esas narraciones breves vieron la luz también en la prensa de provincias unos días después, una práctica habitual en la época en algunos tipos de colaboraciones periodísticas. A título de ejemplo puede observarse lo sucedido con «En el tranvía», aparecido en *La Voz* el 31 de julio de 1931 (p. 7), en *La Prensa*, de Santa Cruz de Tenerife, el 8 de agosto de 1931 (p. 4), y en *El Día*, de Palma de Mallorca, el 16 de agosto de 1931 (p. 1). Otras veces, las menos, mucho tiempo después de haber dado a conocer un cuento en el periódico madrileño, Carnés lo publicó de nuevo en otra cabecera. Así sucedió con «*Girls auténticas*», aparecido en *La Voz* el 27 de septiembre de 1930 (p. 7) y en *El Día*, de Palma de Mallorca, el 17 de enero de 1932 (p. 1). Los cuentos de Carnés escritos en España que han sido localizados hasta la fecha han sido compilados y editados por Antonio Plaza en el volumen titulado *Rojo y Gris. Cuentos completos I* (Carnés, 2018a).

11 Sobre esta faceta de la actividad profesional de la escritora puede verse el artículo «Luisa Carnés: Literatura y periodismo, dos vías para el compromiso» (Plaza, 2016b).

12 Salazar Chapela, que ejercía la crítica literaria en importantes cabeceras madrileñas, reseñó muy elogiosamente las primeras obras de Carnés. Tras la reedición de *Peregrinos de calvario*, saludó la salida del libro afirmando que, si bien existían en España jóvenes poetisas como Ernestina de Champourcín, Josefina de la Torre, Concha Méndez o Carmen Conde, «faltaba, sin duda la prosista, la novelista». Luisa Carnés había llegado para llenar ese hueco (1929: 2), juicio que confirmó en la reseña que escribió a propósito de la publicación de *Natacha*, en la que aseguró en repetidas ocasiones que había nacido «única, exclusivamente, para la novela» (1930: 2). Más allá de los condicionantes en el ejercicio de la crítica que le impuso su vinculación laboral con la CIAP, donde había sido editada la obra, Salazar Chapela se congratulaba sinceramente de observar en sus creaciones «todo lo sustancial y atributivo del género», tras los años de desorientación vividos por los miembros de la joven literatura a causa de la influencia de las ideas sobre la deshumanización del arte y la crisis de la novela difundidas por Ortega y Gasset, en cuya órbita se había situado el crítico.

13 Conviene recordar a este propósito que Claudio Guillén ha afirmado que «el periodismo lo mismo puede ser paraliterario que auténticamente literario», y que es precisamente «su precariedad, la zona fronteriza en que se desenvuelve, [...] lo que lo caracteriza» (1985: 164).

el de su obra narrativa —trasvases que se dan también dentro de esta¹⁴—, pues se trata de textos que pertenecen todos ellos al universo literario de la autora.

Durante la Guerra Civil, lo adaptó —como no podía ser de otro modo— a las circunstancias, pero a su llegada a México no tuvo más remedio que empezar de nuevo. Allí logró escribir para la prensa del país, y participó activamente en las publicaciones periódicas promovidas por los exiliados republicanos, lo que le permitió sostenerse económicamente y cumplir, con la coherencia debida, con su compromiso político¹⁵. Dar rienda suelta a su vocación literaria y divulgar sus creaciones —aunque fuera a través de los cuentos que podía componer con relativa facilidad, como había sucedido en España— se adivinaba, en cambio, mucho más complejo¹⁶ y tal vez menos satisfactorio para la escritora.

Por ello, cumplida la necesidad de poner negro sobre blanco la experiencia vivida, de la que dio fe en *De Barcelona a la Bretaña francesa* —memorias circunscritas a la primera parte de su destierro que había iniciado en París en abril de 1939 y que concluyó en México en septiembre de ese mismo año—, volvió al género de la novela corta —ya cultivado en *Peregrinos de calvario*, el volumen con el que, como ha sido dicho, se había dado a conocer en 1928— reescribiendo algunos de los asuntos desarrollados o esbozados en España¹⁷, materiales a los que no podía tener acceso¹⁸. Probablemente se proponía, como hiciera con la versión de *La Aurelia* divulgada en *Ahora*, salvarlos de una muerte definitiva, impuesta en esta nueva coyuntura por razón de las circunstancias que determinó su exilio.

14 Valga como ejemplo la relación existente entre el cuento «Los zapatos filósofos» (Carnés, 2018a: 205-207) y la descripción del cuarto donde se cambian las empleadas en *Tea Rooms* (Carnés: 2016: 41-42).

15 Sobre su actividad periodística en México pueden verse, entre otros trabajos, los estudios de Iliana Olmedo (2014: 207-220) y de Pilar Domínguez Prats (2022). Francisca Montiel Rayo la ha puesto en relación con la participación de las exiliadas republicanas españolas en las publicaciones periódicas de ese país en un artículo publicado asimismo en 2022.

16 En la prensa española de las primeras décadas del siglo XX, en cuyas páginas se reprodujeron de forma creciente colaboraciones de autoría femenina, fue habitual la publicación de cuentos de escritores consagrados y noveles, una práctica vinculada a la realidad sociocultural y a la situación que vivía la prensa del país que no tenía por qué repetirse en México. Carnés escribió un considerable número de cuentos en el destierro, algunos de los cuales vieron la luz en las cabeceras en las que colaboraba, pero otros permanecieron inéditos hasta que Antonio Plaza los publicó en el volumen titulado *Donde brotó el laurel. Cuentos completos II* (Carnés, 2018b).

17 Conviene recordar a este propósito que, aunque es cierto que existen evidentes diferencias entre novela y novela corta, no lo es menos que «cualquier género novelístico es susceptible de tener un formato abreviado» (Beltrán, 2021: 20).

18 La salida de Luisa Carnés de su domicilio madrileño durante la Guerra Civil, según ha afirmado Antonio Plaza, «impidió la conservación de sus papeles y escritos de esa época». Guardados con toda probabilidad por sus allegados hasta el final de la contienda, pudieron ser posteriormente destruidos a causa de «la vigilancia y el control a que fueron sometidas las familias de los exiliados durante la posguerra» (2018: 63).

Constreñir esquemas novelescos ya madurados reducía considerablemente el tiempo de escritura —tiempo del que, por razones obvias, no disponía—, y permitía albergar la esperanza de que las narraciones creadas pudieran darse a conocer en las publicaciones periódicas del país, aunque difícilmente podría repetirse en México un auge de la novela corta como el que se vivió en España en las primeras décadas del siglo XX¹⁹. De ese modo podía redactar sus creaciones sin detenerse en idear una concatenación de episodios y en trazar la caracterización de numerosos personajes; solo debía atender a la vibración emocional larga y sostenida que, como advirtiera Mariano Baquero Goyanes, singulariza a la novela corta, tan próxima en ese sentido —aunque con diferencias evidentes por lo que se refiere a la intensidad— al cuento (1993: 127), género en el que tenía una experiencia más que probada. Necesitaba disponer de la extensión suficiente para mostrar a los lectores no un mundo, sino lo que está en el mundo, como aseguró Albert Thibaudet y recordó Baquero Goyanes (1993: 127)²⁰.

De esta incursión de Luisa Carnés en el género durante su exilio mexicano conocemos «La hora del odio», reelaboración ficcionalizada de *De Barcelona a la Bretaña francesa* que la autora dio por acabada en 1944 y que permaneció inédita hasta 2014, año en el que ambas obras se divulgaron por primera vez en un mismo volumen²¹. Todavía no han sido publicadas, aunque verán la luz próximamente, «La camisa y la virgen», «La Aurelia», «Ana y el gitano» y «Un día negro», cuentos largos —según la terminología empleada por Emilia Pardo Bazán— en los que trabajó durante varios años y que dispuso con la intención de que se editaran, agrupados en un libro, algún día²². Se trata de cuatro narraciones ambientadas en la España de principios del siglo XX, una España antañona —la España de Frascuelo y de María de la que hablara Antonio Machado en su conocido poema «El mañana efímero»²³— por la que transita una galería de seres femeninos muy distintos y

19 «El uso y consumo del género iba enquistado dentro de las publicaciones semanales» (Martínez, 1974: 241), colecciones a las que se unirían poco a poco otras publicaciones periódicas a causa del interés que despertaban entre el público este tipo de narraciones.

20 Carmen Pujante recuerda, siguiendo a Deleuze y Guattari, que «ante una novela corta/*nouvelle* hay que preguntarse “¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar?” y no “¿Qué va a pasar”, como sucedería con el cuento» (2019: 123)

21 Sobre dicha novela corta puede verse el artículo de Angela Moro (2020).

22 Antonio Plaza prepara una edición de estas novelas cortas, que publicará la Editorial Renacimiento, de Sevilla. En la entrevista celebrada con Ana Paula Cabrera el 20 de diciembre de 2022, el investigador la informó de que el volumen vería la luz a finales de 2023 (2023: 34 y 260).

23 Nada ha trascendido, que sepamos, de la lectura de la obra de Antonio Machado y de su libro *Campos de Castilla*, al que pertenece el poema, que pudiera haber hecho Luisa Carnés en España, pero es de suponer que formó parte de su autodidacta formación literaria. En ese sentido, resultan reveladores los ecos de los «Proverbios y cantares» del poeta andaluz que destilan los versos que la incipiente escritora publicó, con el título de «Sentimientos», en 1926.

muy distantes de Matilde, su personaje «predilecto» de *Tea Rooms*, emblema a su parecer de «la mujer auténticamente nueva», según había afirmado en 1933.

La camisa y la virgen. Novelas

El original dactilografiado de *La camisa y la virgen. Novelas*, conservado en el archivo personal de la escritora —en manos de su familia—²⁴, consta de un total de 242 páginas²⁵. Fechado en 1954, incluye, en este orden, los relatos «La camisa y la virgen», «La Aurelia», «Ana y el gitano» y «Un día negro», un contenido al parecer definitivo que presenta algunas variantes con respecto a otra versión anterior del proyecto²⁶. Con toda probabilidad, la disposición de las narraciones remite a la sucesión cronológica en la que fueron concebidas o escritas inicialmente, y no al tiempo en el que Carnés regresó a ellas en México, una vuelta a lo que podríamos denominar su primera manera de novelar —la anterior a la redacción de *Tea Rooms*— a la que la autora se mantuvo, en esencia, fiel. Su buena memoria —que le ayudó a recordar los relatos iniciales y a incorporar algunas de las informaciones que había vertido en colaboraciones periodísticas publicadas en los años treinta— le permitió componer nuevas narraciones en las que, junto a alguna de las peculiaridades lingüísticas que caracterizan su prosa, se observan también las huellas que iba dejando ya en su léxico el español de México²⁷. Ante la imposibilidad de que vieran la luz por separado —como tal vez pretendió inicialmente—,

24 Agradezco a Antonio Plaza que me facilitara una copia de esta obra inédita para la realización de un primer estudio sobre la misma, que fue presentado, con el título de «La mujer en la España de preguerra: Los personajes femeninos de las novelas cortas inéditas de la exiliada Luisa Carnés», en el Congreso Internacional «La mujer moderna (1900-1936): Proyección cultural y legado digital», organizado por la Universidad Complutense de Madrid del 12 al 14 de diciembre de 2018.

25 Numeradas de forma correlativa y con algún salto en la paginación, dichas cifras anulan la numeración parcial que tenían previamente las cuatro novelas cortas que, mecanografiadas por separado, fueron reunidas posteriormente en un solo volumen.

26 El orden en el que se suceden las narraciones se confirma en el índice que Carnés incluyó como página final. Sin embargo, existe otro índice, localizado en el archivo personal de la escritora por Antonio Plaza —a quien debo su conocimiento—, que revela que existió un proyecto previo, compuesto, en este orden, por los relatos «Olor de santidad» (55 pp.), «Gris y rojo» (59 pp.) y «Ana» (68 pp.), además de un «Prólogo» de seis páginas que, dada la precisión de su extensión, debió de haber escrito. Este índice contiene solo dos de las narraciones que acabaron formando parte de *La camisa y la virgen. Novelas* («Gris y rojo» y «Ana»), y una versión de su novela *Olor de santidad* que, por su extensión, debió de ser una novela corta.

27 Además del laísmo, propio del habla madrileña, presente en las cuatro narraciones, Luisa Carnés utilizó también, aunque muy esporádicamente, términos de uso exclusivo en el español de América, como sucede con el verbo *platicar*, empleado, por ejemplo, en «La camisa y la virgen» (p. 23). Como en este caso, a continuación de las citas tomadas del original inédito del volumen objeto de estudio, se consignará entre paréntesis el número de la página en las que se encuentran.

decidió agruparlas en un solo libro, retomando así una práctica anterior al tiempo en el que el género de la novela corta se había independizado en España al ser divulgado en publicaciones periódicas o en colecciones creadas *ad hoc*. Este «nuevo marco [...], no [...] narrativo sino editorial», aproximó este tipo de relatos a la novela, «único género literario, hasta entonces, que gozara de emancipación publicacional [*sic*] en las editoriales. Por ello todas las narraciones publicadas, más o menos cercanas al cuento literario, aparecían en las revistas con la calificación genérica de novela» (Martínez, 1974: 249-250), que fue la que eligió Carnés para subtitar las suyas.

El regreso de Carnés al género tuvo lugar de forma muy temprana. En 1940 publicó en la mexicana *Romance. Revista Popular Hispanoamericana* —que dirigía Juan Rejano, su pareja— «Gris y rojo», «capítulo de una novela inédita» —según se consignó tras el título— en el que incluyó una nueva versión del inicio de la historia que ya había relatado en «Rojo y gris», la novela corta divulgada en 1932 como un relato segregado de *La Aurelia*. En los años iniciales de su destierro, apremiada por las necesidades económicas, la escritora pudo tomar la decisión de reescribir esta primera parte de la narración para conseguir algunos ingresos, ya que *Romance* retribuía a sus colaboradores, algo que no fue usual en las revistas del exilio (Férriz, 2003: 58). Tiempo después, cuando decidió continuarla²⁸, reprodujo el texto que había sido publicado en 1940 y le añadió tres secciones más, señalando, con números romanos, su estructura²⁹. Para titular su nueva novela corta recuperó el título inicialmente pensado, «La Aurelia», aunque dicho nombre —el del merendero madrileño, y el de su dueña, en el que consigue trabajo el joven José Manuel a su llegada a la capital, según se había podido leer en España (Carnés, 1932: 32) — no se menciona ahora³⁰.

Hoy por hoy, resulta imposible explicar este desajuste entre el contenido del relato y su título, una discordancia que no parece atribuible a un error, sino que apunta más bien a la génesis de la narración, reminiscencia a la que Carnés no quiso renunciar a pesar de la incongruencia en la que acabó incurriendo. Según se pudo leer en el extenso reportaje que publicó en *Ahora* el 18 de agosto de 1935,

28 Aunque en otras novelas cortas del volumen sí se consigna la fecha en la que la autora las dio por finalizadas, ese dato no consta en el caso de «La Aurelia».

29 Así lo hará también en el resto de narraciones, mostrándose, por tanto, consciente de que, si una de las diferencias que separan la novela corta de la novela es su brevedad, lo que la singulariza frente al cuento es su mayor estructuración (Beltrán, 2021: 13).

30 Carnés, que había escrito el nombre del local, «La Aurelia», entre comillas en «Rojo y gris» para distinguirlo del apelativo del personaje, a quien nombra anteponiéndole el artículo, según el uso propio del lenguaje popular, mantuvo en el exilio el entrecomillado en el título de esta narración.

titulado «El viejo Madrid que desaparece y la nueva vida popular madrileña», los merenderos de la capital proporcionaron, en las primeras décadas del siglo XX, sobre todo durante el verano, momentos de recreo inolvidables a los jóvenes y a las familias de la ciudad. Uno de ellos, el de la zona de Amaniel, «fuente de inspiración de saineteros», como recordó la escritora (1935: 15)³¹, fue recreado por ella en su narración exiliada, donde se denomina *La Alegría de Amaniel* (p. 76). Vinculada a ese lugar de ocio popular, que Carnés tal vez frecuentó en su día, se encuentra la historia que presumiblemente se propuso contar en la novela nonata *La Aurelia*, relato cuyo argumento previsto desconocemos, aunque es de suponer que debió de girar alrededor del día a día del establecimiento de recreo así llamado y de la vida de la mujer del mismo nombre que lo regentaba.

La novela corta publicada en España se centró, sin embargo, en un personaje aparentemente secundario de la narración inicialmente ideada. Alentado por otro joven, José Manuel sueña con liberarse de «la vida de asnillo de noria» (1932: 31) que lleva en un pueblo del interior —una pequeña localidad «de la planicie yerma, inconmensurable, parda» (p. 31) de España— y con labrarse un porvenir, supuestamente mejor, en Madrid. Su marcha se precipita cuando, con tan solo dieciséis años, abandona la actitud sumisa que había mantenido siempre ante su hermano, para quien trabaja en el campo y con el ganado, y con cuyos hijos ejerce, por obligación, las funciones de niñera. Golpeado brutalmente por este, con la cara ensangrentada, esa misma noche sale del pueblo en el carro que abastece de vino algunos negocios de la capital. En el conocido como *La Aurelia*, donde urgía un mozo, inicia a la mañana siguiente su anhelada nueva vida. «Dócil, comprensivo» (p. 32), pronto se acostumbra a dormir en el suelo de la fría y húmeda cueva, junto a las cubas de vino. Poco a poco se gana la confianza de la dueña, quien, pasados unos años, le sugiere la conveniencia de unirse a Teresa, la criada de la casa, una joven de pueblo nada fea, aunque gruesa y con el cabello «demasiado rojo» (p. 33). Desde su llegada a Madrid, ambos habían vivido obsesionados con el ahorro, por lo que habían logrado reunir una suma de dinero suficiente para casarse y alquilar «un tenducho en el barrio» (p. 33). Pero el negocio resulta un fracaso desde el primer momento. Los vecinos son muy pobres y apenas pueden permitirse comprar la fruta y la verdura que vende la pareja. La progresiva llegada de los hijos —hasta cuatro— no hace sino empeorar su situación económica. Teresa se ha ido

31 Carnés aludía con toda probabilidad a *La boda de Cayetana o Una tarde en Amaniel*, sainete lírico de Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo que se estrenó en Madrid en 1915 y que fue publicado ese mismo año. En 1920 el texto fue divulgado de nuevo, ahora en la colección *La Novela Teatral*. Algunos años antes, Pío Baroja había situado la acción de un capítulo de su novela *Aurora Roja* (1904) en un merendero de esa misma zona (1974: 72-83).

abandonando. Tampoco atiende al aseo de los niños y a la limpieza del negocio. Para José Manuel, que en ocasiones siente lástima de su mujer, la tienda es su única preocupación. Pasados los años se convierte en un completo desconocido para sus vástagos. Cuando estos deciden marcharse del hogar familiar, el matrimonio se propone ahorrar de nuevo. Con muchos esfuerzos consigue reunir unas decenas de duros, pero un día que José Manuel había salido como de costumbre a buscar género para la frutería, se los roban. Convencido de que Teresa es la culpable del suceso por haberse ido a hablar con las vecinas, la golpea repetida y brutalmente hasta que queda tendida en el suelo. Está seguro de que la ha matado. A la mañana siguiente la mujer va a verlo a la comisaría del distrito, donde le comunican que se ha ahorcado.

José Manuel es un ser gris, como la tierra en la que vino al mundo³². A dicha condición parece aludir «Rojo y gris», el título de la segunda sección de la novela corta homónima, donde Carnés relata la agresión sufrida por el muchacho a manos de su hermano. El otro término, *rojo*, podría referirse a la sangre vertida al final de dicho episodio³³, por lo que parece más lógico invertir el orden de ambas palabras, «Gris y rojo», que es lo que hizo Carnés en el relato publicado en 1940³⁴. Con el título «La Aurelia», en cambio, se pierde la intención con la que fue escrita la novela corta, que no es otra que mostrar la imposibilidad del ser humano de sobreponerse a la pusilanimidad y a la pobreza, condicionantes difícilmente salvables cuando se encuentran unidos que comparten José Manuel y Teresa, emigrantes llegados a Madrid desde la España rural³⁵. Sin embargo, es precisamente en «La Aurelia» donde se acentúa el carácter simbólico que Carnés le concedió al color gris, elevado casi a la categoría de *leitmotiv*. La ropa que usaba José Manuel en el pueblo tenía ese aspecto, tonalidad que predominaba en la casa a causa de la ceniza que generaba el hogar. También son grises los ojos del protagonista (p. 87), y así ve él asimismo la figura de su mujer a medida

32 Era, afirma el narrador, «más estúpido, más nada cada día» (Carnés, 1932: 33). «Grisés oscuros» se denomina la primera sección de la narración (p. 31).

33 No puede aludir, en ningún caso, al color del pelo de Teresa, dando a entender, por tanto, que la novela toma su título de la unión de ambos personajes, puesto que José Manuel todavía no la conoce en la sección así denominada.

34 La pelirroja con la que se casará José Manuel tampoco aparece en el texto publicado en la revista *Romance*. «Rojo y gris» y «Gris y rojo» recuerdan, eso sí, el título de la conocida novela de Stendhal, cuya significación en relación con la trama y la vida de Julien Sorel, el protagonista, admite varias interpretaciones.

35 En «Rojo y gris», Carnés había escrito lo siguiente: «Se comprende fácilmente que los hombres nacidos en ciudades exteriores o en pueblos costeros sean fuertes de cuerpo y susceptibles de grandes empresas espirituales y altos fines, frente a estos hombres del interior, de la planicie yerma, inconmensurablemente parda, bajo el cielo tercamente azul» (1932: 31).

que avanzan la convivencia y el relato (p. 115). Todos viven rodeados del polvo gris que inunda la tienda y la vivienda (p. 106); en la calle, predomina el mismo color (p. 90), que es también el de la niebla que cubre en ocasiones el cielo (p. 100). No cabe duda alguna acerca de la significación del uso continuado de este tono cuando, al final de la novela, la escritora se refiere al protagonista como una «pobre sombra gris» (p. 118), como un «pobre hombre, clavado al paisaje gris de su vida oscura» (p. 116). Como José Manuel había podido comprobar, «para el desgraciado es tan parda e inmóvil una gran ciudad como un pequeño pueblo de la Mancha» (p. 107).

En esta versión inédita de la historia se incrementa también el componente trágico de la misma. En su inicio, podemos leer que el hermano de José Manuel lo «golpeó como a las mulas», dejándolo «empapado en sangre» (p. 75), una reacción todavía más violenta que la relatada en «Rojo y gris». Ya en Madrid, en vez de mejorar su situación, la muerte lo acecha. El asno que había logrado comprar con el dinero que le había prestado la dueña de La Alegría de Amaniel para que pudiera realizar venta ambulante de fruta, y aliviar así su desesperada situación económica, es atropellado por un camión, «desinflándose en sangre, como un odre se desinfla en vino» (p. 106). Su hijo —único varón de su descendencia— fallece de una infección intestinal provocada por «un atracón de pepinos» (p. 109), el alimento que solo podían permitirse en abundancia algunas temporadas. Algo parecido, aunque bastante menos grave, se había relatado en «Rojo y gris», donde la ingestión de fruta no destinada a la venta por hallarse ya demasiado estropeada que podían realizar en verano provocaba en los niños frecuentes enfermedades (Carnés, 1932: 33). También el desenlace resulta, si cabe, más funesto en «La Aurelia». Aquí, José Manuel se muerde la lengua hasta sangrar al enterarse de lo sucedido, y golpea después en la boca a su mujer con una pesa de hierro. Al día siguiente, al saber que se ha suicidado, esta se desploma ante el guardia que le comunica la noticia, quien, tras avisar a sus compañeros para que la atiendan, añade entre dientes: «Me parece que tenemos otro fiambre... ¡Vaya verbenita de Dios!...» (p. 121).

Los cambios aludidos no modifican ni el meollo del relato ni la intención con la que fue escrito. Este presenta otras variantes de distinta naturaleza con respecto a la versión publicada en España. Aunque no procede realizar aquí una comparación exhaustiva de ambos textos, conviene reparar en la mayor concreción de las coordenadas narrativas que incluye «La Aurelia». La novela corta se inicia en un pueblo de la Mancha, localización ya mencionada en el capítulo aparecido en *Romance* que determina la vida de José Manuel y a la que Carnés traslada una tra-

dición, la fiesta de la vaquilla que se celebra en Los Molinos, un pueblo de la Sierra de Guadarrama, tal como ella misma había explicado en el reportaje «La vaquilla de San Sebastián», publicado en *Estampa* el 2 de febrero de 1935. El joven vive los primeros años de su existencia en un pueblo sin nombre, pero sí lo tienen la calle en la que se ubica la vivienda que él percibe como una insoportable cárcel (el callejón del Perro) y «La Rinconada, una casa de mala nota adosada a la Rinconada del Muerto, cerca de la carretera de Madrid» (p. 65), innominada también en 1932. En la ciudad, los lugares a los que la autora se había referido en primera instancia se identifican claramente. La Alegría de Amanuel está ubicada al final de la calle Almansa, vía en la que se establece también el matrimonio. José Manuel transita por Bravo Murillo y por Santa Engracia, calles próximas a su domicilio — con mayor actividad que la suya— que Luisa Carnés conocía muy bien³⁶.

También el tratamiento del tiempo narrativo resulta mucho más preciso gracias a los elementos referenciales diseminados en el texto creado en el exilio. El aire de época se consigue con la mención a las postales de La Fornarina y Lagartijo que cuelgan de las paredes de la casa manchega (p. 61)³⁷. En La Alegría de Amanuel, donde ya no se celebran bodas de rumbo como antaño (p. 79), el tiempo parece detenido. Así se sugiere con la mención al cartel de la corrida de toros de la prensa de 1918 y con la existencia de un reloj parado (p. 77). Entretanto, los niños pregonan por las calles los primeros periódicos de la noche, *La Voz* y *Nación* (p. 82) —que habían empezado a publicarse en 1920 y 1925, respectivamente—, al iniciarse el relato. A su término, cuando se cumplen veinte años de la unión matrimonial de los personajes (p. 115), el paisaje urbano ha cambiado. «La Alegría de Amanuel seguía en su lugar», pero «nuevas construcciones habían surgido a su derecha y a su izquierda. Los altos de Amanuel estaban erizados de rascacielos. La colonia Metropolitano, se extendía próxima, cerca» (p. 112). Esta fisonomía de Madrid es la que Carnés pudo ver en los años treinta, como mostró en «Los madrileños en sus colonias», reportaje publicado en *Estampa* el 29 de febrero de 1936.

Del mismo modo procede la escritora por lo que se refiere a los personajes, cuyos nombres sufren variaciones con respecto a la redacción inicial de la historia, o son mencionados por primera vez en el relato compuesto en el destierro. El

36 Entre 1914 y 1918 Carnés y su familia vivieron en la calle de Santa Engracia, en el distrito de Chamberí (Plaza: 2002: 15).

37 En la versión de la primera parte del relato, aparecida en *Romance*, dichas postales contenían imágenes de la cupletista conocida como La Fornarina y del torero Luis Mazzantini (Carnés, 1940: 4). Este último, que había fallecido en 1926, fue sustituido por Lagartijo, popular matador que había muerto en 1900, probablemente para ofrecer una idea más clara del atraso en el que vivían instalados sus habitantes.

hermano y la cuñada de José Manuel, que habían sido aludidos solo por el parentesco que los unía al protagonista, son, en esta nueva versión, Mariano y Bernarda. Aurelia se llama ahora Consuelo, nombre con el que se informa de la función que desempeña para el matrimonio, al que ayuda incluso acogiendo en su casa y pagando los estudios a una de sus hijas. Su madre, ya fallecida, cuyo nombre no se había explicitado, es Paca; su amante, «maestro de albañilería más joven que ella» (Carnés, 1932: 32), primero, es Manuel, «maestro cerrajero de la calle Bravo Murillo, cerca del Estrecho» (p. 77), después. Teresa, la mujer de José Manuel, se convierte en Damiana, una «pobre cateta de Ponferrada» (p. 82), «hija de militar retirado» (p. 94). Los nombres de los hijos de la pareja también varían, un cambio que no afecta al desarrollo y a la interpretación del relato, como sí sucede en el que se produce al caracterizar al único amigo que José Manuel tiene en el pueblo. En «Rojo y gris» es un jayán de dieciocho años, habitual de las tabernas y de los prostíbulos, que espera cumplir pronto el sueño madrileño (Carnés, 1932: 31). Es él quien anima al protagonista a hacer lo mismo, mientras que, en «La Aurelia», su único apoyo es el ciego Mateo, nuevo Lázaro que insta a José Manuel a desistir de su empeño de trasladarse a la capital. «Los que nacemos aquí, aquí nos entierran» (p. 74), le repite constantemente.

Pero, por lo general, la novela corta sigue con gran exactitud la narración publicada en un primer momento, de la que se repiten, incluso, frases exactas³⁸. Seguramente su creación había quedado prendida en su memoria de forma indeleble porque había nacido en buena medida de la experiencia vivida, bien a través del relato de unos hechos realmente sucedidos que había oído o leído la autora, bien por conocimiento directo. Como *Natacha*, «La Aurelia» es, con toda probabilidad, un texto «tramado de elementos concretos, de personas, pasiones o cosas vistas, observadas en la realidad» (Salazar, 1930: 2), materia novelable que Luisa Carnés utilizó para crear un relato que se debate entre el costumbrismo crítico y el naturalismo. La experimentación a la que somete a los personajes, trasladados desde su entorno a la ciudad, no puede resultar más elocuente. Sobre ellos pesan un determinismo biológico y un determinismo social a los que les resulta imposible sobreponerse.

La redacción de «Un día negro», tal como se incluyó en el original mecanografiado de *La camisa y la virgen, Novelas*, fue concluida en 1942, aunque Antonio Plaza ha advertido de la posible vinculación de este texto con el titulado *Tres es-*

38 «José Manuel: pégate un tiro; voy a parir otra vez» (Carnés, 1932: 33). Así concluye una de las secciones de la novela corta publicada en España, cierre que sirve también para acabar la tercera parte de «La Aurelia», donde se introduce solo una variación en uno de los signos de puntuación (p. 107).

tampas andaluzas, escrito en 1941 (2010: 102). Podría ser, en efecto, una versión teatral de la misma trama, que Carnés decidió convertir en una novela corta, ya que esta consta de tres partes cuyos títulos señalan la progresión del tiempo a lo largo de la jornada en la que transcurre el relato³⁹. Así lo sugiere asimismo el hecho de que se trate de un texto con un abrumador predominio del diálogo, y que los escasos fragmentos narrativos que contiene se aproximen por su factura a lo que podrían haber sido las didascalias de la versión dramática inicial⁴⁰.

De lo que no cabe ninguna duda es de que la historia parte de la experiencia vivida por la autora durante el tiempo que residió en Algeciras, de la que nacieron también los cuentos «Bronca andaluza o ¡no paza na!» y «Contrabando» (Carnés, 2018a: 261-271) —publicados ambos a su regreso a Madrid— y *Olor de santidad*, la novela iniciada en España que quiso convertir en una novela corta en México, como ha sido dicho, y que acabó componiendo de acuerdo con el género inicialmente previsto, sin que hasta la fecha haya visto la luz⁴¹.

Olor de santidad y «Un día negro» comparten algunos elementos narrativos, por lo que ambos textos se encuentran claramente emparentados. En la novela corta el lector presencia la vida de los habitantes de un patio de vecinos de una localidad sin nombre, situada en el Campo de Gibraltar, durante una jornada, desde las seis de la mañana hasta las once de la noche. Se trata de una comunidad muy humilde y, al parecer, bien avenida que se esfuerza por sobreponerse a los problemas que la aquejan. A través de un personaje coral, mayoritariamente femenino, la autora muestra las preocupaciones cotidianas de sus integrantes: sus escasos ingresos, las tareas en las que se ocupan, las condiciones en las que se encuentran sus viviendas y las vicisitudes personales y familiares por las que atraviesan sus vidas. La de Paca resulta especialmente compleja. Como todos saben, la joven sobrelleva como puede que su marido, Manuel Romero, se haya convertido en el capricho de una rica aristócrata. Ese día, el hombre, que ha roto

39 El uso por parte de Carnés del término *estampa* parece reservado al género dramático, como lo demuestra en *Los bancos del Prado*, obra teatral escrita a principios de la década de los cincuenta cuyo subtítulo es «Tres estampas dialogadas» (Carnés, 2002: 69).

40 Carnés utiliza un presente muy poco habitual en ella a la hora de contar, más propio de las acotaciones teatrales que de las narraciones. Además, la información que proporciona el narrador es inusualmente breve y claramente pragmática, como puede observarse en el inicio de la obra: «El patio es largo y estrecho. Sus piedras son de color gris, perfectamente planas y suaves. En los rincones asoman briznas de hierba fresca. Seis puertas miran al patio. Ni una sola ventana. Los muros blancos están partidos, cerca del alero oscuro del tejado, por una ancha faja ocre, que se repite abajo, lamiendo las piedras, y poniendo marco a las seis puertas. Una puerta más, la del retrete colectivo, que ostenta un negro 100 en la puerta» (p. 195).

41 Agradezco a Antonio Plaza que me facilitara una copia del original de esta obra inédita, conservado en el archivo personal de Luisa Carnés. Sobre *Olor de santidad* puede verse el artículo publicado por Neus Samblancat en 2016.

con su amante, decide llevar a Paca y al hijo de ambos a la venta del Buen Aire, local que frecuenta la gente adinerada de la localidad. Allí se encuentra con la que era hasta hace bien poco su amiga. Consciente del enfrentamiento que está próximo a producirse, Manuel obliga a Paca y al niño a marcharse a su casa. Él no regresará. Al final del día llega a la vecindad la trágica noticia. Manuel Romero agoniza en una clínica de la localidad tras la pelea que ha mantenido con los acompañantes de su amante. Mientras, arrecian los gritos de dolor de Angustias, quien, tras todo un día de espera, da a luz a una niña.

Otro Manuel Romero transita por *Olor de Santidad*, y, como el de «Un día negro», se ve envuelto en una disputa que tiene lugar en un local frecuentado por los habitantes más ricos y juerguistas de la zona. Incluso llega a enzarzarse con Pepe Santos, el protagonista, cuyo entorno nada tiene que ver con el barrio que se recrea en la novela corta. Este se halla, en ambas narraciones, en una misma localidad, la ciudad de Algeciras, aunque el nombre se omita en el cuento largo. La caracterización de algunos de los personajes que transitan por ellas también presenta algunas similitudes⁴². Carnés repite incluso ciertos pasajes⁴³, y se vale de idénticos elementos para componer algunas estampas costumbristas⁴⁴.

En «Un día negro» la escritora fijó su mirada en lo que en *Olor de santidad* se denomina el «barrio alto» (Carnés, Inédito-b: 40), la zona más pobre de la ciudad que tanto obsesiona a Pepe Santos, quien comparte el compromiso social y político que muestra la novela *Olor de santidad* con el posicionamiento ideológico desde el que Carnés escribió «Un día negro», la única de las novelas cortas del volumen en la que la denuncia se muestra de forma más explícita y reiterada. Lo logra suficientemente gracias a los diálogos, un mensaje que refuerza con prescindibles intervenciones del narrador, voz que, con funciones de autor implícito, a veces interpela a los personajes⁴⁵.

42 Manuel Romero había sido, según se cuenta en «Un día negro», «camarero de La Marina, colmado de rumbo por donde desfilaba “lo mejor de la capital” (ganaderos, toreros, bailarinas y cantaores “de cartel” y los descendientes de la más rancia aristocracia andaluza» (p. 206). En *Olor de santidad* Manuel Romero frecuenta esos mismos locales, pero solo cuando viaja desde Ceuta, donde vive, para pasar unos días con Paca, su amante. Es un vividor que había conseguido casarse con la hija del dueño del negocio donde trabajaba cargando cestas de pescado. Desde la muerte de su suegro se quedó con el comercio (Carnés, Inédito-b: 44).

43 Como ejemplo, puede señalarse el hecho de que Ana, la prostituta de la vecindad en «Un día negro», posea kimonos muy caros que suscitan la curiosidad de las mujeres (p. 238), prenda traída de Gibraltar a la que también se alude en *Olor de santidad* (Carnés, Inédito-b: 16).

44 En ambas obras se alude a la visita de los turistas y a la llegada de los vendedores ambulantes que pregonan sus sardinas frescas. En ellas se insertan también coplas populares.

45 Así sucede, por ejemplo, en este caso: «(Paca, toma un sorbo de café, mujer. Ya sabemos cuáles son tus penas. Pero ¿sabes tú que enflaqueces demasiado? Eres joven y bonita, pero lloras demasiado y tus ojos se mustian, Paca. Vamos: toma algo caliente. Lava esa cara con agua fresca.

A pesar de ello, se trata, probablemente, de la mejor obra del conjunto, una apuesta entre lo que podría considerarse un sainete trágico y el esperpento, estética de la que no llega a participar plenamente. Sin embargo, las reminiscencias valleinclanianas no se le ocultan al lector⁴⁶, que podrá percibir asimismo la vivacidad de los diálogos, una habilidad de la que ya había hecho gala en *Tea Rooms*⁴⁷. Poco costaría, como ha sucedido con esta novela, llevar «Un día negro» a las tablas⁴⁸, revirtiendo así el proceso compositivo presumiblemente realizado.

Se desconocen las fechas en las que Carnés redactó en México «Ana y el gitano», novela corta cuya trama transcurre en la huerta valenciana, en Barraquets, una localidad de nombre inventado próxima a la Albufera. Si no lo había hecho previamente, la escritora pudo conocer la zona en algunos de los desplazamientos que realizó desde la ciudad de Valencia por motivos de trabajo durante la Guerra Civil⁴⁹. Muy poco antes de su inicio, se había trasladado a Murcia para escribir el reportaje titulado «Cómo ganan para su ajuar las muchachas de la huerta», que vio la luz en *Estampa* a finales del mes de junio de 1936. El recuerdo de aquella experiencia, oportunamente trasladada a una localización próxima, le sirvió sin duda para ambientar el relato, pero, en esta ocasión, todo parece indicar que la autora bebió también de fuentes periodísticas y literarias, textos que se encuentran estrechamente relacionados entre sí.

En 1928 la prensa española se hizo eco de un suceso acontecido en Níjar (Almería), donde fue asesinado un joven que había huido con su prima la víspera de la celebración de la boda de esta con un amigo del homicida⁵⁰. Tres años

Quítate esa vieja toquilla, y ponte tu falda negra y esa blusa blanca que te sientan tan bien... Y cuando llegue Manuel, no le llores, que se te arrugan los ojos... Y eres tú muy niña, todavía, para morirte de pena por quien no se lo merece...» (p. 200).

46 El siguiente fragmento, en el que una de las vecinas aparece caracterizada mediante la animalización, es uno de los ejemplos que pueden aducirse: «La comadre cruza el patio hacia el portón. Se arropa en su mantón de invierno. Sus pasos de oca se pierden en el confín de la calle empinada» (p. 241).

47 En «Un día negro», Carnés decidió reforzar el realismo de la obra recreando el habla andaluza de la zona e incorporando vulgarismos propios de los personajes de baja condición social que quiso retratar. Así sucede, por poner un caso, en «yo sé que pasará una *desgrasia mu grande*» (p. 232).

48 Laila Ripoll versionó y dirigió el montaje de la obra que se estrenó en el Teatro Fernán Gómez de Madrid el 10 de marzo de 2022.

49 Decretada la evacuación obligatoria de Madrid, Luisa Carnés se trasladó a Valencia, donde se instaló asimismo la dirección de *Mundo Obrero*, en el que colaboraba. En la capital provisional de la República la escritora desarrolló una intensa actividad periodística hasta octubre de 1937, fecha en la que partió para Barcelona (Plaza, 2002: 35-36).

50 Entre otras noticias sobre el caso aparecidas en la prensa nacional y local se encuentra la titulada «La novia que se escapó», publicada sin firma en *El Día Gráfico*, de Barcelona, el 26 de julio de 1928 (p. 24).

después, Carmen de Burgos, Colombine, publicó en la colección La Novela de Hoy —que editaba la CIAP— *Puñal de claveles* (1931), narración que recrea los hechos reales anteriormente citados para la que imaginó un desenlace feliz. Los jóvenes huyen en vísperas de la boda de la muchacha sin que nadie logre darles alcance, por lo que se presume que podrán vivir juntos la vida que desean al otro lado del mar, probablemente en Orán, adonde él había anunciado reiteradamente que pensaba viajar en breve. En 1933, Federico García Lorca estrenó en Madrid *Bodas de sangre*, tragedia inspirada en ese mismo suceso que fue publicada en dicha ciudad en enero de 1936. La creación lorquiana, en la que se dan cita relevantes elementos simbólicos, concluye con la muerte de ambos hombres tras la celebración de una boda que nunca se ofició en la realidad⁵¹. Conocedora de la noticia y seguramente también de ambos textos⁵², en «Ana y el gitano» Luisa Carnés refiere la dolorosa experiencia vivida por su protagonista, a la que su familia promete a los dieciocho años con Mariano, «un labrador del pueblo, buen mozo, de cetrina piel, negros y brillantes ojos» (p. 125), y heredero único de la casa y de las tierras de sus ascendientes. Antes de celebrarse el enlace, la joven se enamora de Miguel, un gitano granadino —«de los que trabajan» (p. 130)— recién llegado a la localidad —donde regenta un cafetín— procedente de Valencia, ciudad en la que su familia lleva viviendo diez años. Por miedo a la reacción de los suyos, decide seguir adelante con el compromiso, pero, tras la boda, no puede refrenar la pasión que siente por él. Los frecuentes y felices encuentros que mantienen en la oscuridad de los campos dejan de serlo cuando Ana le comunica que está embarazada. Miguel se desentiende de la paternidad, y le sugiere, como lo hace asimismo su madre, que aborte. La muchacha descubre entonces la verdadera naturaleza de su relación, por lo que decide darla por acabada y confesarle a su marido que espera un hijo que no es suyo. Mariano le cruza la cara con furia, y Ana se marcha de su casa en dirección a la carretera de Valencia para emprender en solitario su nueva vida como madre soltera.

Resulta muy significativo que Carnés apueste por la dignidad y la emancipación de la mujer en su relato, alejándose así tanto de la defensa del amor romántico realizada por Carmen de Burgos como del recrudescimiento de la tragedia real llevado a cabo por Lorca. A otras obras del escritor granadino apuntan, por cierto, algunas reminiscencias presentes en «Ana y el gitano», rasgos

51 Sobre la génesis de *Bodas de sangre* puede verse el temprano artículo de Fernando Valls (1977).

52 Rafael Cabañas Alamán es autor de un estudio comparativo de la obra de Carmen de Burgos y de *Bodas de sangre* (2009).

intertextuales que podrían alcanzar, por su entidad y variedad, la categoría de homenaje, reconocimiento que le tributaron al escritor asesinado al iniciarse la Guerra Civil numerosos intelectuales y artistas republicanos que, a su término, se habían visto obligados a salir de España (López García, 2017: 458-465)⁵³. El gitano, al que se alude en innumerables ocasiones de este modo a pesar de haber informado al lector de que se llama Miguel, es «hijo y nieto de gitanos» (p. 130), del mismo modo que Antonio Torres Heredia es «hijo y nieto de Camborios» en el *Romancero gitano* (García Lorca, 1996a: 434). Al «Romance sonámbulo» de dicho poemario, donde «El largo viento, dejaba / en la boca un raro gusto / de hiel, de menta y de albahaca» (García Lorca, 1996a: 422), nos recuerda la costumbre más característica del personaje creado por la escritora madrileña, que mastica hojas de hierbabuena de continuo (p. 135). Su piel tiene para Ana olor y sabor a geranio amargo (pp. 161 y 168), lo que remite a las habituales alusiones a dichos sentidos y al uso reiterado de este adjetivo por parte del poeta. La presencia simbólica y constante de la luna que se percibe en su obra se materializa aquí en la utilización referencial —asociada a los encuentros nocturnos de los amantes— y metafórica que hace de esta palabra la escritora⁵⁴. Sin embargo, Carnés se aparta del tratamiento mítico de la etnia gitana que llevó a cabo Lorca, a pesar de que inicialmente pudiera parecer que así iba a ser. «La hombría de sus veintitantos años le había cuajado en el profundo mirar» (p. 129), escribe Carnés al presentarlo. Esa no será la visión que tendrá de él Ana al final del relato, cuando la cobardía que demuestra no le permite reconocerlo⁵⁵.

Con *La casa de Bernarda Alba* —la última tragedia lorquiana, estrenada por Margarita Xirgu en Buenos Aires en 1945— comparte «Ana y el gitano» algunos elementos, el más evidente de los cuales es la caracterización de la madre de Ana, una nueva Bernarda que vigila en todo momento a su hija para velar por su honra, imagen pública que, como el personaje de la pieza teatral, antepone a cualquier otra consideración y sentimiento cuando se plantea el conflicto. Luisa Carnés pudo leer en México la primera edición de este «Drama de mujeres en los pueblos

53 Luisa Carnés escribió esta dedicatoria en *Olor de santidad*, cuyo protagonista comparte en su caracterización rasgos provenientes del hermano de Ramón Puyol, su pareja de entonces: «A la fraternal memoria de Miguel Puyol, periodista andaluz, asesinado en Algeciras por el mismo plomo que asesinó a García Lorca en Granada» (Inédito-b: s.p.).

54 A título de ejemplo de ambas utilidades sirvan los siguientes casos: «—Madre: se le hace oscuro. La acompañaré hasta el pueblo. —Hay luna llena. No necesito más luz» (p. 172) y «Enseguida rechazó estos pensamientos, que la empujaban lejos del hombre que ponía entre los dos una inmensidad de lunas blancas y de árboles negros» (p. 185).

55 «Como una nubecilla tenue se disuelve en el horizonte, se disipaba Miguel dentro de Ana» (p. 186).

de España», que vio la luz en 1945 en la bonaerense editorial Losada. El sello en cuya creación había participado activamente Guillermo de Torre reprodujo el texto un año después en el volumen correspondiente de las *Obras completas* del escritor granadino. Por tanto, de haberse visto influida por su lectura, la autora no habría compuesto o no habría realizado la versión final de su novela corta antes de dichas fechas, aunque, como sucede con las otras narraciones de *La camisa y la virgen. Novelas*, pudo haberla concebido o iniciado antes de su salida de España.

La que da título al volumen preparado por Luisa Carnés en México tiene, si cabe, un origen literario todavía más acentuado. Finalizada su redacción en 1945, su primera versión tuvo que ser compuesta en los primeros años de su trayectoria literaria, con cuyas obras comparte la creación de argumentos y de personajes muy alejados de su propia realidad, ese entorno del que, andando el tiempo, nacería el resto de sus narraciones⁵⁶. Aunque Salazar Chapela advirtió a propósito de la aparición de *Peregrinos de calvario* que, por su espontaneidad, Carnés se hallaba, como escritora, en una fase previa a la detección de influencias, no dejó de señalar, como lo hicieron asimismo otros críticos, la herencia que había dejado en ella la lectura de los grandes autores rusos, con los que sus personajes compartían una misma manera de sentir (1929: 2), perceptible todavía en *Natacha* (Insúa, 1930: 2 y Salazar, 1930: 2). En sus inicios se señalaron asimismo, entre otros ascendientes, el de Baroja (Insúa, 1930: 2), y se afirmó que su primera novela ocupaba una posición equidistante entre Concha Espina y Rosa Chacel (Giménez Caballero, 1930: 253). Era lógico que así fuera, no solo por tratarse de una autora incipiente, sino por haber llegado a la literatura a través de las muchas lecturas que le permitieron adquirir una formación completamente autodidacta⁵⁷.

Por ello, no resulta difícil apreciar en «La camisa y la virgen» ecos de obras de Gustavo Adolfo Bécquer, Concha Espina, Gabriel Miró, Leopoldo Alas y Benito Pérez Galdos⁵⁸. Como en las novelas de tesis de este último autor, Carnés sitúa la acción en una pequeña localidad de nombre inventado, Navahonda, en cuya casa parroquial residen el cura —un hombre paciente y comprensivo— y su hermana

56 En su reseña de *Peregrinos de calvario* Cansinos Assens se mostró sorprendido de que la escritora no vertiera en sus narraciones su propia imagen del mundo del que procedía, una aproximación que observó única y tímidamente en uno de los relatos que lo integran (1928: 6). Lo mismo se puede decir, por ejemplo, de «Mar adentro» (1926), el primero de los cuentos para adultos escrito por Carnés que ha sido localizado hasta la fecha (2018a: 153-162).

57 Así lo reconoció ella misma en las entrevistas que concedió entonces (Almanzora, 1930: 9).

58 Además de las que se señalan al referir su argumento, cabría tener presentes también las reminiscencias de la leyenda «Maese Pérez el organista» (1861), de Bécquer; de la novela *La niña de Luzmela* (1909), de Concha Espina, y de *Nuestro padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926), de Gabriel Miró, que pueden apreciarse en algunos elementos compositivos de la novela corta. A este último autor remite también el título de su novela *Olor de santidad*.

Rosa, a la que el narrador presenta como una «sombra arrancada de la España de Felipe II» (p. 5). Desde el fallecimiento de su padre —organista de la catedral de Toledo que había iniciado a su hija en los secretos del oficio, hasta el punto de llegar a sustituirlo en algunas ocasiones—, motivo por el cual se trasladan a Navahonda, Rosa se convierte en implacable cabeza de familia. Como tal, dispone que María, la hermana menor, sea monja, pero esta se enamora del organista del pueblo, con el que se casa y engendra una hija. La joven fallece en el parto, y su viudo es alcanzado, poco tiempo después, por el rayo que atraviesa la ventana del coro durante los oficios. Huérfana de padre y madre, la pequeña Lucía queda bajo la tutela de su tía Rosa —una mixtura entre Doña Perfecta, el personaje de la novela homónima de Galdós, y doña Paula, la madre de Fermín de Pas en *La Regenta*, con la que comparte la ambición por convertir a su hermano en un alto cargo de la Iglesia—, que la cría con la intención de que —esta vez sí— entre en un convento cuando llegue a la edad de hacerlo. Al aproximarse la hora de tomar los hábitos, la muchacha vive con inquietud su inminente cambio de estado. Desde niña «le atraía aquello que le estaba prohibido» (p. 22), y lo que resulta completamente vedado para ella en su incipiente despertar sexual es todo lo que representa la nueva vida de Inés —la sirvienta de la casa, cuyo casamiento se producirá muy pronto—, a través de la cual empieza a descubrir un mundo de sensaciones por las que no puede dejarse llevar, pues debe consagrarse a la vida espiritual en la que ha sido formada. La joven observa con interés los preparativos de la boda, al tiempo que empieza a sentir algo desconocido para ella por Marcos, un joven imaginero que vive enfrente de su casa. Aunque lo intenta, no puede resistir la tentación de probarse su camisa, «la camisa blanca de la novia, muy escotada, de seda», que Inés había preparado para el día del enlace. Ante el espejo, reacciona de manera contradictoria. Su imagen la muestra «temblorosa, pero soberbia; huidiza, pero satisfecha de sus hombros suaves, de sus altos senos» (p. 55). De pronto, Celso, el alcoholizado campanero y sacristán de la iglesia, que la ha estado observando a escondidas, se abalanza sobre ella sin que la muchacha pueda oponer resistencia alguna, una secuencia que nos recuerda el final de *La Regenta*, cuando Celedonio, el acólito afeminado que ejerce como campanero, besa en la boca a Ana Ozores mientras esta se encuentra desvanecida en el suelo. Lucía, condicionada por la educación recibida, interpreta esta agresión sexual como el castigo que le manda Santa Lucía —patrona del pueblo, a la que Rosa había levantado un altar en la casa—, de la que es devota. También Inés, muy hecha al ambiente religioso de la casa, lo ve de la misma forma. Cuando descubre a Celso huyendo por las escaleras lo considera una encarnación del demonio —con olor a azufre incluido— que ha

sido enviado por la santita —como también la llama Lucía— para tentar a la joven, convertida asimismo en santa, a su parecer, tras lo sucedido.

Aunque bien escrita, por su factura «La camisa y la virgen» parece desentonar del conjunto en el que se integra y al que da título acaso como recuerdo de los inicios literarios de Carnés. Pero, al mismo tiempo, resulta perfectamente coherente con la que pudo ser su intención al agrupar estas cuatro narraciones: ofrecer un friso de una España caduca, tan alejada en el tiempo como lo estaba ella en el espacio insalvable que le había impuesto el exilio. Las novelas cortas que componen el volumen transcurren en la Mancha, Andalucía, Levante y Madrid, localizaciones enmascaradas en ocasiones bajo nombres supuestos que llevan a pensar en la posibilidad de que la autora hubiera albergado la esperanza de poder publicarlas en su país, como lo empezaron a intentar en la década de los cincuenta otros escritores desterrados. La ausencia de contenido político —tan explícito en las narraciones que escribió en México⁵⁹— y de denuncia social —puesta de manifiesto de forma expresa únicamente en «Un día negro»— tal vez apunten en esa dirección, aunque es más que probable que, además de los antecedentes políticos de Luisa Carnés que obraban en poder del régimen⁶⁰, hubieran sido decisivos para denegar la petición los pasajes de carácter erótico y sensual que contienen «Ana y el gitano» y «La camisa y la virgen», inadmisibles a todas luces para la estrecha moral franquista.

Sea como fuere, lo que resulta más relevante para vincular *La camisa y la virgen. Novelas* con lo que se ha denominado aquí la primera manera de novelar de Luisa Carnés es la perspectiva desde la que la autora compuso sus relatos. Se trata de narraciones ideadas con anterioridad a la evolución literaria que ella misma reconoció haber experimentado en la carta, ya citada en estas páginas, que le escribió en 1933 al crítico Mario Verdaguer, a quien le confesó lo siguiente: «Después de casi 3 años de convivencia con un hombre, he pasado, naturalmente, por la experiencia de que todo no es amor; mejor dicho, de que el amor no lo es todo en la vida. ¡Y yo me he pasado varios años observando el amor!». Esta «famosa cuestión», prosiguió la escritora, «apenas se roza» en *Tea Rooms*, donde Matilde encarna a «la mujer auténticamente nueva». Sin embargo, la «"foto" literaria de la mujer actual» que realizó Carnés en dicha obra, según sus propias palabras, nada

59 Buena prueba de ello son los cuentos sobre la España franquista que han sido incluidos en el volumen *Donde brotó el laurel. Cuentos completos II* (Carnés, 2018b).

60 En el Centro Documental de la Memoria Histórica (Salamanca, España) se conservan numerosas fichas pertenecientes al expediente que el franquismo le abrió a Luisa Carnés, en las que se consignan las referencias exactas de los artículos que publicó en *Mundo Obrero* y, sobre todo, en *Frente Rojo* durante la Guerra Civil.

tiene que ver con la galería de personajes femeninos que puebla *La camisa y la virgen. Novelas*.

Mujeres de ayer

Dichas narraciones habían sido imaginadas o compuestas en su primera versión durante la década de los años veinte o principios de los treinta, tiempo en el que el modelo de la mujer moderna —extendido por Europa a partir de la Primera Guerra Mundial— se divulgó en España a través de las pantallas cinematográficas y de las publicaciones periódicas. En la vida real, solo una pequeña minoría lo adoptó con todas las consecuencias (Mangini, 2001: 77-80), motivo más que suficiente para suscitar entre las élites del país un debate público del que Carnés sin duda tuvo conocimiento. Si, de acuerdo con el patrón francés —que fue el que arraigó en España—, descrito por Christine Bard, «el icono por excelencia de los años locos [...], con sus cabellos cortos, su ropa recortada, su silueta tubular [...], encarna la emancipación de las mujeres» (en Barrera, 2014: 223), para Luisa Carnés dicha liberación, según afirmó en 1933 en la carta remitida a Mario Verdaguer, no se alcanzaría «por su cabello corto, por su cigarrillo, ni por su celibato». Frente a la mujer moderna, la escritora opuso el concepto de mujer nueva, que definió como aquella «que quiere emanciparse por su propio esfuerzo de trabajadora y no por una boda de conveniencia». Ese fue el mensaje que trasladó en *Tea Rooms*⁶¹, una convicción en la que —al igual que el ideario político del que emanaba— se reafirmó a partir de entonces, como así lo atestiguan sobradamente los escritos que salieron de su pluma durante la Guerra Civil y el exilio.

Sin embargo, y a pesar de haber sido creados en México, en los relatos incluidos en *La camisa y la virgen. Novelas* no expresa explícitamente esa creencia. Tampoco se aproximan a la reflexión sobre la mujer que vertió en *Natacha* (1930), la novela social para la que Carnés ideó una protagonista que representa «la transición de la mujer de ayer a la mujer de hoy, un doble tipo de mujer moderna-antañona atormentada por las más contradictorias ideas» (Cabezas, 1930: 5). Aunque de niña «era silenciosa como la madre [...], no llevaba en el rostro aquel sello de resignación, y [...] no inclinaba la cabeza cuando cruzaba el patio, ni permitía que le fuese arrebatado su puesto en el banco del colegio municipal» (Carnés, 2019: 98). Pero, andando el tiempo, su carácter se verá doblegado por la miseria (Carnés,

61 Carnés explicita su concepción de la mujer nueva, cuya emancipación va unida a la lucha de clases, al final de la novela (2016: 203-204). Cristina Somolinos (2023) ha analizado el contexto en el que inscribe esta propuesta de la escritora madrileña.

2019: 143-144). A pesar de ello, el camino hacia la nueva y esperada situación de sus congéneres ya se había iniciado, porque «buscándose en sí misma, la mujer acabará por encontrarse», aseguró la escritora (Cabezas, 1930: 5).

Las que pueblan *La camisa y la virgen. Novelas* son mujeres de ayer, personajes que viven en una España atrasada —la Albufera de Valencia, la Toledo cristiana, el desfavorecido Campo de Gibraltar y el mísero extrarradio de Madrid—, y que se debaten, en el mejor de los casos, entre la sumisión a las tradiciones impuestas por la religión, la familia y la sociedad y la satisfacción de sus deseos íntimos, difícil realidad que siempre deriva en conflictos que las abocan a la infelicidad y, en ocasiones, a la tragedia. Son mujeres que intuyen lo que necesitan y no tienen, pero que no demandan nada; solo sufren las consecuencias que les deparan sus circunstancias.

Nada puede hacer Lucía, la protagonista de la novela que da título al volumen, contra la tríada de familia, religión y educación que, abanderada por su tía Rosa —«más dogmática que el propio dogma» (p. 6)—, no solo condiciona su vida desde su nacimiento, sino que la moldea como persona, anulando así cualquier posibilidad de afirmación individual. El hábito con el que fue vestida en la infancia se convierte para ella en una «pesada cota» (p. 22) que la aísla del «rumor de la vida exterior» (p. 14), incitación que, muy a pesar de la solterona Rosa, no había desoído María, su madre. Parlanchina y vitalista por naturaleza, creció sin la compañía de otras niñas de su edad, educada en la austeridad del trabajo y del silencio y en el miedo al pecado. «"Serás esposa de Cristo"», se le había anunciado, «y cuando todavía en su pobre cerebro no encajaba aquello de "esposa de Cristo", se le inculcó el hábito de los rezos continuos, el odio por cuanto a una mujer puede atraer» (p. 22).

Sin embargo, en el presente de la narración, «la infinita curiosidad que encerraba aquel cuerpo de catorce años» pugna por ser satisfecha. Lucía

se desbordaba sobre la sirvienta en preguntas. Quería saberlo todo. «¿Qué había en la plaza? ¿Cómo está el parque? ¿Es verdad que han pegado carteles en la puerta de la iglesia anunciando la fiesta? ¿Es cierto que habrá baile abajo? Si lo hay, desde tu cuarto podremos verlo... ¡Ojalá que mis tíos se vayan a casa del albéitar como el año pasado!». (p. 24).

Inés, de dieciocho años, es para ella el único referente de la vida que le ha sido hurtada, sublimada en el relato en su futura boda con Emilio. Deseosa de conocer todo lo que está viviendo y experimentado la criada, Lucía compensa la supuesta transgresión que constituyen sus charlas con ella con prácticas religiosas añadidas. Así sucede, por ejemplo, cuando Inés le explica las conversaciones que

mantiene con su novio⁶², o cuando le pide que le deje ver sus medias a solas⁶³. La presencia de un joven imaginero, hermano del niño al que da clases de catecismo en su casa tras sufrir una caída, la turba, obligándola a realizar una «huida involuntaria» (p. 35) hacia la habitación donde descansa el pequeño.

En ese contexto, la muchacha empieza a ser consciente de la magnitud de la renuncia que le espera, un futuro diseñado por su tía, cuyas «apetencias de mando» (p. 16), comunes a otros personajes femeninos de la narrativa carnesiana, revelan hasta qué punto la mujer puede convertirse en la mayor enemiga de sus congéneres. De noche, en su habitación, «adivinaba la adolescente una puerta oscura, abierta sobre un fondo sin luz, sobre habitaciones anchas, largas galerías, estampas en sombra y esculturas ciegas; aires y olores húmedos de cripta mortuoria: el convento» (pp. 40-41). Pero, aunque lo había intentado, tratando «de fundirse en los anhelos comunes que “tendían hacia el Señor” a las monjas», forzándose «por desear aquel suave cilicio de la toca, y el largo rosario que deslizaban las “hermanas” entre sus dedos blancos», lo cierto era que

la horrorizaba pensar que un día sería despojada de sus largas trenzas, que parecían cobre caliente bajo el sol, y mostrar su cabeza rapada, anticipación de la desnuda calavera. Le ponía oscuro espanto en el corazón el presentimiento de la hora en que le sería cantado el responso, mientras los cirios brillarían en la negra noche de su destino, ciñéndola [*sic*] blancas túnicas de lutos eternos... (p. 41).

Cuando reparaba en ello, sintiendo «en el pecho el aleteo del pájaro alegre que llevaba dentro» (p. 39), se daba a pensar, ante la próxima celebración de la fiesta de la patrona de Navahonda, «en las mozas, que estrenarían ropa y lazos de seda en los cabellos; en las flores regadas en las calles; en las roscas de anís y las copas de aguardiente, y en el baile de la plaza Mayor, bajo los cohetes y los fuegos artificiales...» (p. 40). Y venía a su mente, «como le acontecía desde tiempo atrás, [...] el velo de novia de Inés, de tosco tul blanco, bordado con budoques en las esquinas» (p. 41). Rezar para ahuyentar las que consideraba ideas impropias de una joven como ella no era una solución porque,

en vez de las oraciones comunes, brotaron de sus labios palabras vagas, como suspiros tiernos que salieran de su alma amorosa, que pugnaba por ir hacia la luz, el calor del sol; que amaba las uvas llenas de la parra del cura, y los pájaros de la jaula del corredor (p. 41).

62 «Las confidencias terminaban riendo Inés, y persignándose Lucía tres veces seguidas, mientras decía: “Calla, calla; estamos las dos en pecado mortal”...» (p. 25). La secuencia recuerda el interrogatorio sobre los noviazgos al que someten las hijas de Bernarda Alba a la criada Poncia durante su obligado encierro (García Lorca, 1996b: 603-605).

63 «Oye, luego me traes las medias. Las metes debajo de mi almohada, para que mi tía no las vea. Claro que no me las voy a probar... ¡Dios me valga! Solo quiero verlas. Como dices que son tan bonitas... Esta noche rezaré más avemarías que de costumbre, para borrar el pecadillo...» (p. 25).

Lucía materializa su inconformismo apelando a la misma religión que la subyuga. Sus apóstrofes a la Virgen —la santita— se convierten así en un sordo grito de rebeldía tan desesperado como inútil. Siente que está en su derecho de aspirar a tener la vida que desea, pero al mismo tiempo no puede dejar de culpabilizarse por creer que está cometiendo un pecado solo con pensarlo. Confundida pero incapaz de sustraerse a sus anhelos, la noche de la fiesta, mientras se encuentra sola en la casa, tampoco consigue aplacarlos. Entonces, «las ataduras que ligaban a la sobrina del cura al hábito morado desaparecían súbitamente» (p. 52). Días atrás había sucumbido al deseo de probarse las medias de seda de Inés. Ahora, en su cuarto, ante el resto del ajuar,

la reprimida tentación cobraba un poder que la santidad del día era incapaz de frenar. Todo lo que en Lucía había de femenino; todo lo que de mujer contenía aquel burdo hábito de pasión y de muerte se rebelaba con virginal empuje... ¡Ponerse la camisa!... (p. 54).

Este recurrente pensamiento, contra el que lucha denodadamente, constituye el único acto de indisciplina real —según el código moral que rige su vida— que lleva a cabo, una desobediencia que ella misma censura. A su parecer, la agresión sexual de la que es objeto así lo confirma:

¡Santita! —hubiera dicho Lucía, de haber podido hablar o pensar—: tú sabes que yo solo quería probarme la camisa ¿Por qué me has abandonado? Yo solo quería probarme la camisa. Pero, ya sé... Es mi martirio lo que me mandas, ¿verdad? Tengo que sufrir todo esto, santita, para ser digna de mi destino... Es demasiado horrible, santita. No podré. No tengo fuerzas. Soy indigna (p. 57).

La beatería de Rosa —que contrasta con la concepción del sentimiento religioso que representa su hermano cura, mucho más comprensiva y tolerante con la naturaleza humana— es impuesta a Lucía como una muestra extrema del poder de sometimiento de la mujer que el catolicismo ha ejercido tradicionalmente en España. De su alcance se habló durante el debate que condujo a la aprobación de la ley que concedió el derecho al voto a la mujer, una realidad que fue confirmada en los primeros comicios en los que pudieron participar, como la propia Luisa Carnés advirtió en su artículo «Las mujeres españolas no han votado», publicado poco después de las elecciones municipales celebradas el 23 de abril de 1933⁶⁴.

Al matrimonio, la secular forma de dependencia de la mujer adulta, apenas se refirió Luisa Carnés en «La camisa y la virgen». Sí lo hizo, en cambio, en el resto de las narraciones que componen el volumen homónimo, donde se ofrece una

64 Ya en 1930, José Díaz Fernández se había referido en *El nuevo Romanticismo* a la inconveniencia de concederle ese derecho a la mujer española, pues, en «la vida actual, la mujer está preparada única y exclusivamente para el matrimonio» (pp. 136 y 51).

elocuente casuística de los nefastos efectos que tiene este sacramento para ella cuando pertenece a las clases sociales más desfavorecidas, como puede observarse asimismo en otras obras de su producción conocida. Se trata de un estado al que, llegada la hora, la mujer accede comúnmente para eludir la soltería, condición anómala para la sociedad y para la familia que se debe evitar a toda costa. En «La Aurelia», Damiana —la criada del merendero, donde está a disposición de su patrona las veinticuatro horas del día— acepta casarse con José Manuel cuando este repara en la conveniencia de hacerlo, dos años después de conocerse. Hija de un militar retirado, «la palurda de Ponferrada tenía sus timideces y dengues» (p. 94). «Estaba sola, como él, en Madrid. Guardaba, también como él, dolorosos recuerdos de desengaños familiares» (p. 86), una vida que, como su futuro marido, aspiraba a mejorar a través del matrimonio. La protagonista de «Ana y el gitano» se compromete con un pretendiente del pueblo para no contrariar a sus añosos padres. Era la última de los diez hijos que había tenido la pareja, y la única que había sobrevivido, convirtiéndose así a sus ojos en seguro sostén de su vejez. Mientras Mariano cumple con el servicio militar en Valencia, la muchacha completa su ajuar. Cose las sábanas de la futura cama matrimonial al tiempo que imagina que está preparando su propia mortaja, pues «mortaja era aquel lino hecho para apagar ardores que no serían suyos; mortaja de su carne y de sus venas azules, que pugnaban por escapar, y de sus afanes, que corrían por otros rumbos. Odiosos hilos que la ataban a un destino odiado» (pp. 133-134). Una vez celebrada la boda, su madre, a la que no se le oculta la falta de ilusión con la que su hija ha accedido a sus deseos, se muestra contenta. «Ya estás en tu casa, y con tu marido... [...]. Al fin voy a dormir tranquila» (p. 141), le confiesa.

María, Angustias y Paca, las mujeres del barrio gaditano en el que transcurre «Un día negro», ejercen como amas de casa para sacar adelante, con muchas dificultades, a sus familias. El dinero que ganan sus maridos —panadero, obrero y camarero, respectivamente— no les llega para cubrir las necesidades básicas diarias, por lo que se lamentan por el precio de las sardinas que pregona un vendedor ambulante y por el pago que deben realizar periódicamente al *ditero*, el prestamista del que se valen para poder adquirir algunos bienes de primera necesidad a plazos. De la vida pasada de todas ellas solo se desvela la historia de Paca, que se casó a los dieciséis años después de haber tenido a su primer hijo. Ahora, próxima a los veinte, soporta, sin cuestionarse nada, las continuas palizas que le propina su marido cuando regresa a casa tras pasar toda la noche de juerga con su amante. En el momento en que decide dejarla, le pide a Paca, a la que ve muy desmejorada a pesar de su juventud, que vuelva a ponerse guapa,

como cuando la conoció (p. 231). El matrimonio deteriora velozmente también a Damiana, una realidad sobre la que José Manuel, su marido, reflexiona a menudo, comparando su aspecto con el de su antigua patrona, «casi veinte años mayor, pero limpia y alegre de continuo [...]». “Es más joven, pero ¿qué? Dentro de nada parecerá más vieja”, se decía» a sí mismo (p. 98).

Todas las mujeres casadas que aparecen en el libro asumen, además de la atención y de la satisfacción sexual debida a sus maridos, la crianza en solitario de los hijos que tienen en común. En «Un día negro», Paca —que tuvo que sobreponerse al dolor que supuso para ella que su segundo retoño, una niña, naciera muerto— cuenta con algo de ayuda gracias a su padre, viudo que convive con la familia y que, aunque no interviene en los asuntos de la pareja, sueña con el día en el que su hija se separe por fin de Manuel. María, a pesar de su juventud, ya tiene seis niños, el último de los cuales es cuidado por *Mariquiya*, de tan solo ocho años. Sus peleas y sus constantes demandas inundan de voces el patio vecinal, donde también resuenan los gritos de dolor de Angustias, madre primeriza que dará a luz al final de la narración a una niña. Su abuela hubiera preferido un niño. Para las vecinas, que acaban de saber que el marido de Paca ha muerto, ha venido al mundo «¡otra *desgrasiá ma!*...» (p. 241).

En «La Aurelia» la futura llegada de los hijos es vista con preocupación por José Manuel desde que inicia su vida en común con Damiana, razón por la que esta no se atreve a comunicarle la noticia de su primer embarazo. Pasado el «cortejo de náuseas, mareos y otras desazones semejantes» (p. 94), tras el nacimiento, la mujer se siente desbordada por la acumulación de trabajo. No puede atender adecuadamente a la niña, que gatea sucia y desgredada por la tienda. El marido reprende a Damiana por ello, sin hacerse cargo, como ella le recuerda, de que no puede ocuparse de la casa, de la verdulería y de la pequeña. «Un hijo da mucho que hacer» (p. 97), le dijo cuando solo tenían la primera. En poco tiempo llegaron tres más, pero José Manuel continuó sin asumir las responsabilidades que había contraído al engendrarlos. Solo admitía como propia una función, la de procurar a la casa los ingresos necesarios para vivir y, de ser posible, para ahorrar y que una criada ayudara a Damiana en las tareas domésticas y en el cuidado de los niños, como él se había visto obligado a hacer, aunque sin cobrar por ello, en casa de su hermano y de su cuñada. Compadecía a su mujer, y «adivinaba en ella una fatiga semejante a la suya, aunque Damiana no se quejaba nunca» (p. 115).

La protagonista de «Ana y el gitano» no desea quedarse embarazada. Su madre, en cambio, anhela recibir la noticia que, a su parecer, acabará por fin con el desinterés con el que la muchacha ha iniciado su vida de casada. Además, según

le explica a su hija en alusión a Mariano, su marido, «una nueva vida, fruto de vuestra sangre, le atará más a ti» (p. 148). «Fíjese en esas jóvenes del pueblo, cosidas de hijos, que parecen ya viejas... Sucias... Llenas de miseria...» (p. 147), le había sugerido la muchacha, a la que no es posible convencer con el argumento de que su esposo «tiene buenas tierras», por lo que los hijos no les «traerán penas» (p. 147). Lo tiene muy claro: «Y para mí los años duros, el arrugarme antes de tiempo... ¡Estoy bien así!» (p. 148), concluye la conversación. Sin embargo, al saber que lleva dentro el fruto de su amor por el gitano, su progenitora la incita a abortar: «Sé de una mujer en Valencia [...] que tiene mano de santa para esas cosas. Prepara unas medicinas, que no hay más que ver... Y a veces basta con un poco de perejil bien puesto, con andar descalza por la noche sobre la hierba para acabar con la desgracia...» (p. 180). Ana desoye su consejo, que también secunda su amante, y decide renunciar a la seguridad y a la honra que le proporciona el matrimonio. Tendrá al niño sola. El final abierto de la narración, que concluye con la imagen de Ana caminando, bajo la lluvia, con paso «decidido hacia la capital», con el agua «modelando con sus dedos sutiles el vientre femenino, recién abierto» (pp. 192-193), permite pensar que su apuesta por ser madre soltera puede conducirla a la prostitución.

Esa había sido tradicionalmente la única salida posible en España para la mujer humilde que se apartaba, por la razón que fuera, del modelo impuesto por la sociedad. De abordar ese tema se ocupa también Carnés en «Un día negro», donde presenta a otra Ana, residente en el patio de vecinos en el que viven los matrimonios jóvenes a los que ya se ha hecho alusión. Así la describe:

No es nada joven ya. Sin embargo, se conserva bien. Viste con buen gusto, y usa en la casa kimonos de cincuenta duros y chinelas de siete. Ella se sirve a sí misma, porque no quiere que gentes extrañas penetren en sus interioridades. No obstante, sus manos están perfectamente cuidadas. Ha comprado una goma para duchas en un almacén de Gibraltar, y cada mañana se la oye ducharse en su pequeña alcoba, «lavoteos», como vosotras decís, que os han hecho exclamar más de una vez a las vecinas: «¡Cómo se conoce que tiene que *ir a vistas!*» [...]. De tarde en tarde aparece por el patio un hombre, de unos cuarenta años, que se mete en casa de Ana, y permanece en ella varias horas. Aquel día luce Ana sus kimonos de lujo y una sonrisa nueva. Está toda ella como remozada. Luego pasan días y días de soledad. Ana muestra sus batas de veinticinco o treinta pesetas, y sus sonrisas de día ordinario... Y todo eso por haber llegado un poco tarde a la vida de un hombre (p. 203).

Es diferente a las demás, y, aunque es una mujer comprensiva y solidaria con sus convecinas, algunas de ellas la critican a sus espaldas. «¿Por qué ese ensañamiento con Ana?», les pregunta Remedios, que añade:

¿Quién sabe lo que la [*sic*] han *costao* y lo que la [*sic*] cuestan sus kimonos de cuarenta duros... ¿Es mala Ana? Se desvive por las vecinas del patio, y *aonde eya* está, *nadie se quea* en ayunas...

Ya ves: *den ca Angustia* a la de Paca... Hoy no se acostará... No hay que esquinarse con la gente... Nadie *parese* lo que *e...* El destino de Ana no es *fasi...* (p. 239).

El celibato no es una opción para la mujer, que sabe perfectamente que debe abandonar ese estado antes de que sea tarde. Las amigas de la protagonista de «Ana y el gitano» pasean por la plaza Mayor de Barraquets para ver y dejarse ver por los hombres, procedimiento del que surgirá la proposición matrimonial que esperan. En «Un día negro» Carnés se sirve de Antonia, una joven de dieciocho años, poco agraciada físicamente y que padece algún trastorno cognitivo, para mostrar un posible caso de soltería irremediable. La muchacha es feliz lavando la ropa de las mujeres más pudientes de la zona, y no le interesa nada más en la vida⁶⁵.

Quienes apuestan por seguir adelante con una relación sentimental que no cuenta con la aprobación de su familia parecen optar por la felicidad que les es negada. Así sucede en el caso de Consuelo, cuyo matrimonio con Manuel, su amante, no puede celebrarse por la oposición de su madre. Cuando esta muere, la pareja empezará a convivir en La Alegría de Amanuel, de la que ella es propietaria única. Sin hijos y sin vínculo sacramental que oficialice su relación —ni siquiera cuando ya no hay motivo alguno que se lo impida—, se cuida y se mantiene joven y de buen ver. Sin embargo, no renuncia a la dependencia en la que ha sido educada. Según ella, Manolo es imprescindible en el merendero porque «aquí hace falta la sombra de un hombre. Yo no tengo carácter» (p. 82), le confiesa; «al fin una mujer no es lo bastante firme para llevar un negocio como este» (p. 85).

En la siguiente generación, representada por las hijas de Damiana y de José Manuel, se dan todas las alternativas de formas de vida posibles por las que podía optar la mujer. Pepita, la hija mayor de la pareja, que trabaja como dependienta en una perfumería y que rechaza el ambiente en el que ha sido criada, simula no ver a su padre cuando, acompañada de un joven, se lo encuentra por la calle. Abofeteada en casa por su progenitor, decidirá marcharse para siempre del hogar familiar —del mismo modo que hiciera José Manuel más de veinte años atrás— para vivir con su pareja. Empleada como modista en un taller, Manolita —«una chica “corriente”», en opinión de su padre (p. 110) —, la más alegre de las hermanas, abandona el nido para casarse, en tanto que Consuelito, la ahijada

65 «Antonia tiene diecinueve años. Su cara ancha y redonda está picoteada por innumerables lunares. Su cabello, negro y abundante, está cortado hasta la nuca. Su boca es grande. Sus dientes oscuros y desiguales. Tobillos y pantorrillas, hombros y antebrazo se dibujan en ella formando una recta línea viril, sin la menor gracia. Sus ojos negros son bobos; ojos que se asombran de todo cuanto se prende en ellos. Cuando la [*sic*] hablan han de repetirla [*sic*] a veces las cosas, y aun así parece no entenderlas» (p. 199).

de la dueña del merendero, que se había encargado de que «la chica cursara la carrera de Magisterio, que para una mujer de su clase suponía el sumun [sic] de la distinción, [...], parecía encantada de su porvenir» (p. 112).

Manolita podría llegar a ser, como la Matilde de *Tea Rooms* —mujer «explotada por el patrono y por la familia», que «odia la “emancipación” impuesta por la Iglesia, o sea el matrimonio» (Carnés, 1933) — el único personaje femenino de *La camisa y la virgen. Novelas* que apuesta por la liberación a través de la formación y del trabajo, y que no supedita su futuro a la dependencia de un hombre. Pero su historia no tiene continuidad en «La Aurelia» porque el propósito de la autora fue mostrar modelos de mujer periclitados, en algunos casos, o que debían ser urgentemente superados, en otros.

En sus narraciones Luisa Carnés no se detiene en combatir el decimonónico patrón del ángel del hogar, una «conceptualización de origen burgués», que, aunque «inspiró a todas las clases sociales» (Cantero: 2007), apenas tiene cabida en las tramas ideadas para este volumen⁶⁶. Sí se observa en ellas, en cambio, un mensaje de alerta a las mujeres que, víctimas de sus propios sentimientos, posibilitan o perpetúan su dependencia del hombre a causa de una concepción romántica del amor que las ciega, como les sucede a la protagonista de «Ana y el gitano» y a Paca en «Un día negro»⁶⁷. Presas también de esas ataduras emocionales a las que se refirió a menudo Carmen Martín Gaité⁶⁸, son incapaces de liberarse de los yugos tradicionales que las oprimen⁶⁹.

Víctimas del patriarcado, de la moral católica y de sus propias congéneres, las mujeres que transitan por las páginas de *La camisa y la virgen. Novelas* padecen también la sumisión que les imponen su origen social y geográfico, una España vetusta a la que Luisa Carnés regresó desde su exilio mexicano. Para articular su

66 Solo podría interpretarse en dicha clave el personaje protagonista de «Ana y el gitano», cuyo marido espera que ella cumpla esa función gracias a la holgada situación económica de la que disfrutan.

67 «Me moriría si no me besaras... Tus labios me saben a mar, a luna, a viento... A todo lo más bueno y más grande» (p. 207), le confiesa esta última a su marido, a pesar del maltrato del que es objeto por su parte.

68 «Las ataduras» es el título de una novela corta de la escritora salmantina publicada en un volumen homónimo en 1960. Una reflexión sobre este mismo tema puede verse en su artículo «Las mujeres liberadas» (1971).

69 En el cuento «El único sistema», publicado en Madrid en 1933, Carnés sugirió una forma de evitar que el matrimonio se convierta en la tumba del amor, la única vía posible, a su parecer en aquellos momentos (2018a: 303-308).

denuncia —implícita en la ubicación, en la concepción y en el desarrollo de los asuntos, así como en la caracterización de los personajes— la autora recurrió a diferentes procedimientos compositivos más o menos próximos, en los diferentes relatos, a la estética realista en la que, como escritora autodidacta, se había formado y en la que creía. El aprovechamiento del contenido de los textos periodísticos que había dado a conocer en España antes de partir hacia el destierro y la estela intertextual que habían dejado en ella sus numerosas lecturas le ayudaron también a visitar el género de la novela corta, cuyos entresijos, tal como se habían puesto de manifiesto en la España de preguerra, conocía bien. Así lo demuestra en estas cuatro narraciones, plenamente coherentes con el universo literario de Carnés, pero desiguales en su factura y en sus resultados. Por ello, cabe pensar que es más que probable que las diera por concluidas acuciada por el deseo o por la necesidad de publicarlas, un afán muy común entre los exiliados que, del mismo modo que sucedió en este caso, no siempre pudieron satisfacer en vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Almanzora, J. (20 de marzo de 1930). «Mujeres de hoy. La novelista que, por ahora, gana su vida escribiendo cartas comerciales». *Crónica*, p. 9.
- Baquero Goyanes, M. (1993). *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* (2ª ed.). Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Baroja, P. (1974). *Aurora Roja*. Madrid: Caro Raggio.
- Barrera López, B. (2014). «Personificación e iconografía de la “mujer moderna”. Sus protagonistas de principios del siglo XX en España». *Trocadero*, 26, 221-240.
- Beltrán Almería, L. (2021). «Novela corta, protonovela y paranovela». En L. Beltrán Almería, S. Morales-Rivera y D. Thion Soriano-Mollá (coords.), *Novela corta. Teoría e historia* (pp. 11-25). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Burgos, C. (1931). *Puñal de claveles*. Madrid: La Novela de Hoy, Atlántida.
- Cabañas Alamán, R. (2009). «*Puñal de claveles*, de Carmen de Burgos, y *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca: la frustración y la naturaleza (paralelismos y contrastes)». *Estudios humanísticos. Filología*, 31, 55-85.

- Cabeza, F. (29 de abril de 1930). «Nuestras intervius. Luisa Carnés, la novelista más joven de España». *Nuevo Día. Diario de la provincia de Cáceres*, p. 5.
- Cabrera, A. P. (2023). *Sombras da liberdade: A história de Luisa Carnés, a sinsombreiro silenciada*. (Tesis doctoral), Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria. Recuperado de [TES PPGLTRAS 2023 CABRERA ANA PAULA.pdf \(ufsm.br\)](#)
- Cansinos Assens, R. (31 de marzo de 1928). «Crítica literaria. *Peregrinos de calvario (novelas)*, por Luisa Carnés». *La Libertad*, p. 6.
- Cantero Rosales, M. A. (2007). «De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el siglo XIX». *Tonos digital: Revista de Estudios Filológicos*, 14. Recuperado en [DE “PERFECTA CASADA” A “ÁNGEL DEL HOGAR” \(um.es\)](#)
- Carnés, L. (28 de junio de 1926). «Sentimientos». *Hoja del lunes*, p. 2.
- Cané [Carnés], L. (21 de agosto de 1932). «Rojo y Gris». *Ahora*, pp. 31-34.
- Carnés, L. (15 de julio de 1933). [Carta para Mario Verdaguer]. Biblioteca Nacional de Catalunya (Epistolari de Màrius Verdaguer, Ms. 3139-I, p. 196), Barcelona.
- (18 de agosto de 1935). «El viejo Madrid que desaparece y la nueva vida popular madrileña». *Ahora*, pp. 15-18.
- (2 de febrero de 1935). «La vaquilla de San Sebastián». *Estampa*, pp. 3-6.
- (29 de febrero de 1936). «Los madrileños en sus colonias». *Estampa*, pp. 32 y 34.
- (27 de junio de 1936). «Cómo ganan para su ajuar las mujeres de la huerta». *Estampa*, pp. 16-17.
- (1940). «Gris y Rojo». *Romance*, 5, pp. 4-5.
- (2002). *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- (2014). *De Barcelona a la Bretaña francesa. La hora del odio*. Sevilla: Renacimiento.
- (2016). *Tea Rooms. Mujeres obreras*. Gijón: Hoja de Lata.
- (2018a). *Rojo y Gris. Cuentos Completos I*. Sevilla: Espuela de Plata.

- (2018b). *Donde brotó el laurel. Cuentos Completos II*. Sevilla: Espuela de Plata.
- (2019). *Natacha*. Sevilla: Espuela de Plata.
- (Inédito-a). *La camisa y la virgen. Novelas*. Madrid: Archivo personal de Luisa Carnés.
- (Inédito-b). *Olor de santidad*. Madrid: Archivo personal de Luisa Carnés.
- Cintas Guillén, M. I. (1993). «Introducción». En M. Chaves Nogales, *Obra narrativa completa I* (pp. VII-XCI). Sevilla: Fundación Pública Luis Cernuda. Diputación de Sevilla.
- Díaz Fernández, J. (1930). *El nuevo Romanticismo*. Madrid: Zeus.
- Dominguez Prats, P. (2022). «Escribir e ilustrar desde el exilio: La revista *Mujeres Españolas* (México años 50) y sus colaboradoras». *Pasado y Memoria*, 25, 87-107.
- Férriz, T. (2003). *Romance, una revista del exilio en México*. La Coruña: Ediciós do Castro.
- García Lorca, F. (1996a). *Obras Completas I. Poesía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (1996). *Obras Completas II. Teatro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Giménez Caballero, E. (1930). «Revista literaria ibérica». *Revista de las Españas*, 45, 252-254.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Insúa, A. (18 de agosto de 1939). «Perspectivas. *Natacha* o la influencia rusa». *La Voz*, p. 2.
- Laffón, R. (1931). «Lectura. E. Salazar y Chapela, o llega un novelista». *La Gaceta Literaria*, 120, p. 5.
- «La novia que se escapó» (26 de julio de 1928). *El Día Gráfico*, p. 24.
- López García, J. R. (2017). «Lorca». En M. P. Balibrea (Ed.), *Líneas de Fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio español* (pp. 458-465). Madrid: Siglo XXI.
- Mangini, S. (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.

- Martín Gaité, C. (24 de abril de 1971). «Las mujeres liberadas». *Triunfo*, 464, 32-33.
- Martínez Arnaldos, M. (1974). «El género novela corta en las revistas literarias (Notas para una sociología de la novela corta, 1907-1936)». En V. Polo y F. J. Díez de Revenga (Eds.), *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes* (pp. 233-250). Murcia: Universidad de Murcia.
- «Micrófono. Las mujeres en la literatura» (18 de diciembre de 1930). *El Heraldo de Madrid*, p. 8.
- Montiel Rayo, F. (2011). *Esteban Salazar Chapela en su época: Obra literaria y periodística (1923-1939)*. (Tesis doctoral), Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/32175>
- (2022). «Participación de las escritoras del exilio republicano español de 1939 en las publicaciones periódicas de su tiempo editadas en México». *Pasado y Memoria*, 25, 31-62.
- Moro, A. (2020). «"Como papel en blanco": La ficción de una vida en *La hora del odio* de Luisa Carnés». *Laberintos*, 22, 79-94.
- Olmedo, I. (2014). *Itinerarios del exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Renacimiento.
- Plaza, A. (2002). «Introducción». En L. Carnés, *El eslabón perdido* (pp. 9-72). Sevilla: Renacimiento.
- (2010). «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés». *Acotaciones*, 25, 95-122.
- (2016a). «A propósito de la narrativa del 27. Luisa Carnés: revisión de una escritora postergada». En L. Carnés, *Tea rooms. Mujeres obreras* (pp. 207-248). Gijón: Hoja de Lata.
- (2016b). «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. 17-81). Sevilla: Espuela de Plata.
- Pujante Segura, C. M. (2019). *La novela corta contemporánea (desde mediados del siglo XX hasta hoy a través de Ayala, Vila-Matas y Barba)*. Madrid: Visor Libros.

- Salazar Chapela, E. (15 de mayo de 1929). «Carnés, Luisa. *Peregrinos de calvario*». *El Sol*, p. 2.
- (13 de mayo de 1930). «Carnés, Luisa. *Natacha*», *El Sol*, p. 2.
- Samblancat, N. (2016). «*Olor de santidad: Una novela cervantina de Luisa Carnés, inédita*». *Laberintos*, 18, 415-428.
- Somolinos, C. (2023). «"La mujer nueva ha hablado": Diálogos entre Luisa Carnés y Alexandra Kollontai en *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934)». *Castilla: Estudios de Literatura*, 14, 833-861.
- Valls Guzmán, F. (1977). «Ficción y realidad en la génesis de *Bodas de sangre*». *Ínsula*, 368-369, 24 y 38.
- «Vida literaria» (18 de marzo de 1931). *La Tierra*, p. 5.
- «Vida literaria» (14 de mayo de 1933). *La Libertad*, p. 9.

**LA SUERTE EDITORIAL
DE CARNÉS**



EL SENTIDO RADICALMENTE HISTÓRICO DE LUISA CARNÉS. ENTREVISTA A DAVID BECERRA

ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ E ILIANA OLMEDO

David Becerra Mayor es profesor de Literatura Española en la Universidad Autónoma de Madrid. Anteriormente ha trabajado como profesor e investigador postdoctoral en la Université de Liège y en la Université catholique de Louvain. Es autor, entre otros libros, de *La novela de la no-ideología* (Tierradenadie, 2013), *La Guerra Civil como moda literaria* (Clave Intelectual, 2015), *El realismo social en España. Historia de un olvido* (Quodlibet, 2017) y *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M* (Bellaterra, 2021), así como coautor del libro colectivo *Qué hacemos con la literatura* (escrito con Raquel Arias Careaga, Julio Rodríguez Puértolas y Marta Sanz) (Akal, 2013) y coordinador del ensayo *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual* (Tierradenadie, 2015). Es director de Mecnoclastia, la colección de ensayo de la editorial Hoja de Lata, responsable de la Sección de Estética y Literatura de la Fundación de Investigaciones Marxistas y miembro del consejo de redacción de revistas como *Mélanges* de la Casa de Velázquez de Madrid, *Kamchatka. Revista de análisis cultural* de la Universitat de València o *Cultura de la República. Revista de análisis crítico* de la UAM.

**¿Cómo descubriste *Tea Rooms*? ¿Qué pensaste al leerla por primera vez?
¿Cuál es la principal característica que te llamó la atención en este texto?**

Fue, precisamente, en las Jornadas sobre la cultura de la República, dirigidas por el profesor Julio Rodríguez Puértolas, en la Universidad Autónoma de Madrid. Era la duodécima edición, en el año 2014. En esa edición el tema de las jornadas era «Las mujeres en la Segunda República (1931-1939)». En ellas tuve el gusto de presentar a la profesora Raquel Arias Careaga, que dio una conferencia sobre la novela desconocida de una autora obrera asimismo desconocida, que resultó ser *Tea Rooms. Mujeres obreras (novela reportaje)* de Luisa Carnés. Me quedé fascinado

con su conferencia, que despertó el interés de todo el auditorio, y rápidamente quise hacerme con un ejemplar de la novela. Ese mismo año la Asociación de Libreros De Lance de Madrid había publicado una edición facsímil de la novela con un magnífico estudio introductorio del profesor Antonio Plaza, que venía investigando sobre Carnés desde hacía varios años y que ya había publicado, en la editorial Renacimiento, algunas de sus obras del exilio.

Al leerla por primera vez, sentí que otra historia de la literatura era posible. De pronto teníamos ante nosotros un texto escrito desde abajo y desde la explotación. Escrito por una escritora obrera que aunaba, en el texto, la lucha feminista y la lucha por el socialismo. Un texto que abría una brecha en la historia literaria española. Descubrirlo no era únicamente sacarlo del olvido, sino que permitía restablecer la experiencia histórica de la revolución, liquidada en nuestros tiempos post-políticos y posmodernos, restituir un pasado, todo un imaginario, todo un repertorio de códigos que habían sido condenados no al olvido, sino a la inexistencia. Saber que existió esta experiencia y esta literatura revolucionaria —y poder restituirla— significaba que puede existir de nuevo.

¿Por qué elegiste Hoja de Lata para proponerles la reedición?

En realidad, no les elegí ni les propuse nada, fue más bien fruto de una coincidencia. Tengo que empezar diciendo, para evitar malentendidos, que cuando *Tea Rooms* se publica en Hoja de Lata yo no trabajaba ni colaboraba con Hoja de Lata. Así que mi mérito o participación en su recuperación es relativa. Mi colaboración con Hoja de Lata empezó después y tampoco tiene que ver con la publicación de novelas: la línea de narrativa de la editorial la llevan Laura Sandoval y Daniel Álvarez Prendes, sus editores. Desde 2017, es decir un año después de su edición de *Tea Rooms*, dirijo «Mecanoclastia», su colección de ensayo.

Dicho esto, la historia fue más o menos como sigue: yo acababa de escribir un prólogo a la edición catalana de *No pasaran!*, de Upton Sinclair, publicada en Tigre de Paper. Hoja de Lata, por su lado, había publicado *El fin del mundo* y *Entre dos mundos* de Sinclair. En la librería Espai Contrabandos de Barcelona organizaron un acto sobre Sinclair al que fui invitado en calidad de prologuista de *No pasaran!* y en el que participó también Daniel Álvarez Prendes, como editor de Hoja de Lata. Fue en diciembre de 2015. En su intervención Daniel Álvarez habló, entre otras cosas, de la voluntad de rescatar textos sociales y políticos de la narrativa norteamericana de los años treinta, hoy prácticamente olvidados. Al terminar el acto, recogí el guante y le planteé que si acaso no sería más interesante rescatar

esa misma tradición olvidada, pero de la producción literaria española. Les hablé, entonces, tanto a Daniel Álvarez como a Laura Sandoval, de *Tea Rooms*. Lo leyeron y, como no podía ser de otro modo, se quedaron fascinados y decidieron publicarlo. Cuando la decisión estaba tomada, les presenté a Antonio Plaza, porque consideré, o consideramos, que la recuperación del texto no podía ir sino acompañada de una presentación realizada por uno de los investigadores pioneros de la obra y la vida de Luisa Carnés y, sin duda, uno de los grandes artífices de su recuperación.

¿Cuál fue la primera recepción de esta novela por el público?

Una gran e inesperada acogida, tanto por el público como por la crítica, como se suele decir. Ha sido reseñada en los grandes medios de comunicación generalistas, pero asimismo está siendo objeto de artículos académicos, comunicaciones y conferencias, tesis doctorales —¡qué os voy a contar a vosotras! Ha tenido mucho éxito. Creo que ya lleva más de diez ediciones y Hoja de Lata acaba de publicar una edición conmemorativa. En el décimo aniversario de Hoja de Lata han reeditado sus diez títulos más relevantes y, como no podía ser de otro modo, *Tea Rooms* es uno de ellos. En esta nueva edición aparece con un prólogo de Marta Sanz. Ha sido traducida ya al francés y al italiano. Además, y esta es quizá la mejor noticia, ha sido incluida en las recomendaciones de lectura del 2022 del Ministerio de Educación para Secundaria y Bachillerato.

¿Por qué se publicó más tarde los *Trece cuentos*? ¿Cuál es la historia detrás de esta publicación?

No lo sé, la verdad. Sé que se publican, casi simultáneamente, la antología de Hoja de Lata, *Trece cuentos*, y dos volúmenes de los cuentos completos de Carnés, en Renacimiento, en edición crítica de Antonio Plaza, titulados *Rojo y gris*, el primer volumen, y *Donde brotó el laurel*, el segundo. Supongo que responde a dos políticas editoriales distintas.

¿Qué opinas sobre la recuperación de la autora en los últimos años? ¿A qué crees que se debe este fenómeno?

Las reseñas que se han ido publicado resaltan la actualidad del texto. La precariedad descrita en la novela conecta muy bien con los tiempos de crisis que andamos sufriendo desde 2008. Además, su recuperación se da entre el 15M

(2011) y las grandes manifestaciones feministas que se inician en 2018. Todo movimiento revolucionario, y estos en cierta manera lo son, terminan sintiendo la necesidad de establecer vínculos con el pasado, de extraer potencial político de las experiencias pasadas y de encontrar en el pasado referentes para nutrir la imaginación política del presente. Si en su «momento político» el 15M parecía que podía definirse como una «revolución sin árbol genealógico», como lo hace Enzo Traverso, es decir, presentándose como un movimiento que no muestra su continuidad con revoluciones del pasado y que, de manera inédita en la historia de las revoluciones, no busca actualizarlas ni redimirlas, en su «momento teórico» se produce un movimiento que no solo lleva a cabo un cuestionamiento radical de los referentes culturales hegemónicos del presente, sino que ese vacío que dejan se llena exhumando una memoria cultural que permite reestablecer una genealogía interrumpida y recuperar un archivo literario que había sido condenado no al olvido sino a la inexistencia.

¿Crees que su figura está modificando de algún modo la percepción que tenemos sobre la literatura del periodo republicano? ¿De qué manera esta visión se vincula con su condición de obrera y mujer?

Sin duda. De pronto se descubre que en aquellos años de la mal llamada «Generación del 27» no solamente había poetas, hombres poetas. La irrupción de *Tea Rooms* y de Luisa Carnés modifica el panorama. No solo había mujeres burguesas que escribían, sino mujeres obreras que escribían novelas sociales, políticas, obreras, revolucionarias. Espero que la aparición de Luisa Carnés permita que se siga explorando este periodo, y se socialice ese conocimiento *otro* de la misma manera que ha ocurrido con Carnés. Porque cada vez está siendo más estudiando y más investigando, pero los resultados no terminan de transferirse al conjunto de la sociedad como ha ocurrido con *Tea Rooms*.

Y el problema tal vez esté en la etiqueta de «Generación del 27», que a ver si nos la sacamos de encima de una vez por todas... Es una etiqueta que deshistoriza y desactiva esta literatura escrita desde abajo. Porque la literatura «desde abajo» se posicionaba en un campo literario y político radicalmente distinto. Si los del 27 publicaban en la *Revista de Occidente*, los escritores sociales publicaban en la editorial Oriente, por poner solamente un ejemplo muy claro. Cuando se dice que Luisa Carnés es la autora olvidada y hoy recuperada de la «Generación del 27» se está llevando a cabo un desplazamiento del lugar político y social desde el que escribía. Léidos a la luz de la llamada «Generación del 27», solamente por el

hecho de compartir época con los autores englobados dentro de esta etiqueta, los proyectos literarios de autoras como Carnés quedan desactivados o en cierta forma neutralizados, al ser adscritos a un movimiento que no solo no tiene nada que ver con ellos. Seguir leyendo a Carnés como la «escritora olvidada de la generación del 27» supone situarla en un lugar equivocado, desde donde se extraen, por lo tanto, lecturas que pueden conducir a interpretaciones desenfocadas y, sobre todo, a negarle las condiciones de legibilidad que harían posible entender su obra como una literatura *otra*, es decir, pensada y construida desde un lugar *otro*, distinto al lugar desde donde siempre se ha escrito la literatura: la ideología y la cultura burguesa. Si antes decía que el problema no era el olvido sino la inexistencia, ahora podemos decir que la recuperación por sí misma no vale: no solo hay que recuperar el texto sino restituir las condiciones de legibilidad que le dan sentido radicalmente histórico a ese texto. Leerlo en —y devolverlo a— su marco correcto.

¿Qué te parecen las versiones de *Tea Rooms* que están teniendo lugar: por ejemplo, la obra de teatro dirigida por Laila Ripoll?

Hay que empezar diciendo que la puesta en escena es excelente y que la versión teatral de *Tea Rooms* de Laila Ripoll contribuye a la socialización del conocimiento de Luisa Carnés. Su existencia es ya de por sí una excelente noticia. Ahora bien, toda adaptación es en realidad una elaboración de un texto distinto. *Tea Rooms* de Ripoll está escrito desde un inconsciente ideológico —que diría Juan Carlos Rodríguez— distinto al de Carnés. Las diferencias, por lo tanto, pueden rastrearse y tienen efectos ideológicos. En Ripoll no solo desaparece cualquier referencia, explícita o implícita, a la Revolución de octubre, de las que la novela está plagada —y cuya borradura podría entenderse como una concesión al presente, como intento de darle una dimensión más contemporánea, actual, a la obra—, sino que desaparece toda referencia a la revolución como posibilidad política, como un proyecto realizable. Los inconscientes hablan y dicen ciertas cosas, cuando lo hacen, callan/reprimen otras. En los tiempos de Carnés la revolución se sentía como posible y la literatura podía en consecuencia trabajar en su simbolización; pero en nuestros tiempos proclamados post-políticos la revolución ha desaparecido del horizonte, se ha vuelto inverosímil y, por consiguiente, su simbolización parece imposible para el inconsciente que escribe. Claro que una literatura revolucionaria, como lo era la de Carnés y debería serlo una adaptación de *Tea Rooms* que fuera fiel al proyecto de su autora, debería tratar de romper con la censura de su inconsciente y participar la ruptura del bloqueo imaginativo que impone la ausencia de

alternativa de la ideología dominante. Debe ayudar a imaginar la revolución, es decir, a cambiar la historia tras el «fin de la historia». Debe volver a imaginar el objeto de la revolución, hacerlo deseable, pero sobre todo debe contribuir a constituirlo. Y esto no lo hace, en mi opinión, la adaptación teatral de *Tea Rooms*, que además de liquidar la revolución como posibilidad, borra también las huellas de la explotación presentes en la novela. No hay explotación en esta *Tea Rooms* contemporánea, únicamente precariedad. El inconsciente ideológico de nuestros tiempos post-políticos ha escrito un texto distinto donde los elementos centrales de la novela —la explotación y la revolución— quedan desplazados y expulsados de la escena.

¿Crees que la obra de Luisa Carnés ha generado algún efecto en el campo cultural actual?

Es difícil evaluar los *efectos*. Lo que está claro es que autoras como Belén Gopegui o Marta Sanz, tal vez las más representativas del campo literario de la izquierda, la reivindican. La genealogía interrumpida por la guerra y la dictadura se restablece y por fin se hace posible un diálogo imposible entre escritores revolucionarios de épocas distintas, que no pudieron conocerse porque los primeros habían dejado de existir. Este diálogo ahora posible seguro que va a ser productivo, pero es pronto para sacar conclusiones. De todos modos, Luisa Carnés, cuando se recupera, lo hace en un campo literario que ya había sido modificado. Desde el 15M se produce un «retorno de lo político» en la literatura española que permite que los conflictos antes desplazados, armonizados o directamente borrados —conflictos de tipo histórico, político o social— empiecen a ocupar un espacio relevante en la literatura española. Diríamos, con Rancière, que temas antes percibidos como ruido empezaron a articularse como voces. Carnés se recupera en un momento en el que lo político y lo social ha entrado en un campo literario que había sido transformado por los acontecimientos. Es decir, e invirtiendo provisionalmente vuestra pregunta, las transformaciones del campo tienen *efectos* sobre Carnés y su proceso de recuperación.

Luisa Carnés, como exiliada y comunista, ¿de qué manera participa en la transformación del panorama político y cultural español actual?

Como decía anteriormente, ha dado existencia a una realidad histórica cuya historicidad había sido liquidada. Si antes existió, significa que también hoy puede

existir. Su recuperación permite rehabilitar un repertorio de imágenes, símbolos, voces que han de nutrir la imaginación revolucionaria del presente. Además, permite restablecer genealogías interrumpidas, lo que tiene un potencial político enorme, porque hace posible escribir de una manera *otra* la historia política, social y literaria de España, insertando pasado y presente en una *constelación* nueva. No solo como exiliada —la epistemología del exilio en efecto permite no únicamente describir lo que sucedió, sino que permite pensar esa literatura dislocada como una forma de cuestionar la narración nacional de la historia literaria—, sino como una manera de escribir la historia de España y de la literatura desde abajo y desde la explotación. La simbolización de lo real rompe con la censura del inconsciente y puede sin duda liberar una energía política que podría desmontarlo todo.

¿Qué futuro le auguras a la autora en nuestro campo cultural? ¿Luisa Carnés ha llegado para quedarse?

Creo que ha llegado para quedarse. Ahora bien, como trataba de decir antes, no debemos conformarnos con su recuperación, ahora hay que restituir sus condiciones de legibilidad para que podamos leerla de una manera radicalmente histórica, como una autora revolucionaria, *otra*, y no simplemente como un apéndice más o menos exótico de la «Generación del 27». Esta es la tarea. De lo contrario, su presencia en el canon será estéril y no se cumplirá ninguno de los efectos que comentábamos antes.



LUISA CARNÉS, UNA ESCRITORA INDISPENSABLE. ENTREVISTA A CATHERINE NELSON

ILIANA OLMEDO Y ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

Catherine Nelson es una traductora estadounidense especializada en narrativa española. Recibió una beca PEN/Heim en 2019 por su traducción de *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934) de Luisa Carnés. Actualmente forma parte del cuerpo docente de la Universidad Nebraska Wesleyan (EE.UU.), donde imparte cursos de Lengua Española.

El reciente boom de plumas femeninas en las letras ha favorecido que autoras que antes se movían en los márgenes empiecen a conseguir lectores y a desempeñar un papel central en el campo literario. El conocimiento creciente de Luisa Carnés y el incremento paulatino de sus lectores la ha llevado a cruzar los límites del castellano. Así, sus obras se han traducido a varias lenguas. Catherine Nelson, su traductora al inglés, explica cómo tuvo acceso a la obra de Carnés, cuál ha sido su suerte editorial en el ámbito anglosajón y conjetura sus posibles destinos de publicación.

¿Cómo descubriste a Luisa Carnés y, concretamente, *Tea Rooms: mujeres obreras*?

Conocí a Luisa en Salamanca en junio 2016. El librero de la que se convertiría en mi librería preferida, Letras Corsarias, me la presentó como la recién recuperada autora de la Generación del 27. Lo que me ofreció fue un ejemplar de *Tea Rooms: mujeres obreras*. Confieso que tardé unos meses en abrirlo. Habrá sido por diciembre cuando por fin leí esta novela que tanto me impactaría.

¿Qué aspectos fueron los que llamaron más tu atención como lectora?

Sin duda, el tema. *Tea Rooms* tiene la cualidad trágicamente hermosa de ser una novela completamente arraigada en su lugar y momento del Madrid de los años 30, y simultáneamente ser una historia contemporánea con que se identifica la mujer «moderna» de hoy en día. El mensaje de *Tea Rooms* sigue siendo igual de urgente casi un siglo después y Carnés lo comunica a través de esta historia conmovedora con un estilo único de descripción lírica, impresiones fragmentadas, catálogo, narrativa, reportaje y tratado político.

El estilo de su llamada novela-reportaje me impresionó y me llevó a leer su novela anterior, *Natacha* (1930), además de sus muchos cuentos y recuerdos en *De Barcelona a la Bretaña francesa* (1939). Los contrastes en estilo y las semejanzas en el tema me solidificaron la impresión que tenía de lo importante que era/ es no solamente *Tea Rooms*, sino toda la obra de Carnés. Me ha marcado su «Momento de la madre sembradora» (1959), un ensayo narrativo que revela la esperanza ferviente que mantenía por su país y su llamado a la paz y la reconciliación. Veinte años después de su exilio, Carnés seguía enfocada en la mujer, la justicia social y la libertad, añorando volver a España. Fue una mujer muy entregada a su misión de identificar la injusticia y rectificarla, y lo hace con una sensibilidad literaria emotiva.

¿Qué te animó, concretamente, a embarcarte en el proceso de traducción?

Incluso antes de terminar la primera lectura de *Tea Rooms*, ya sabía que tenía que traducirla. Como traductora, elijo obras que sean significativas y puedan beneficiar a un público angloparlante. Tienen que poder atraer y capturar a la lectora por completo. Y claro está que tienen que atraparme a mí, porque al traducir una historia, la vivo, la habito durante meses. Carnés tiene una manera de describir su realidad que es tan absorbente, tan convincente, que puedo ver, oír, sentir y oler lo que me está describiendo.

En cuanto a los temas sociales, Luisa Carnés tiene algo que decirnos desde su punto de vista de principios del siglo XX, algo que enseñarnos y de que avisarnos. Su obra nos habla por su testimonio de primera mano de las luchas de clase, las condiciones de la clase obrera y los nacionalismos antes de la guerra donde se enfrentarían el comunismo con el fascismo. Sus observaciones de entre guerras hacen eco hoy en día en un momento cuando extremas divisiones de clases y las desigualdades raciales siguen desafiando a España, Europa y las naciones

alrededor del mundo. Y aunque la nueva edición de *Tea Rooms* de Hoja de Lata de 2016 se adelantó al movimiento #MeToo de 2017 por varios meses, no pudo haber sido más oportuna y resultó que la experiencia vivida de un siglo atrás aportó mucho a la conversación del momento. No cabía duda de que esta novela serviría como un testigo más de lo que se estaba desenredando a nuestro alrededor. Se plasman un momento y un movimiento específicos del siglo XXI en las páginas de una escritora española de 1934.

Todo este contexto actual apoyó la decisión de dedicarme a traducir a una autora y un ambiente desconocidos para la mayoría de los lectores estadounidenses. Y no era desconocida solamente para los angloparlantes, había sólo un puñado de académicos que conocían a Carnés. La escasez de información sobre Luisa Carnés me dio curiosidad y me pareció que habría un motivo para abrirle paso en el mundo de la traducción. En el momento de decidir qué traducir, hay que tomar en cuenta el mercado y todo indicaba que la recuperación de esta voz sería atractiva para la editorial más adecuada.

Los próximos pasos aparentemente me confirmaron esta sospecha. Me aceptaron en el conocido taller literario de Bread Loaf en Vermont para trabajar la traducción. Allí hablé con varias personas del mundo de la traducción literaria y editoriales que me animaron a seguir con el proyecto. Después del taller, me otorgaron la prestigiosa beca de traducción PEN/Heim. Al recibir esta beca para realizar la traducción de *Tea Rooms*, sabía que existía la verdadera posibilidad de publicar esta novela en inglés.

¿Cuáles han sido los mayores retos y/o dificultades en el proceso? ¿Hay algún elemento especialmente complejo?

El proceso editorial es lo que más me desafió al traducir *Tea Rooms* y los cuentos y las resultantes diferencias en las expectativas de los lectores de distintas épocas y tradiciones. Sin haber pasado por el mismo proceso editorial como el que se espera hoy en día del lector anglosajón, *Tea Rooms* presenta características o pasajes que pueden tender a leerse mal —el «abuso» de cursiva y de comillas, el empleo elevado de lenguaje emocional, los cambios de estilo a lo largo del texto, unas contradicciones y errores, por ejemplo. Y al considerar que Carnés innovaba con el género y el estilo de esta novela, hay que tener mucho cuidado al preparar un texto ameno para un público contemporáneo. Aunque haya algunos baches e idiosincrasias que puedan distraer a la lectora actual, veo importante conservar la voz original, no solamente para recibirla lo más cercanamente posible como la

lectora original, sino también porque a mi parecer, merece ser estudiada a nivel académico. Por eso, procuré que el proceso editorial del siglo XXI no influyese demasiado en la comprensión de la manera de pensar de Luisa o en lo que habría visto su público original. Pero a su vez, fue imprescindible buscar un equilibrio porque si no se lee bien a una autora desconocida, no se publica y se pierde por completo la oportunidad de conocerla.

¿Qué recepción está teniendo la autora en el campo cultural anglosajón?

Como autora que merece ser leída, muy buena. Como autora que merece ser publicada, mucho más difícil. Y no es por falta de posibilidades, sino que diría por expectativas y falta de comprensión del público preparado para recibirla.

Con la beca PEN/Heim, por haber sido nombrada *Tea Rooms* en la lista *U.S. and U.K. Panel's Choice* en «New Spanish Books» en 2018 y con una agente literaria para representarla, la novela se veía bien posicionada para atraer la atención de una gran casa editorial estadounidense. Desafortunadamente, no fue así. Aunque varios de los grandes nombres de la industria editorial reconocieron el mérito de Carnés y su obra, simplemente no la veían exitosa como una novela comercial. Por lo tanto, cambié de audiencia y me enfoqué en las editoriales académicas e independientes. Y allí *Tea Rooms* sí tenía un espacio. Lo que todavía me da mucha pena es saber que tuvimos una oferta concreta en mano de una editorial académica bien reconocida, apoyada además de una beca de otra entidad comprometida, pero no se aceptó porque los que controlan los derechos vieron una prensa académica como algo menor. Me puse a contactar con editoriales independientes, y di con dos que entendían muy bien el valor de *Tea Rooms* y querían publicarla. Pero antes de poder entrar en negociaciones, los derechos ya estaban en manos de una gran agencia literaria con la meta de vender la obra a nivel más alto. Con el éxito de *Tea Rooms* en España y las nuevas traducciones en italiano y francés, esperaban más de la versión en inglés que de una pequeña editorial. Desde finales de 2021, que yo sepa, no ha habido movimiento en cuanto a los derechos para una edición en inglés, lo que es una gran pérdida. Aunque entiendo la esperanza de llegar a un público más amplio, a mi parecer, rechazar las ofertas que había indica una falta de comprensión del público estadounidense, que se ve demasiado alejado del lugar y de la época para que apueste una editorial por una novela comercial de éxito inmediato. Pero en su entorno apropiado, sí recibiría mucha aclamación, la cual podría abrirle el camino a Luisa Carnés en el mundo angloparlante. Dicho esto, sigo siendo optimista. Con la publicación de la traducción al portugués, el

gran y muy merecido éxito de la obra teatral y la nueva serie de RTVE en camino, confío en que, en algún momento, de alguna forma, se darán a conocer a Luisa Carnés y *Tea Rooms* en inglés.

Donde sí hemos podido crear un hueco es en las revistas literarias. La primera publicación de Carnés al inglés fue mi traducción del cuento «Without a Compass» («Sin brújula», 1956) en la revista *Barricade: A Journal of Antifascism and Translation*, vol 3 Spring 2020. En primavera de 2022, Robin Munby publicó «The Snitch» («La chivata», 1955) en *Cambridge Literary Review*, vol. 13: «Resistance». Estas dos revistas comparten temas muy enfocados. Hasta que se conozca mejor, creo que Carnés habitará ámbitos específicos de la resistencia, de la política y de la mujer.

¿Crees que una autora como Luisa Carnés transforma —o puede transformar— el espacio cultural?

Sin duda, creo que Luisa Carnés puede transformar el espacio cultural si tiene la oportunidad. Si no fuera así, no me habría dedicado los últimos cinco años a la lucha por abrirle camino en los Estados Unidos. Además de las traducciones que he realizado, en 2020 presenté en el congreso European Studies Conference. En este entorno, se veía que Carnés empieza ya a aparecer y se encuentra cada vez más en la conversación académica.

¿Cuál crees que es la incidencia de Luisa Carnés en el ámbito académico norteamericano?

Bueno, no tengo más que unas anécdotas personales. Además de la ponencia y conversación luego del congreso de estudios europeos, tuve el placer de compartir *Tea Rooms* con mi clase de literatura española y vivirla a través de los ojos de mis alumnas estadounidenses. Estas estudiantes del español —todas mujeres— se relacionaron inmediatamente y estuvieron encantadas con la novela. Fueron unas de mis clases más entregadas y animadas por su compromiso con Carnés. Y seguro que no serán las únicas. Después de las noticias de las becas PEN/Heim, recibí un correo pidiéndome que avisara cuando saliera la novela en inglés porque había profesores de literatura que querían enseñar la novela en sus clases. No tengo duda de que podría llegar a ser un referente en los estudios hispanos en los Estados Unidos de alguna forma, como ya es lectura recomendada para Secundaria y el Bachillerato en España.

¿Qué otras obras de Carnés conoces y cuáles te interesaría traducir? ¿Por qué?

En algún momento podía decir que había leído casi todo lo que se había publicado de su narrativa: *Natacha* (Espuela de Plata 2019), *Trece cuentos (1931-1963)* (Hoja de Lata, 2017), *Cuentos completos I y II* (Espuela de Plata 2018), *De Barcelona a la Bretaña francesa* (con *La hora del odio*) (Biblioteca del Exilio 2014), *Peregrinos de calvario* (CIAP, 1928) y *El eslabón perdido* (Biblioteca del exilio, 2002). Por conversaciones con Juan Ramón Puyol, sé que se han descubierto uno que otro cuento infantil más y se siguen descubriendo otras obras. He leído algunos de sus artículos periodísticos, pero me concentro en la narrativa. Me muero por traducir sus memorias *De Barcelona a la Bretaña francesa*. Es un verdadero tesoro y una lectura imprescindible para los que quieran entender la época, el exilio republicano y a la autora. También, por la historia misma y aún más para entender bien a Carnés y su trayectoria literaria, me gustaría traducir *Natacha*. Sin embargo, en estos días, me veo algo estancada en cuanto a mi actividad como traductora, dado que *Tea Rooms* realmente es la clave para allanar el terreno para Carnés. Unas de las casas editoriales estadounidenses interesadas en *Tea Rooms* también están intrigadas por sus memorias, pero hasta que puedan publicar *Tea Rooms* y crear este espacio, no hay quien apueste por sus otras obras. Mientras tanto, me interesa trabajar con sus cuentos. Reconociendo el valor de Luisa Carnés, el traductor inglés Robin Munby y yo hemos concebido una colaboración abierta para ir traduciendo los cuentos de Carnés y promover la obra de esta autora tan importante.

Me gustaría reconocer que desde el principio de mi trabajo con *Tea Rooms*, he recibido un gran apoyo, primero de Antonio Plaza Plaza, que ha sido muy generoso conmigo, y luego de la familia de Luisa. Juan Ramón, Paloma y Alex Puyol me han acogido y apoyado en mis investigaciones y trabajo y, según mi entender, son iguales de abiertos con otros que están recuperando la obra de su abuela. El éxito renovado de Carnés en gran parte se debe a ellos.



ENTREVISTA A ALBERTO PRUNETTI, TRADUCTOR ITALIANO DE LUISA CARNÉS

ANGELA MORO
Università di Pisa

Tal como su propia trayectoria biográfica de exiliada republicana, también el éxito literario de Luisa Carnés se caracteriza por ser transnacional y por rebasar toda frontera geográfica y lingüística. Entre sus obras cumbre, destaca *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934), que ha sido recientemente traducida al italiano por Alberto Prunetti: *Tea Rooms. Operaie della ristorazione* (Roma: Edizioni Alegre, 2021). La traducción se enmarca en la colección Working Class, que el mismo Prunetti dirige para Edizioni Alegre. Desde hace algunos años, la cuidadosa labor escritora y traductora de Prunetti se ha ido hilvanando alrededor de la mencionada etiqueta de «working class», entendida como asidero taxonómico y hermenéutico para abordar la literatura sobre la clase obrera. A dicho tema, Prunetti ha dedicado su último estudio, *Non è un pranzo di gala. Indagine sulla letteratura working class* (Roma: minimum fax, 2022), y una trilogía, traducida y publicada en España por Hoja de Lata: *Amianto. Una historia obrera* (2018), *108 metros. The new working class hero* (2021) y *El círculo de los blasfemos* (2022).

Hilos entretreídos en el caudal de la reivindicación de la pervivencia y universalidad de la lucha de la clase obrera, las novelas de Carnés y de Prunetti entablan, a través de las décadas, un diálogo teñido de claras marcas autobiográficas, que remite a experiencias de trabajo infravalorado y precario y que prueba la clarividencia que apuntaló la implicación social de Carnés. Angela Moro ha recogido y traducido aquí una entrevista que, con mucha generosidad, Prunetti nos concedió no solo sobre la trasposición al italiano de *Tea Rooms*, sino sobre la ideología y los propósitos, tan actuales, que subyacen a la imperecedera figura histórica y literaria de Luisa Carnés.

¿Cómo conociste a Luisa Carnés?

A través de mi editorial española Hoja de Lata, que publicó mi trilogía *working class* en castellano y que también publica la obra de Luisa Carnés. Hoja de Lata fue la editorial que dio a conocer al público español la edición de *Tea Rooms*; lo cual supuso el redescubrimiento de esta autora, olvidada o en todo caso marginada tras su muerte en el exilio en México. Los editores de Hoja de Lata me sugirieron leer *Tea Rooms* y, tras leerlo, propuse la traducción al italiano a la editorial Alegre.

¿Qué es lo que más te llamó la atención de su biografía?

Dos elementos: el primero es que Carnés fue una persona de clase obrera que intentó abrirse camino en el mundo de la cultura y del periodismo. Al no poder ganarse la vida con el solo trabajo intelectual, Carnés se vio obligada a trabajar en la hostelería. Sin embargo, se sirvió de esa experiencia laboral para escribir un libro. Esto me impresionó por algunos paralelismos con mi historia: yo también, después de graduarme, traté de trabajar en la cultura, pero al no poder vivir de eso, volví a trabajar en la hostelería (y allí seguí durante varios años), y terminé escribiendo una novela [*108 metros. The new working class hero*, N.d.T.] sobre mi trabajo en las cocinas de los restaurantes. El otro elemento que me llamó la atención es el compromiso antifranquista de Carnés durante la Guerra Civil y su exilio mexicano.

¿Por qué, entre las obras de Carnés, decidiste traducir *Tea Rooms*?

Por dos razones. Por un lado, me parecía su obra más representativa y la que más éxito había tenido en España en los últimos años (y por eso esperaba que su traducción al italiano pudiese gozar de una buena acogida entre el público lector). En segundo lugar, estoy muy, muy interesado en la literatura de hostelería (en el sentido de la clase trabajadora, no me refiero a libros de recetas o biografías de chefs estrella). Desdichadamente, las obras de literatura *working class* sobre hostelería son poquísimas, tal vez dos, si redondeamos por exceso. Entre estas, la de Carnés brilla como obra maestra.

El título original, que ninguna edición actual indica, tildaba la obra de «novela reportaje». ¿Qué valor opinas que podría tener?

A este respecto me arrepiento y tengo que ser autocrítico. Tenía en la cabeza la edición de Hoja de Lata donde este marbete no aparece en los paratextos. En retrospectiva, hubiera sido importante incluirlo, puesto que indica una forma narrativa muy contemporánea, híbrida, entre el reportaje, la novela de ficción y la investigación periodística. Podemos atrevernos a decir que algunos de los trabajos recientes están escritos de esta manera y sin duda el Nuevo periodismo de los años sesenta sienta un precedente importante para todos estos trabajos. Con todo, la novela de Carnés fue escrita en la década de 1930 y eso revela mucho sobre las habilidades literarias de su autora.

El subtítulo de la novela, en el original, es «mujeres obreras». ¿Por qué decidiste optar por una reformulación, a saber «operaie della ristorazione»?

«Mujeres obreras» me gustaba; sin embargo, la fórmula «operaie della ristorazione» me parecía semánticamente muy actual, dado que la hostelería es un sector de fuerza de trabajo obrera muy relevante en Italia. Quisiera que «obreras» y «restaurante» aparecieran juntos. Es muy raro que las personas que trabajan en la hostelería sean consideradas obreras y obreros. Nos referimos a ellas simplemente como empleadas o encargadas, pero en realidad se trata de obreras.

Tu traducción está incluida en la colección *Working class*, de la que te encargas para Edizioni Alegre. ¿Por qué *Tea Rooms* es una novela *working class*?

Porque la protagonista es una mujer de clase obrera, una mujer obrera, una «operaia della ristorazione». Y también porque hay páginas (como aquellas sobre los zapatos de Matilde) que son muy logradas en la forma en que tratan, desde una perspectiva proletaria, temas «burgueses» como la riqueza o las prescripciones sobre los cánones de belleza de aquella época. Diría que es un perfecto ejemplo de narración obrera, a veces realizada con rasgos expresionistas y sin ceñirse de manera conformista a las normas del realismo social de aquellos años.

¿Podemos considerar *Tea Room* como una novela feminista?

Sin duda lo es. Centrémonos en la escena de las últimas páginas, con la muerte de una de las protagonistas a raíz de un aborto, tema fundamental del feminismo de aquellos años. Asimismo, se trata de feminismo interseccional, porque entronca

con cuestiones de clase y de género. Y en eso radica la actualidad de la novela, que, no es coincidencia, en España ha sido respaldada por parte de la oleada del nuevo feminismo interseccional.

¿Por qué, en tu opinión, Carnés optó por articular la novela de forma coral, aunque destacando el personaje de Matilde?

Me parece una elección muy acertada para una novela *working class*. Una novela popular y proletaria tiene que ser coral; mientras que el individualismo se ajusta más a la imaginería burguesa. Efectivamente, Matilde destaca por razones estilísticas, pero todas las trabajadoras de la cocina (y también varios personajes masculinos) están bosquejadas de manera ejemplar.

El tema del trabajo femenino tiene en la novela un doble significado: si por un lado parece ser medio de emancipación, por otro lado, las condiciones materiales en las que se desarrolla lo convierten en el promotor de una paradójica discriminación de género. ¿Estás de acuerdo?

Este es un tema complejo. Y se halla parcialmente en el centro del contraste entre el feminismo de las mujeres de clase media y el de las mujeres de clase obrera en el feminismo de los albores. En el siglo XIX, las mujeres de clase media reclamaban el derecho al trabajo, mientras que las mujeres obreras ya estaban trabajando (en las fábricas textiles, en el campo, o como criadas, planchadoras, limpiadoras, etc.). Es decir que el trabajo que emancipaba a las primeras explotaba a las segundas. Al respecto existen páginas inolvidables de Angela Davis y bell hooks, que arrojan luz sobre las paradojas de la llamada emancipación femenina desde el punto de vista de las mujeres blancas burguesas y de las mujeres negras proletarias en los Estados Unidos. Es un tema que afecta también en la actualidad: en las últimas décadas casi todas las mujeres occidentales han sido incluidas en algún sector productivo de fuerza de trabajo no doméstico (obviamente trabajaban incluso antes, cuando muchas de ellas eran amas de casa). Sin embargo, esta sistematización del trabajo femenino va acompañada por una reducción del sueldo global de los trabajadores (si antes un sueldo era suficiente, ahora hacen falta dos). Eso no ha determinado una real emancipación de las mujeres: ha ido sumando explotación a la explotación; es decir, el trabajo productivo extradoméstico se ha añadido al trabajo doméstico; o sea al trabajo social reproductivo y de cuidado. La emancipación, en cambio, pone fin a la explotación, aunque el

trabajo es desde luego fundamental porque implica la salida de una dimensión doméstica de aislamiento y la posibilidad de ser independiente del marido/pareja; lo cual permite la separación en el caso en que una relación se acabe o de que se produzcan relaciones tóxicas o abusivas. Así que al final es mejor trabajar que no trabajar, pero el trabajo raras veces se junta a formas de liberación, si bien, en cualquier caso, todo ingreso puede garantizar una menor dependencia y una mayor autonomía del cónyuge y, por lo tanto, una reducción de las mujeres trabajadoras involucradas en relaciones patriarcales y de violencia de género.

¿Cuáles son algunos aspectos del microcosmos de la novela que aún tienen vigencia o que crees que serían útiles para reflexionar y actuar en nuestra época?

He estado trabajando durante una década, como mínimo, en la hostelería y cuando leí esta novela, que ahora tiene ya casi un siglo, pensé que nada había cambiado realmente en el sector. Las cosas siguen siendo básicamente las mismas. Por este motivo la considero sumamente actual. Obviamente, cuando Carnés escribía no había contratos de cero horas ni reseñas en Tripadvisor, pero la realidad descrita no ha cambiado mucho. La considero, junto con *Down and Out in Paris and London* de George Orwell, una de las mejores novelas sobre hostelería. Cuando escribí *108 metros* aún no la conocía; de no ser así, habría encontrado la forma de abordarla, para que ejerciese alguna influencia en mi libro.

¿Cómo te figurabas la recepción de una novela española escrita en los años 30 entre el público lector italiano?

Digamos que me esperaba una respuesta más cálida, incluso en comparación con otros títulos publicados en la colección, que han tenido más éxito. Ciertamente pesa mucho el hecho de que sea una obra de los años treinta, pero en España el redescubrimiento de Luisa Carnés ha sido sensacional: miles de lectores y lectoras consideran imprescindible *Tea Rooms*, se han armado exposiciones sobre Carnés, adaptaciones teatrales, el próximo año se estrenará una serie de televisión inspirada en *Tea Rooms* y producida por RTVE, la ministra de Trabajo y Economía Social Yolanda Díaz sigue recomendando su lectura por su actualidad... pues aquí no ha habido tanta acogida. Pero estoy seguro de que es una obra fundamental de la literatura *working class* y tarde o temprano también en Italia Luisa Carnés será valorada como merece.



«EL SILENCIO ERA LA MANERA DE CONVIVIR CON EL DOLOR». ENTREVISTA A JUAN RAMÓN PUYOL

ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ E ILIANA OLMEDO

Juan Ramón Puyol Carnés es fotoperiodista y editor gráfico con cuatro décadas de experiencia en la prensa madrileña. Fue fotógrafo y jefe de sección editor en *Diario 16* en 1982, también fue editor de la agencia Cover y del diario *La Razón* hasta 2021. Ha participado en exposiciones y libros colectivos, entre ellos, *16 años de fotoperiodismo* (1995), *Photoespaña* (1998), *25 años después, memoria gráfica de la transición* (2000) y *Universo mestizo* (2005). Compagina su actividad profesional con la realización de una obra personal a caballo entre la fotografía y la pintura. Es nieto de Luisa Carnés. Actualmente se dedica, junto a sus hermanos, al estudio y difusión de la obra de la escritora, sobre la que han montado una exposición biográfica titulada *Luisa Carnés: Imágenes de una vida apasionada* que está itinerando por la Comunidad de Madrid y otras ciudades españolas.

Desde la publicación de la novela *El eslabón perdido* en 2002, gracias a las gestiones del profesor Antonio Plaza y de la biblioteca del exilio de la editorial Renacimiento, comenzó el progresivo reconocimiento de la obra de Luisa Carnés. Esta visibilización no solo cambió la historia cultural española, también significó una revolución para la familia Puyol Carnés. En esta entrevista con Juan Ramón Puyol, nieto de Luisa Carnés, indagamos en la forma en que se construye la memoria familiar, cómo se modifica con el paso del tiempo y la manera en que se lidia con el trauma. Esos dolores que fueron detonados por circunstancias históricas críticas, como la guerra y el exilio. Para Juan Ramón Puyol, la recuperación gradual de la figura de su abuela ha sido un proceso de reconciliación, que ha implicado tanto superar las heridas del pasado como mirarlas de frente. En esta entrevista el fo-

tógrafo narra el proceso de rescate de una autora que permaneció oculta durante décadas, así como los efectos que este salir a la luz tuvo en su historia familiar y personal. También nos revela los próximos proyectos que se esperan para la obra de Luisa Carnés.

¿Cuál fue la relación que tuviste con Luisa Carnés? ¿Qué recuerdas de ella? ¿Cómo la mencionaban en la familia? ¿Qué decía tu padre sobre ella?

Desgraciadamente, cuando ocurrió el accidente de tráfico a consecuencia del cual perdió la vida mi abuela, Luisa Carnés, en marzo de 1964, yo tenía poco más de dos años; así que no tengo recuerdos personales de ella. En cualquier caso, es curioso lo que sucede con la memoria... Al hablar de Luisa, y tras años de reconstruir una y otra vez los detalles de su vida, de releer sus textos, escudriñar en cientos de fotos y preguntar a los que la conocieron, uno acaba construyendo unos recuerdos, a veces muy visuales y vivos, en los que se mezclan unas cosas y otras y parece que uno la conoció realmente. Sé que no es así, pero a medida que profundizo más y más en su figura, más viva la siento. Eso es lo que me obsesiona desde hace diez años: la búsqueda de la persona que fue mi abuela.

Durante décadas, en la familia, no se hablaba mucho de Luisa. Aquel trágico accidente y su doloroso recuerdo velaba su memoria. Mi padre, Ramón Puyol Carnés, sentía un respeto y una admiración por su madre inmenso. Destacaba siempre su figura de mujer tímida, discreta y a la vez generosa, honesta y fiel a sus valores humanísticos y comunistas que nunca traicionó. Si tuviera que hacer un retrato de cómo la veía mi padre, diría que era ese contraste de persona delicada y prudente que escondía una fortaleza de mujer consciente e inquebrantable en su defensa de los desfavorecidos... Y solidaria, siendo una mujer que luchó toda su vida por la justicia social. Siempre decía que Luisa amaba escribir y leer por encima de todo y que su dedicación a la escritura era su vida. Mi padre comentaba que Luisa prefería el segundo plano y escuchar más que hablar y que de esa actitud atenta a los demás sacaba sus reflexiones e ideas para escribir. Esa era su manera de estar en el mundo. Ella trabajó mucho, en mil sitios, para sacar adelante a su pequeña familia pero, si por algo quería ser recordada era por sus libros. Mi padre, en los últimos años de su vida, se reconcilió con el pasado y disfrutó del reconocimiento que estaba recuperando su madre, algo que era un deseo permanente. Se fue con la conciencia tranquila de que al fin su madre era reconocida en su patria, algo impensable cuando vinimos a vivir nosotros a España en el año 1973, con el dictador aún en el Pardo.

¿En qué momento surgió en la familia la necesidad de recuperar la figura y la obra de Carnés?

No fue hasta que en los años 90 del siglo pasado y, ante el interés del profesor Antonio Plaza Plaza, mi padre empezó a abrir los archivos de Luisa y comenzó a hablar poco a poco de sus recuerdos, en un proceso lento de superación de aquel trauma. Hoy cualquier psicólogo aconsejaría hablar de aquellos temas que nos atormentan, pero en la generación de nuestros padres o abuelos el silencio era la manera de convivir con el dolor. Fue a partir de aquel trabajo constante del profesor Plaza y la publicación de *El eslabón perdido* por la editorial Renacimiento en el año 2002, que comenzó para toda la familia el proceso de rescate de la figura y obra de Luisa Carnés. Lentamente, fuimos comprendiendo lo que con tanto celo había atesorado mi padre desde la muerte de Juan Rejano en 1974 en México. Nosotros vivíamos en Madrid desde 1973 y mi padre se desplazó a México para recuperar las pertenencias de Luisa que, lógicamente, estaban bajo la custodia de Rejano que había sido desde la Guerra Civil su pareja en lo sentimental y lo literario. Mi padre siempre tuvo claro que debía publicar la obra de su madre, pero el proyecto fue madurando despacio dadas las dificultades de la vida. Entonces, fue cuando apareció el profesor Plaza, que tenía una visión precisa sobre la importancia de recuperar la obra de Luisa y reconstruir la biografía de la autora que había estado oculta durante siete décadas.

¿Cómo ha recibido la familia la reciente recuperación de Carnés? ¿Qué opinan de este reciente boom editorial? ¿De qué manera ha transformado la percepción que tenían de ella?

Toda la familia está feliz y a la vez un poco desbordada por la magnitud de todo lo que ha ido sucediendo desde que en 2014 se publicaron dos obras imprescindibles: *Itinerarios del exilio: la obra narrativa de Luisa Carnés* de nuestra querida y admirada Iliana Olmedo (editorial Renacimiento, biblioteca del exilio, Sevilla, 2014) «un estudio excelente», en palabras de su prologuista, Neus Samblancat, que también dirigió la tesis doctoral de Iliana y que dio origen a ese volumen. Este estudio es una guía imprescindible para entender la obra de Luisa en el contexto histórico, literario y vital de nuestra escritora y que supuso para nosotros una puerta abierta al conocimiento crítico del tesoro que teníamos en casa. Por otro lado, el libro *De Barcelona a la Bretaña francesa*, las memorias de guerra de Luisa (Ed. Renacimiento, biblioteca del exilio, Sevilla 2014), con la magnífica edición

del Antonio Plaza, supuso para mí una lectura luminosa, pues descubrí a la periodista comprometida narrando en primera persona los episodios trágicos de los últimos días de la guerra de España. Aquella lectura me llegó en el momento preciso, cuando yo me interesaba por los textos de los grandes periodistas y de cómo se cubrían los conflictos. Descubrir que mi abuela era una de ellos me dejó pasmado. Fue ese el momento en que tuve claro que debía dedicarme al estudio y recopilación de todo lo que tuviera que ver con Luisa para dar cauce a lo que era el mandato que nos dejó nuestro padre: «difusión, difusión y difusión». Esa fue la petición de nuestro padre: dar la máxima visibilidad posible a la obra de su madre en el país al que nunca pudo regresar y que había olvidado a una de sus mejores escritoras del siglo XX.

Posteriormente, en el 2016, surge la sorpresa: la editorial asturiana Hoja de Lata reedita *Tea Rooms. Mujeres obreras* a partir de la publicación conmemorativa que habían editado los librereros de Lance de Madrid, a propuesta de Antonio Plaza y bajo la dirección de Paco Moncada en 2014 y que, como cada año, publica un título en el que aparece Madrid como trasfondo. Uno de aquellos ejemplares facsimilares, que recuperaba la portada original con el dibujo de nuestro abuelo Ramón Puyol Román de la primera edición de 1934, cayó en manos del profesor de la UAM, David Becerra Mayor, que, en un encuentro casual, tras una presentación, le comentó a Laura Sandoval y Daniel Álvarez, editores de Hoja de Lata, su asombro ante una obra de una autora de la que no se sabía casi nada y que era una auténtica joya literaria. Ese tipo de libro que un editor sueña que le caiga en las manos. A partir de ahí, con el boca-oreja, el libro se fue abriendo paso hasta alcanzar hoy las catorce ediciones y ha situado a la autora entre las diez escritoras españolas más importantes del siglo XX. Autores y críticos como Marta Sanz o Constantino Bértolo han destacado la valía del texto y el interés de la autora. Nadie podía imaginar el impacto que iba a tener con el paso del tiempo. Afortunadamente nuestro padre Ramón Puyol, que falleció en 2018, pudo ver en vida cómo aquel sueño de que su madre fuera reconocida en su patria se hacía realidad. Llegó a ver y entender que el camino que se estaba abriendo ante nosotros, para nuestra escritora, tendría una dimensión muy importante y más grande que la que él se había imaginado. Ese consuelo nos queda a la familia. A pesar de que en los últimos años las enfermedades le acechaban por todos lados, estaba feliz de cómo se estaba recobrando la figura de su querida madre. En aquellos últimos años de su vida, nuestro padre consiguió abrirse y aportar todos sus recuerdos y sentimientos acerca de su madre, algo que había

permanecido oculto tras el dolor, pero creo que eso supuso para él una liberación y reconciliación con el pasado.

En estos últimos años, los acontecimientos relacionados con la figura de Luisa Carnés se han sucedido de una manera trepidante y sorprendente. Para hacer una pequeña recopilación debemos recordar el homenaje que se hizo en su memoria en el Instituto Cervantes en 2018 o la inauguración de un parque con su nombre en Madrid en 2017, así como la instalación de una placa puesta por el ayuntamiento en su casa natal en la calle Lope de Vega. A estos actos institucionales hay que añadir el interés en el ámbito académico con el creciente desarrollo y publicación de tesis doctorales, estudios específicos, artículos académicos y periodísticos además de referencias continuas en prensa y publicaciones especializadas.

En paralelo a todo esto, se han seguido publicando nuevos libros como *Rojo y gris* y *Donde brotó el laurel*, los cuentos completos de Luisa editados en dos volúmenes en 2018 o *Trece cuentos* en 2019, *Natacha* del mismo año y las traducciones de *Tea Rooms* al francés y al italiano. Esta actividad literaria ha generado una lista de presentaciones, actos y reuniones en clubes de lectura que sería largo de reseñar, pero que nos han tenido a todos (editores, estudiosos y familia) en continuo y feliz movimiento. La presencia de Luisa en la prensa y en las redes sociales es continua y el interés del público por ella no deja de crecer. Hoy son tantas las referencias en Internet que resulta imposible hacer seguimiento de todo lo que se escribe sobre ella y su obra.

Por último, me gustaría reseñar en esta cronología de cómo se ha ido recuperando la vida y la obra de Luisa los últimos acontecimientos: la inclusión por parte del Ministerio de Educación de *Tea Rooms* como libro de lectura recomendada en Bachillerato, la adaptación y estreno, que comentaremos más adelante, de *Tea Rooms* para el teatro, la exposición fotográfica *Luisa Carnés: imágenes de una vida apasionada*, que montamos la familia y que está recorriendo muchas bibliotecas en la Comunidad de Madrid y fuera de la capital, la cual suscita mucho interés allí donde más falta hace: en los barrios donde vive la gente para la cual escribía Luisa. Esta muestra se organizó gracias a la iniciativa de la Asociación de Mujeres Clara Campoamor de Coslada y se abrió por primera vez al público en la Biblioteca Central de Coslada. Posteriormente por iniciativa de esta Asociación y a propuesta del Consejo de Mujeres de Coslada, el Pleno Municipal aprobó en marzo de 2023 nombrar a su biblioteca central bajo el nombre de Luisa Carnés.

¿Cómo ha modificado esta recuperación de Carnés la relación de la familia con el pasado (marcado por la guerra y por el exilio)?

De una manera radical. En esta última década, toda la familia y no solo mis padres y hermanos, sino hijos, primos, sobrinas de Luisa y la familia Carnés en pleno, además de amigos y conocidos, nos hemos interesado por revisar todo lo que sabíamos y sentíamos del periodo de la república, la guerra y el exilio de una manera intensa. En mi caso no pasa un día en que no dedique un rato a investigar un dato, un nombre o un acontecimiento relacionado con ese periodo histórico que tan bien fue descrito por nuestra abuela. Esa parte investigadora y de curiosidad por todo lo que la rodeó me hace disfrutar como un niño a la búsqueda de pistas, que dispersas por aquí y por allá, me encuentro a diario. Cuando en algún acto público me preguntan por esto suelo decir que lo que está ocurriendo con Luisa es algo que está vivo y sucediendo por primera vez ante nuestros ojos. Todo lo que va saliendo y lo que se está investigando es la primera vez que se hace y por eso es tan bello y emocionante. No se trata de volver a recordar algo conocido, sino que estamos viendo cómo delante de nuestros ojos se levanta una historia de recuperación colectiva de una personalidad que había permanecido olvidada durante décadas. Y es ahora en vivo y en directo. Hoy sabemos muchas cosas pero en el futuro nos emocionaremos con nuevos hallazgos y nuevas publicaciones sobre aquella tímida escritora que crece como una gigante.

¿A qué crees que se debe el reciente (y creciente) éxito de Luisa Carnés? ¿Consideras que ya se le ha incorporado?

Creo que hay tres factores determinantes que explican este éxito: por un lado, la grata sorpresa para el sector de personas que se dedican a este mundo literario y que han descubierto a una autora muy valiosa y con una vida personal apasionante y que estaba completamente oculta. Para todo ese ámbito, descubrir nuevos valores que permanecen ocultos es como encontrar un tesoro que deslumbra e interesa. Aparece un nuevo campo ignoto que para cualquier investigador es una delicia. Estamos en ese momento de descubrimiento que arrebató a los que tienen vocación por estos temas y de ahí la proliferación de estudios y relecturas. Aún queda todavía mucho material por incorporar y mucho por investigar, algo que nos dará gratas sorpresas a medida que se vayan publicando nuevos libros y se vaya ahondando en el estudio de los textos y de los contextos. El segundo factor es el fenómeno de «Las Sinsombrero», que ha

supuesto una revolución en la recuperación de toda esa genealogía femenina y feminista que había quedado relegada durante décadas. Todo ese trabajo de nuestra querida Tània Balló es impresionante e imprescindible para entender el auge de todo ese grupo de mujeres. Tània lleva trabajando y difundiendo la vida y la obra de ese grupo de mujeres, entre las que hay escritoras, pintoras, escultoras, periodistas y pensadoras desde 2009. El éxito de sus documentales ha sido la clave para visibilizarlas y ponerlas en el primer plano de la actualidad. El tercer factor es que la novela *Tea Rooms* ha calado en un grupo de mujeres jóvenes que han descubierto que sus abuelas padecían muchas de las injusticias sociales que experimentan en sus propias carnes: la discriminación salarial, el insostenible nivel de asesinatos machistas, la tasa de desempleo femenino —mucho más alta que la masculina—, la cosificación mercantil del cuerpo de la mujer, la violencia machista estructural y patriarcal del Estado, el volver a casa de noche con miedo... Todo esto que se relata con asombrosa nitidez en *Tea Rooms* ha sido como un espejo en el que se refleja la generación de mujeres jóvenes que están indignadas y que no están dispuestas a dejarse pisotear más. Encontrar referentes en Luisa para toda esa generación de mujeres progresistas, feministas y libres de la República es un ejemplo importante en el que fijarse y apoyarse para seguir la lucha por la emancipación real de la mujer. Si nuestras abuelas ya luchaban por esto, nosotros debemos seguir su ejemplo.

En el caso de Luisa me gustaría añadir una sensación personal: creo que su historia de niña obrera que triunfa como escritora y la cantidad de imágenes de ella que tenemos en circulación, la han convertido en una de las caras más reconocibles de ese grupo de mujeres. Eso es algo que no se puede controlar ni explicar fácilmente. Luisa ha enamorado a la gente.

Considero que Luisa ya ha sido incorporada a la corriente creciente para situar a toda esa generación de mujeres de la República en el lugar que les corresponde. Los cambios que se abren paso en el canon literario y la presencia de las historias de esas mujeres olvidadas en los medios es un torrente incontenible. El efecto *Me too* tiene mucho que ver con este proceso y la revolución feminista mundial es algo imparable, aunque no faltan poderosos enemigos reaccionarios que se oponen al inevitable proceso de igualdad entre hombres y mujeres. Luisa seguirá creciendo en los próximos años; no me cabe la menor duda.

Al preguntarle a tu padre, el artista plástico Ramón Puyol, cómo desearía que Luisa Carnés fuera recordada, hablaba de su excepcional calidad humana,

¿cómo te gustaría a ti que se recordara? ¿Qué aspecto de su vida o de su personalidad destacarías?

Suscribo totalmente esa idea de mi padre: la calidad humana de Luisa. Esa niña humilde, tímida y solitaria que descubre la literatura como manera de huir de las penurias de la vida, que se convierte con sus pobres medios y sin apoyo de nadie en escritora y periodista y que adquiere una conciencia social desde su propia experiencia, habla de alguien con una sensibilidad humana especial. Resulta impactante ese contraste de mujer menuda y discreta capaz de escribir durante toda su vida con esa potencia narrativa y esa profundidad humana nacidas de sus propias vivencias. Muchas veces pienso en un momento: cuando estalla la Guerra Civil y Luisa envía a su hijo de cinco años a las colonias infantiles de Levante y poco después parte con una maleta hacia Valencia para no volver nunca más. Veo a Luisa saliendo por su calle de Fernández de la Hoz, bajo sus queridas acacias, arrastrando su maleta hacia un destino trágico y dejando atrás su querido Madrid al que no volvería jamás. Hace falta mucho valor para abandonarlo todo por unos ideales de justicia e igualdad. Luisa está en sus libros, en sus cuentos, en sus crónicas... Escudriñar esos textos en busca de pistas y unirlos a los datos biográficos que vamos conociendo poco a poco acabarán conformando un retrato claro de Luisa. Ese retrato, a medio pintar todavía, es el recuerdo que desearía que quedara para las nuevas generaciones. Digo que está a medio pintar porque aún nos queda mucho por publicar y mucho por estudiar, a todos, para seguir construyendo y entendiendo su vida y obra. Nosotros, la familia de Luisa, con nuestros errores y aciertos, estamos abiertos para canalizar, en la medida de nuestras posibilidades, todo aquello que desde la universidad, las instituciones y la sociedad se nos demande en relación con nuestra escritora. Por eso, queremos dar las gracias a tantas y tantas personas que han trabajado y trabajan para recuperar su memoria, especialmente a nuestro querido profesor Antonio Plaza Plaza que fue el primero en descubrirla para todos.

¿Qué significa en términos de memoria que una autora exiliada como Luisa Carnés vuelva a circular en los espacios culturales españoles?

En el caso de Luisa, como en el caso de «Las Sinsombrero», es de una importancia capital pues supone la toma de conciencia por parte del mundo intelectual y de todo orden de incorporar a la historia a la mitad femenina que ha estado enterrada desde siempre. Actualmente, cuando la mujer va ocupando

el sitio que le corresponde, es de justicia que se revisen el canon literario y la narrativa histórica para completar el cuadro que ha sido demediado por las estructuras patriarcales.

En el caso particular de Luisa me parece que cuando esté todo publicado y estudiado, descubriremos a una autora que desde su punto de vista personal y con sus propias vivencias abarcó y testimonió toda la etapa que va desde el fin de la dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República, la Guerra Civil, la guerrilla antifranquista y la experiencia del exilio. Con la lectura de sus novelas, sus cuentos, sus reportajes y sus obras de teatro podemos entender mejor toda esa etapa dramática y convulsa de este país. Décadas de testimonio imprescindible y aún por descubrir que contribuye y contribuirá a iluminar toda una época. Por eso creo que Luisa puede contribuir a ampliar la mirada de las mujeres durante ese largo periodo. Obviando las posturas partidistas y los intereses políticos, todo ese cuadro descrito por Luisa es de un valor importante para todos aquellos interesados en conocer la historia de nuestro país desde los años 30 a los 60. No recuperar su memoria y sus textos, al igual que el de tantos otros, es un crimen. El olvido y la pretensión de enterrar la memoria de los vencidos no solo es una estafa colectiva a nuestra historia sino un lujo que no nos podemos permitir. La comprensión de nuestra historia necesita incorporar todo aquello que ha permanecido oculto durante tanto tiempo. Revisitar nuestro pasado es imprescindible para saber quiénes somos. Hay que sacar de la pelea política los datos históricos si queremos tener una sociedad coherente e informada, algo que la derecha española tiene que entender y superar su pasado franquista si no queremos ser por más tiempo la excepción española: el único país, junto a Portugal, que sufrió una dictadura de inspiración fascista durante cuarenta años mientras los países de nuestro entorno consolidaban democracias avanzadas donde no había sitio para fascistas o nazis. Eso es lo que tiene que digerir la derecha española. Para algunos es más fácil olvidar y enterrar la memoria antes que recuperar nuestro pasado común, por muy doloroso que sea. No podemos ni debemos esconder nuestro pasado, sino recuperarlo y dejar que los historiadores e investigadores hagan su trabajo. Ya bastante se ha perdido. Debemos recuperar nuestra memoria.

¿Has podido asistir a la adaptación teatral de *Tea Rooms*? ¿Qué opinas de ella?

Sí, y ha sido un verdadero privilegio y una vivencia emocionante. Desde el primer momento, Laila Ripoll, la directora y adaptadora de *Tea Rooms* al teatro, quiso contar con la familia y nos invitó a la primera lectura con ellos. Asistí con mi

madre Maleni y mis hermanos, Paloma y Alex, y fue un momento mágico. Todos tenían ganas de conocer a Maleni y que explicara cómo era Luisa en persona y conocer nuestras sensaciones con el proyecto. Para todos nosotros, que no tenemos experiencia en los temas teatrales, era un verdadero misterio descubrir cómo se podría llevar a escena el texto escrito por Luisa en 1932. Aquella primera lectura, conocer a las actrices, a la directora y a todo el equipo con el escenógrafo, la diseñadora del vestuario, el diseñador de la video escena, el diseñador de la iluminación y todos los ayudantes de todos los departamentos del Fernán Gómez de Madrid, fue algo que no olvidaremos nunca. El entusiasmo y la emoción de aquel primer encuentro con todos y que nos invitaran a vivirlo, fue un regalo que habla de la generosidad y del buen hacer de su directora, Laila Ripoll.

Después de aquella primera vez, asistimos a varios ensayos más donde se fueron añadiendo poco a poco elementos como el vestuario, las músicas, las luces... Recuerdo la emoción de todos con la llegada de aquellos pasteles tan apetecibles que formarían parte del decorado que el equipo de utillaje del teatro fabricó para la ocasión, los cambios en el libreto, la evolución de las actrices, las dudas, las risas y alguna lágrima, todo aquello lo fuimos documentando mi hermano y yo —ambos fotoperiodistas— y disfrutamos mucho. Después llegaron los ensayos con todo el escenario y debo decir que el resultado es mágico y maravilloso. El trabajo con el video escenario que hace de fondo y por donde vemos pasar el Madrid de los años de República, ese Madrid que es otro de los personajes del libro y que está presente en la obra, el espacio sonoro, que todo lo envuelve, las luces que van acompañado la coreografía de las actrices en aquel salón... todo nos maravilló y nos conmovió. Nuestra curiosidad y expectativas por descubrir cómo se hace un trabajo de adaptación fue superada con creces por lo que veíamos que estaba haciendo aquel increíble equipo de gente entusiasta y tan viva como es la gente del teatro. Nunca lo olvidaremos y estaremos siempre agradecidos por este trabajo. Después llegó el día de estreno y ahí ya la emoción se desbocó y el entusiasmo del público y la familia que acudió en pleno se desató. Todo fueron aplausos, abrazos y lágrimas por ver viva a Luisa en su querido Madrid después de tantas décadas de olvido. Esa obra es un regalo impagable para la familia. Recientemente, Laila Ripoll recibió el premio Talía a la mejor dirección por esta obra y a día de hoy está de gira por varias capitales del país.

A esto tenemos que añadir la puesta en marcha de una serie de sobremesa, basada en *Tea Rooms*, por parte de TVE con la producción de Boomerang, que tiene prevista su emisión en septiembre de 2023. Es el sueño de cualquier autor: ver su libro adaptado a la pantalla. Creemos que este paso supondrá la popularidad de

Luisa. Hasta ahora está siendo muy reconocida en los ambientes literarios, pero a partir de ahora llegará al gran público. La familia está muy ilusionada, expectante y un poco desbordada, como decía al principio de la entrevista, por todas las cosas que están sucediendo y esperamos estar a la altura de lo que supone este reconocimiento tan importante para nuestra escritora.

II

RESEÑAS

Nuria Sánchez Madrid. *[La música callada. El pensamiento social en la Edad de Plata española \(1868-1936\)](#)*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2023. ISBN: 978-84-124214-6-0. 382 páginas.

Con su libro *La música callada. El pensamiento social en la Edad de Plata española (1868-1936)*, publicado por el Círculo de Bellas Artes (2023), Nuria Sánchez Madrid, profesora de filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, rastrea y saca a la luz otra España posible y necesaria, en la que existe un pueblo diverso y solidario, culto y luchador, que pueda sostener un proyecto político integrador que mire con confianza y alegría al futuro. Esto podría parecer una utopía, pero Nuria Sánchez Madrid demuestra que, precediendo al desastre del golpe de estado fascista de 1936, las semillas de ese proyecto y de ese pueblo existían.

En la línea de libros como *Fuerzas de flaqueza: Nuevas gramáticas políticas*, de Germán Cano (2015), *España*, de Santiago Alba Rico (2021), o *La revolución pasiva de Franco*, de José Luis Villacañas (2022), Sánchez Madrid recupera y construye una idea de una España otra por medio del estudio del pensamiento, en su mayor parte subterráneo, que la fundamenta en valores y vivencias colectivas recuperables, no de los hombres de la burguesía, como es lo habitual en la construcción liberal (o «progresista», si se quiere) de la idea de España, sino de las mujeres de la propia burguesía (siempre más atentas a las vulnerabilidades y dolores colectivos) y de los hombres y mujeres de otras clases sociales, especialmente el campesinado. Nuria Sánchez Madrid trata de este modo de acercarse a la vida y a la concepción del mundo de los sin-voz, que, como se sabe, siempre nos llegan a través de quien sí tiene voz en la historia, y por tanto filtradas y distorsionadas. Con todo, la filósofa muestra que hay voces más cercanas y sensibles a esas vivencias —más capaces de discernir el fogonazo del rayo sobre las ruinas, por decirlo con imagen benjaminiana—, y que esas voces no coinciden plenamente con la *intelligentsia*, o si se prefiere, con los intelectuales orgánicos de la burguesía liberal —tan meritorios cuanto derrotados en España— que se enseñan en facultades y escuelas. De hecho, uno de los filones más interesantes del libro que reseñamos es el estudio de la incomprensión, o escasa comprensión, que dichos intelectuales —varones, en su casi totalidad— mostraron hacia la música callada que, en forma de arte y pensamiento, producían mujeres y componentes de otras clases sociales. Sánchez Madrid salva de tal sordera a algunas mentes preclaras, como Joaquín Costa, Pérez de Ayala y Antonio Machado, pero critica sopesada pero firmemente la actitud de pensadores como Unamuno, Azorín, Rodrigo de Maeztu u Ortega, por incapaces de —o muy limitados para— comprender a los pueblos de España y a

sus mujeres. Si el pueblo español es, en célebres palabras de Paul Preston, un pueblo traicionado —y finalmente destruido— por las élites corruptas y criminales de la Restauración y el Fascismo, podemos decir, tras leer el libro de Sánchez Madrid, que es también un pueblo no escuchado o incomprendido por las élites intelectuales que trataban de construir una España liberal y progresista. Quizás esta incompreensión sea, por un lado, síntoma de su debilidad ideológica, es decir, de su falta de autonomía en el nivel socioeconómico, y por otro, causa de su derrota.

Nuria Sánchez Madrid empieza su recorrido —que abarca la llamada Edad de Plata ampliada, desde la revolución de 1868 a la guerra de 1936-1939— con las expresiones de la vulnerabilidad y el dolor —material y, como se diría entonces, espiritual— de los más frágiles. Aunque el estudio del pensamiento de Ganivet sobre la pulsión de muerte nacional, confrontado por Unamuno, es ejemplar, desde el primer momento se perciben dos características que van a ser claves en la obra: ante todo, la centralidad y protagonismo de las mujeres, y así se estudia la labor de la Institución Libre de Enseñanza en la educación de la mujer; el pensamiento de Concepción Arenal sobre la patología social, y la expresión del dolor popular en Rosalía de Castro; además, como ya se ve, el no limitarse a obras de pensamiento sino utilizar como fuentes filosóficas también obras literarias (y pictóricas, como muestran las ilustraciones que tiene el libro). De esta manera, *La música callada* va a amplificar la voz de pensadoras y pensadores generalmente poco estudiados, hasta cambiar en nuestra mente el horizonte de un período, que, si ya es rico en cuanto al pensamiento oficial o académico o canónico, gana en polifonía al añadirle toda esta música que, aunque callada, resuena como un bordón, quizás poco perceptible, pero sin duda basilar para entendernos.

A continuación, Sánchez Madrid recorre el filón de reflexiones sobre la España plurinacional o federalista tan negado e incomprendido por el «castellanismo» de la Generación del 98 y posteriores. De este modo, contrapone brillantemente las propuestas y reflexiones de Valentí Almirall y Bosch i Gimpera a la España vital e “invertibrada” de Ortega, y traza la línea —que nunca nos enseñaron en el instituto ni en la facultad— de pensamiento federalista que nace con Pi i Margall y se desarrolla de manera luminosa en las reflexiones y la militancia activa de mujeres como María Josefa Zapata y Margarita Pérez de Celis, Concha Boracino, las componentes de la Asociación Republicana de Mujeres, Modesta Perió (especialmente destacada), la Pardo Bazán y su *La Tribuna* (que se estudia minuciosamente) entre muchas otras.

El tercer capítulo está dedicado a la ideología colectivista del pueblo español, especialmente recuperada por Joaquín Costa, y manifiestamente despreciada

por quienes, como Ortega o Ramiro de Maeztu, proponían un ideal burgués — más o menos libre de cadenas sacralizadas— para la sociedad española. Frente a ellos, las figuras de Antonio Machado y María Zambrano —una de las grandes protagonistas del libro— destacan por su sensibilidad y lucidez a la hora de acercarse a la concepción del mundo popular rural que, aunque sin duda transida de elementos sacralizados propios de una infraestructura feudal existente aún entonces en gran parte del campo español, posee indudables rasgos de solidaridad y conciencia colectiva que van a aflorar, y ser duramente reprimidos, durante la Segunda República.

Pero, sin duda, el capítulo más vibrante y apasionado del libro es el que Sánchez Madrid dedica a las voces feministas de la Segunda República, titulado «¡No hay pueblo español sin las mujeres!» (y la propia frase exclamativa anuncia que la escritora va a llegar aquí a su más alto grado de «razón vital» o entusiasmo racional). La militancia y el pensamiento homoerótico de Rosa Chacel y sus compañeras; la lucha por la promoción social de María Lejárraga; la lucha política de Clara Campoamor; la expresión del malestar laboral de las mujeres trabajadoras en la novela de Luisa Carnés de 1934 *Tea Rooms. Mujeres obreras*, recientemente recuperada y que Sánchez Madrid muy acertadamente pone en relación con *La Tribuna* de la Pardo Bazán; la lucha laboral y política de la vilipendiada Margarita Nelken; y, por supuesto, y quizás por encima de todo, el feminismo y el cambio cultural de María Zambrano dibujan un panorama intelectual y afectivo, político, social y cultural mucho más amplio, rico y profundo que el que se transmite, como apuntábamos, con el canon androcentrista de la Generación del 27 y adláteres propio de las escuelas y las facultades. De este modo, el libro se desarrolla en un crescendo de emoción y penetración psicosocial que termina *alla grande* en un capítulo realmente magnífico.

Pero quizás lo más interesante del libro de Nuria Sánchez Madrid es que está escrito aquí y ahora, en un momento especialmente peligroso para la supervivencia de España como colectividad o conjunto de colectividades. El peligro del avance de la ultraderecha es una sombra que se cierne sobre todo el libro, porque todos sabemos cómo terminó el periodo de riqueza, pluralidad y lucha intelectuales, sociales y culturales que en él se estudia. De hecho, es claro que el libro propone en filigrana un proyecto político para el futuro, y esto es quizás lo más importante en él. Es decir, no se trata de una reconstrucción arqueológica o académica, sino de un intento —uno más— de recuperar el pasado acallado para proyectarnos hacia un futuro mejor. Es claro que Nuria Sánchez Madrid está fundamentando un proyecto político renovado en los cuatro temas estudiados: una

España atenta al dolor y los malestares de los y las más vulnerables y diversas; una España atenta a su multiculturalidad y plurinacionalidad; una España atenta a las corrientes de fondo de la cultura popular y colectiva; una España decidida y apasionadamente feminista.

Sin duda, este emocionante, lúcido y valiente libro de Nuria Sánchez Madrid es una contribución principal a esa España que muchos y muchas soñamos y deseamos, y por la que luchamos cotidianamente. Y un antídoto eficaz frente al desaliento y la ansiedad que estos tiempos difíciles pueden provocarnos.

Juan Varela-Portas de Orduña

María Jesús Blanco Izquierdo. *Primitivo Izquierdo: de Plasencia a Dachau*. Plasencia: Ayuntamiento de Plasencia, 2023. ISBN: 978-84-09-50296-7. 188 páginas.

María Jesús Blanco Izquierdo nos cuenta en *Primitivo Izquierdo: de Plasencia a Dachau* la peripecia vital de un combatiente republicano español que, como muchos otros compatriotas, acabó internado en un campo de concentración nazi durante la Segunda Guerra Mundial. El libro relata la vida del personaje en siete capítulos y contiene un preámbulo, una suerte de exposición de motivos, en el que la autora explica cómo y por qué ha escrito el libro. Se trata de un esclarecedor «Punto de Partida», como la propia autora lo titula. Nos cuenta a los lectores de dónde nace el libro, por qué lo ha escrito y cuáles son sus pretensiones. Con motivo de la realización de un trabajo académico da con el personaje, que no era, ni mucho menos, el objeto de ese trabajo, y se interesa por él por pura curiosidad. Lo que empieza siendo simple curiosidad se transforma en una investigación histórica basada en fuentes archivísticas. Como dice la autora, «Los archivos hablan: solo hay que encontrar la voz que contienen».

La circunstancia que inicialmente llamó su atención sobre el personaje es que era de Plasencia. Esta circunstancia es ambivalente para la autora. Por un lado, nos dice que es una casualidad sin mayor importancia, una anécdota que puede tener interés para la crónica local. Pero al mismo tiempo tiene mucho significado, ya que «lo verdaderamente importante es saber que las personas que padecieron ese calvario, algunos por su etnia, otros por sus ideas, por su religión o por su condición sexual, eran personas reales, tan reales que una de ellas era de aquí, que le sucedió a nuestro vecino, al niño que quizás jugara con nuestro abuelo, y que por ello nos conecta con la historia directamente, nos afecta e interpela. Se refiere a nosotros y a nuestro mundo».

Como la autora apunta, y se constata en la lectura del libro, la investigación realizada siempre ha estado basada en el rigor, pero también ha constituido un viaje personal, con su aspecto emocional, aspecto que ha sido el motor más potente para llevar a término la investigación. María Jesús Blanco Izquierdo considera que el mayor valor de su trabajo reside en la parte de deuda moral, social y personal que salda. Ciertamente es una deuda que todos los que disfrutamos de las presentes libertades tenemos con quienes, como Primitivo Izquierdo, comprometieron su existencia por defenderlas.

Con ese planteamiento y desde esa sensibilidad María Jesús Blanco Izquierdo nos cuenta la historia de Primitivo Izquierdo Izquierdo, natural, como ella (con la

que casualmente comparte apellido), de Plasencia. Primitivo pertenece a una familia acomodada, recibe una buena educación, quiere ser torero, aunque no acaba de cuajar, y simpatiza con el anarquismo. En el momento del golpe de estado militar de julio de 1936, Primitivo cuenta con poco más de 26 años. Reside en Cáceres, que es zona sublevada. Se integra en una centuria de Falange y, en cuanto puede, se pasa a zona republicana, para combatir del lado de la República en la 39 Brigada Mixta. Primitivo llega a ser teniente del ejército republicano.

Tras la derrota de la República, Primitivo Izquierdo, al igual que otros muchos combatientes republicanos, se exilia en Francia. Allí, tras ser internado en un campo de refugiados, se integra en una compañía de trabajadores españoles, luego en un batallón de marcha de refugiados extranjeros y finalmente, como soldado, en el 12^o Regimiento Extranjero de Infantería de la Legión Extranjera del Ejército francés, de forma que lucharía contra los alemanes en la batalla del Aisne. Es capturado por los alemanes en junio de 1940 y deportado al Reich. Inicialmente se le envió a un campo de prisioneros alemán, al igual que al resto de extranjeros integrados en el ejército francés. Los campos de prisioneros eran mucho más benignos que los temibles campos de concentración o exterminio. María Jesús Blanco Izquierdo explica por qué tanto Primitivo Izquierdo como el resto de los más de 9.000 prisioneros de guerra españoles perderán su condición de prisioneros de guerra y acabarán en los campos de concentración nazis. Los gobiernos fascistas de Vichy y de España se desentendieron de los prisioneros españoles, que acabaron adquiriendo la condición de apátridas, abandonados tanto por su país de origen como por el país para el que estaban combatiendo. La autora, buceando en los archivos, nos cuenta el periplo de Primitivo por diferentes campos. La documentación manejada no solo nos da cuenta de las vicisitudes de nuestro personaje, sino que también nos deja ver aspectos, algunos realmente absurdos, del terrible «universo concentracionario» (David Rousset).

Entre esas vicisitudes destaca el intento de fuga de nuestro protagonista junto con tres compañeros de infortunio. Los cuatro huyen de Mauthausen y mantienen la fuga durante un mes. Primitivo es capturado y, sorprendentemente, no se le ejecuta, sino que se le envía al campo de Dachau. El 30 de abril de 1945 el campo en el que se encontraba fue liberado.

Cada capítulo del libro va tratando, por orden temporal, los diferentes momentos de la vida de Primitivo Izquierdo. Todos los capítulos responden a una estructura similar: se realiza una contextualización histórica del momento narrado. Una vez fijado el contexto, se analiza la situación de nuestro personaje a través de las fuentes archivísticas. Al final de cada capítulo se acompaña una reproducción

de las fuentes documentales empleadas, en las que se destaca el detalle referido a Primitivo y se traducen los textos cuando es necesario.

La autora no solo ha llevado a cabo, como ella misma señala, una investigación casi detectivesca de las fuentes, sino que ha tenido la pericia de contar la vida de Primitivo como si de una novela se tratase. La vida novelesca y terrible de quienes vivieron los peores momentos del siglo XX. Aunque el relato presente en ocasiones el ritmo de una novela policiaca (la autora nos cuenta cómo va de una información a otra, de archivo en archivo, para ir reconstruyendo la vida de Primitivo), no por ello pierde el rigor: es minucioso con los datos y cada afirmación se sostiene de forma precisa sobre la correspondiente referencia documental. Cuando algo no se sabe, así se señala y las hipótesis que se formulan quedan claramente consignadas como lo que son: hipótesis.

Se trata, en definitiva, de una reconstrucción rigurosa y bien narrada de la vida de un hombre común que, en su difícil momento histórico, decidió luchar por la libertad. Tenemos una deuda con él y con todas las personas que, como Primitivo, supieron estar a la altura de las circunstancias.

Martín del Castillo García

Fermín Ezpeleta Aguilar. *Juan Juste Roche, historia de un maestro*. Zaragoza: Taula Ediciones, 2023. ISBN: 978-84-125298-6-9. 212 páginas.

Habla el bisnieto de Juan Juste Roche en el prólogo de esta biografía documental de su bisabuelo de «un hombre con una calidad humana sobresaliente y una voluntad de hierro para, en contra de unas circunstancias de lo más adversas, luchar por la mejora de las condiciones de su colectivo y de la educación de los niños» y es evidente, tras la lectura del libro, que Fermín Ezpeleta consigue dibujar ante nuestros ojos la figura de un maestro extraordinario.

Juan Juste Roche nace en Torre los Negros (Teruel) en 1863. Durante cada una de las etapas de su vida, desde sus primeros años escolares hasta que fallece, no solo le conoceremos a él sino que el autor lleva a cabo un prolijo trabajo de documentación por el que podemos descubrir y comprender con bastante profundidad el sistema educativo en la segunda mitad del siglo XIX y la realidad de las escuelas y maestros en el medio rural, así como el organigrama educativo en aquellos años: El Real Consejo de Instrucción Pública, la Junta Local, y el marco legislativo que los sustenta, la Ley Moyano, recién aprobada (1857) y vigente hasta 1970.

Resulta muy interesante conocer el papel de la prensa profesional, presente a lo largo de todo el libro. Es evidente la importancia que tuvo en aquellos años como vehículo de cohesión entre maestros, lugar para la denuncia de las condiciones de los locales-escuela, y de los exiguos salarios de los maestros, pagados tarde y mal, y reflejo de un movimiento y una inquietud imparables por parte de los profesionales para dignificar la enseñanza, para hacer de los alumnos hombres y mujeres realmente formados, libres y con espíritu crítico. Juan Juste participará más adelante muy activamente en ella.

Nos presentará Ezpeleta al primer maestro de Juan, Tomás Moliner Moreno, porque es verdad que somos en gran medida el fruto de la semilla que nuestros maestros sembraron en nosotros, tal y como piensa el autor que ocurrió con Juste. Enseguida nos hace conscientes de las condiciones precarias en las que hombres y mujeres ejercen su magisterio.

Juan Juste seguirá los pasos de uno de sus hermanos mayores, Rufino, y se trasladará a Zaragoza en 1879, para formarse en la Escuela Normal, porque quiere ser maestro. Allí se encontrará con profesores de una solidez y vocación que sin duda dejarían también su impronta en Juste. Obtendrá el título elemental en 1881 y el superior en 1882. En este año se celebrará el Congreso Nacional Pedagógico en Madrid (la Institución Libre de Enseñanza se había creado en 1876), al que

acuden representantes de Zaragoza. Será en ese ambiente reivindicativo tanto de las condiciones laborales de los docentes como de innovación pedagógica en el que Juste empezará a ejercer su profesión.

Pero antes deberá sacar su plaza, recorriendo ese, a veces, tortuoso camino de las oposiciones que tan familiar nos resulta a los docentes. Son muy interesantes estas páginas en las que conocemos cómo era el sistema de oposiciones y cómo eran los exámenes. En diciembre de 1885, con sólo veintidós años, ganará la plaza en propiedad, en Molinos (Teruel), después de haber concurrido a varios procesos selectivos en los que resultaba aprobado sin plaza, y haber trabajado como interino en otros pueblos de la provincia. La plaza había quedado vacante al fallecer su titular, Miguel López, en la epidemia de cólera que padeció Teruel en aquel año.

Rescata Ezpeleta un informe de inspección que cursó visita a la escuela de Molinos, entre otras, en el curso 1889/1890, y resulta conmovedor ver en qué condiciones llevaban a cabo su aprendizaje alumnos y maestros y no menos conmovedora, la preocupación que muestra por ello el propio servicio de inspección.

En Molinos conocerá Juste a su esposa, Encarnación Ferrer y Mateo, hija única de unos padres que, preocupados por su formación, le eligieron como preceptor. Se casaron en 1894. La pareja, gracias a su participación en la gestión de dos molinos harineros, contaba con una situación económica más desahogada de lo habitual en la familia de un maestro, pero esto no impidió que Juste no cejara en su lucha por mejorar las condiciones de los maestros rurales. Del matrimonio nacerían cinco hijos, cuatro chicas y un chico, de los cuales dos irán a la universidad y una será maestra.

Nos descubre durante esos años Fermín Ezpeleta a un Juan Juste republicano y masón, que llegará a ser venerable maestro de la logia Humanidad 33 de Molinos. La pertenencia a esta logia, en cuya revista se publican artículos con ciertas actitudes feministas, anticlericales, una logia defensora del obrero, del cristianismo de base y abiertamente republicana, nos revela el ideario ético y político que acompañaría a Juste toda su vida. Al igual que en la prensa profesional del magisterio, Juan publicará artículos y misivas en la revista de la logia.

Maestro preocupado por la Lengua española, publicará una Gramática que obtuvo muy buenas críticas y que se utilizó en las escuelas durante treinta años. También publicará un innovador manual de lectura, *Principios de Lectura*.

Descubrimos en la biografía no sólo a un maestro comprometido, sino a un colectivo, el de los maestros turolenses, preocupados por corregir «las injusticias en las que se ve envuelta la clase de magisterio». La profusión de revistas profe-

sionales es muestra evidente de esa inquietud. En diciembre de 1897, tras varios intentos fallidos y desencuentros, se fundará una asociación de maestros turo-lenses, siendo Miguel Vallés nombrado presidente, y Juan Juste, presidente de la junta del partido judicial de Castellote. En 1917, la asociación de maestros asume la dirección de la revista *La Asociación*, de manera que la presidencia de la asociación supone la dirección de la publicación, en la que Juste manifestó en más de una ocasión su preocupación por la situación de maestros y escuelas.

Ese mismo año, después de haber concursado, sin obtenerlas, por diferentes plazas en localidades más grandes que Molinos, obtiene plaza en Teruel, en las Escuelas Graduadas, dirigidas por Miguel Vallés. El edificio, construido en 1911, es imponente, lo sigue siendo hoy en día, por eso es absolutamente desoladora la descripción que se hace del interior en 1920. Mientras está en Teruel asumirá, a regañadientes (ya está cansado), la presidencia de la asociación de maestros y la dirección de la revista *La Asociación*. En 1926, será nombrado concejal del Ayuntamiento de Teruel, y será su preocupación, cómo no, la implantación de mejoras en materia educativa. En mayo de 1928 presenta su dimisión, ya que, una vez jubilado, quiere trasladarse a Molinos.

Pero qué tristes los últimos años del maestro, «pobrecico don Juan». Después de toda una vida de dedicación y entrega a sus conciudadanos, a su país, tendrá que ver las vidas de su hijo e hijas rotas por la sublevación militar de 1936 y todo lo que trajo consigo. Pasaron él y Encarna la guerra en Valencia, y cuando volvieron a Molinos, cuánto habían perdido... El 6 de enero de 1940 moría Juan Juste Roche, y el 1 de octubre de 1950, lo haría Encarnación Ferrer y Mateo.

Concluye la biografía con una selección de publicaciones de Juste en diferentes revistas que no sólo son claro testimonio de su inquietud y compromiso con la sociedad civil. La redacción, su manera de expresarse, tan natural, tan clara, su ironía, son el reflejo de una inteligencia y una sensibilidad extraordinarias.

Pero, en esas páginas, Ezpeleta no sólo nos descubre a Juan Juste, conocemos junto a él gran parte de la historia de la enseñanza en Aragón, lo que la convierte en una obra imprescindible para cualquier docente inquieto, y de especial disfrute para los maestros y maestras de Teruel: los nombres de los pueblos, tan familiares para nosotros, los edificios, aquellos maestros que ahora nombran calles y colegios en la capital, un paseo delicioso por nuestra historia local.

Marta Venceslao Pueyo, Mar Trallero y Genera. [*Putas, república y revolución*](#). Barcelona: Virus, 2021. ISBN: 978-84-17870-11-9. 158 páginas.

Las autoras Marta Venceslao y Mar Trallero junto con la asociación Genera desarrollan un excelente análisis histórico de las condiciones y el reconocimiento del trabajo sexual durante la Segunda República española, la Guerra Civil y el franquismo en el contexto barcelonés. Sin embargo, el libro de *Putas, república y revolución* no se limita a visibilizar a las trabajadoras sexuales como sujetas políticas, las autoras despliegan una estrategia más amplia y analizan la sexualidad de las mujeres de esta época y las relaciones de género mediante el prisma de la prostitución. Un ejercicio de análisis encaminado a conocer qué ha ocurrido en el pasado para saber qué se puede hacer con el presente.

Una temática tan compleja requiere una explicación de los antecedentes históricos. Un ejercicio de contextualización que las autoras realizan en profundidad y que permite comprender la influencia de las políticas decimonónicas sobre el tratamiento del trabajo sexual en el siglo XX y en la actualidad. Hasta 1845 en el territorio español el trabajo sexual estuvo prohibido y considerado un riesgo social por la trasmisión de enfermedades venéreas. Con la llegada de la Revolución Industrial, el trabajo sexual comenzó a considerarse «un mal menor» que era necesario atender mediante medidas higienistas por motivos de salud pública. Las políticas de la época comenzaron a controlar la transmisión de las enfermedades venéreas, sin embargo, lo hacían exclusivamente vigilando a las trabajadoras sexuales. A su vez, se iniciaron los relatos sobre la «Trata de Blancas», mujeres jóvenes, engañadas y forzadas al ejercicio de la prostitución. Un relato al que las autoras le señalan como mínimo cierta exageración ya que, quienes defendían la necesidad de ayudar a estas muchachas engañadas también alimentaban el estigma sobre las trabajadoras sexuales como mujeres «enfermas y degeneradas».

Josephine Butler, fundadora del Movimiento Abolicionista Internacional y militante por los derechos de las mujeres, comenzó a oponerse a la doble moral que obligaba a las trabajadoras sexuales a este control médico-policial, pero no mencionaba a los clientes. Las ideas abolicionistas fueron expandiéndose en España durante los inicios del siglo XX, hasta que durante la Segunda República española, las trabajadoras sexuales pasaron de ser consideradas un riesgo social a ser visibilizadas como víctimas por las corrientes ideológicas progresistas de la época.

Para entender el cambio de paradigma con respecto al trabajo sexual, las autoras especifican algunos de los argumentos de las corrientes políticas que reconocían la prostitución como una forma de explotación hacia las mujeres. Para

la corriente socialista, las condiciones de pobreza de la clase obrera, mayores en las mujeres con peores trabajos y menor acceso a la educación, empujaban a las mujeres a prostituirse como última opción de supervivencia. La vertiente comunista entendía la prostitución como una institución similar al «matrimonio burgués», ya que se consideraba encaminada a satisfacer a los burgueses a cambio de un beneficio material individual. La prostitución desaparecería con la llegada del nuevo sistema económico comunista debido a que no serían necesarias otras fuentes económicas alternativas para la clase obrera.

Por último, el anarquismo sostenía que la prostitución supone una forma de explotación sexual y económica. Las estrategias anarquistas para hacerle frente variaron desde la sindicación para reclamar derechos laborales, como los sindicatos del amor, a las estrategias basadas en la reeducación de las mujeres víctimas de la prostitución. Esta última iniciativa fue especialmente impulsada por la organización Mujeres Libres, que desarrolló programas de formación profesional, moral y tratamiento psicológico para las trabajadoras sexuales: los liberatorios de la prostitución. Si bien la sindicación no fue la opción mayoritaria, durante la Guerra Civil se desarrollaron ambas estrategias para hacer frente al auge del trabajo sexual debido al contexto de evidente empobrecimiento y falta de alternativas económicas para la población.

Como se indica en el libro, todas las corrientes ideológicas mencionadas incurren en el mismo ejercicio: la eliminación de las trabajadoras sexuales como interlocutoras válidas para hablar sobre prostitución. A pesar de que se eliminó su consideración como criminales o enfermas, las trabajadoras sexuales continuaron situándose en un plano subalterno como víctimas, siendo silenciadas para ser así empujadas hacia su reeducación moral y social.

Las páginas dedicadas a la Guerra Civil muestran cómo todo lo no avanzado en materia de igualdad sexual se impuso en los frentes de guerra con la impunidad derivada de la emergencia de un contexto bélico. En el bando republicano, las mujeres no dudaron en incorporarse al frente. Sin embargo, también comenzaron los discursos sobre la necesidad de su desplazamiento: «¡La retaguardia no quedará abandonada!, ¡Mujeres, trabajad por los compañeros que luchan!» son algunos de los lemas de la propaganda de guerra de la época que las autoras muestran para visibilizar la exigencia a las mujeres de ejercer otras funciones distintas a las de los hombres en un proceso de «recolocación de los roles de género».

Los esfuerzos para la expulsión de las mujeres de los frentes de guerra culminaron en los discursos que vinculaban su presencia con el trabajo sexual y con el aumento de las enfermedades venéreas para que fueran rechazadas en estos

espacios, demostrando la carga machista y moralista que sostenían las izquierdas sobre la sexualidad de las mujeres. Además, se vincularon las identidades de roja y puta, una asociación que el franquismo fagocitará, convirtiendo a trabajadoras sexuales y mujeres conocidas por su militancia de izquierda en los objetivos principales de su sistema de vigilancia y represión para las mujeres.

El régimen estableció mecanismos de control mediante la policía, la Iglesia y la comunidad para que las mujeres cumplieren exclusivamente con sus funciones de esposa y madre franquista y católica. Cualquier conducta considerada moralmente inapropiada podía acabar con su ingreso forzado en el Patronato de Protección a la Mujer «para su recuperación». Además, hasta 1956 con la Ley Abolicionista franquista, Franco reguló parte de la prostitución, aunque las condiciones de estigma social, represión policial y el excesivo pago de impuestos, condenaron al trabajo sexual a la clandestinidad. Sin embargo, de esta manera, se desarrolló la dicotomía esposa-puta funcional para el señalamiento de los márgenes para las conductas de las mujeres y su posterior control y represión.

En definitiva, las autoras visibilizan cómo la negación de las trabajadoras sexuales como interlocutoras para el desarrollo de medidas que recojan sus realidades ha determinado a lo largo de la Historia políticas de corte moralista y criminalizante, fundamentalmente basadas en prejuicios sobre el trabajo sexual. Estas políticas también están influidas por los roles de género que se exigen a las mujeres según el momento histórico y pueden referirse al control de cualquier conducta que se desvíe de lo marcado por la norma social. Puta puedes ser por cobrar por sexo, combatir en el frente o militar en un partido político. Puta podemos ser cualquiera, si traspasamos los límites establecidos para nuestro control. Por ello, luchar por los derechos de las trabajadoras sexuales y en contra del estigma, supone una estrategia que lucha por los derechos y la libertad sexual de todas las mujeres. Algo que las autoras visibilizan sobradamente en esta maravilla de libro.

Alba Sierra Rodríguez