

NUEVAS IDENTIDADES FEMENINAS EN LA CREACIÓN LITERARIA DE LUISA CARNÉS

GUADALUPE NIETO CABALLERO

Universidad Complutense de Madrid
guadanie@ucm.es

RESUMEN: En este artículo se aborda el estudio del concepto de *mujer moderna* o *mujer nueva* en la obra de Luisa Carnés. Se exploran los mecanismos a los que recurre la autora para poner en pie sus ideas en relación con el nuevo modelo social femenino, en auge desde los años veinte. Analizamos algunos de los temas y enfoques que recorren su obra narrativa y dramática, muy acordes, como se verá, con la defensa y el afianzamiento del modelo de *mujer moderna*.

PALABRAS CLAVE: Luisa Carnés, Edad de Plata, mujer moderna, mujer nueva.

NEW FEMININE IDENTITIES IN LUISA CARNÉS' LITERARY WORKS

RESUMEN: This article looks into the concept of *woman of today* or *new woman* in Luisa Carnés' literary works. Several strategies used by the author in order to project her ideas regarding the new female social model—very much in vogue since the 1920s—are explored. Topics and approaches that characterize her prose fiction and playwriting are also scrutinized, as they are directly related to the defense and the consolidation of the *woman of today* model.

PALABRAS CLAVE: Luisa Carnés, Spanish Silver Age, Woman of Today, New Woman.

Al hablar de Luisa Carnés (1905-1962) hemos de remitir directamente a la figura de la *mujer moderna* o *mujer nueva*.¹ En la autora madrileña convergen los principales rasgos que suelen esgrimirse a la hora de definir el perfil de estas mujeres (Kirkpatrick, 2003). En primer lugar, su condición de mujer artista y su participación en el mundo cultural—y en el político, más tarde— entre los años veinte y treinta del siglo XX. En segundo lugar, su preocupación por temas que atañen de forma directa a la mujer y, muy especialmente, por aquellos que tienen que ver con la maternidad, el matrimonio y el trabajo fuera del hogar, que, si bien habían recibido atención en etapas previas, ahora se tratan desde el prisma de una mujer que busca independencia con respecto a lo establecido. Todas estas cuestiones serán el eje en torno al cual girará buena parte de la producción de Carnés. A ellas se sumará, con el tiempo, la perspectiva de la mujer exiliada, circunstancia que la propia autora vivió entre 1939, con el final de la guerra, y su muerte en México en 1964. Asimismo, desde el principio, su obra estará atravesada por una clara conciencia feminista, acorde con las ideas que se estaban debatiendo y difundiendo desde los primeros años del siglo XX.

¹ Este artículo se ha elaborado con financiación del Ministerio de Ciencia a través de un contrato Juan de la Cierva Formación del que la autora es beneficiaria (FJC2019-039116-I).

Luisa Carnés forma parte, con justicia, de la Edad de Plata de la cultura española. Su ausencia durante décadas en libros de texto, manuales e historias de la literatura es un ejemplo más del silencio al que se condujo a muchas autoras de esta época. Resulta llamativo, con todo, el olvido al que se han visto sometidas estas escritoras y poetas, sobre todo si tenemos en cuenta que se encontraban completamente integradas en el panorama literario y cultural del momento. A pesar de que la crítica, en bastantes ocasiones, las ha presentado como un grupo aislado, lo cierto es que “se desarrollaron con naturalidad entre sus compañeros de generación” (Merlo, 2010: 16). Sin ir más lejos, muchas de estas autoras publicaban en los mismos periódicos y revistas que sus coetáneos masculinos, pero también publicaban sus libros en las mismas editoriales que sus colegas. Es el caso, por ejemplo, de Josefina de la Torre, cuya primera obra, *Versos y estampas* (1927), apareció con prólogo de Pedro Salinas en la imprenta de la revista *Litoral* de Concha Méndez y Manuel Altolaguirre. O, por ejemplo, Luisa Carnés, que participaba en prensa a través de cabeceras como *El Sol* o *Estampa*, y que vio sus primeras novelas publicadas en la CIAP (*Peregrinos de calvario*) y Mundo Latino (*Natacha*). Sin embargo, estos logros iniciales no se vieron traducidos en un reconocimiento posterior.

Un análisis concienzudo de la Edad de Plata revela un panorama mucho más rico y amplio que el asumido hasta ahora. Y Luisa Carnés forma parte del engranaje de este momento germinal de la cultura española contemporánea. Por ello, una de las labores de la crítica feminista debe ser “el rescate de estas escritoras secundarias o menos atendidas por la historia tradicional, pero interesantes de todo punto si queremos comprender la literatura en su contexto” (Servén Díez *et al.*, 2007: 32). No obstante, a pesar de la omisión de Luisa Carnés durante tantos años en las nóminas más difundidas, actualmente su obra está siendo revisitada y reeditada.

En este artículo nos fijamos en la concreción de las nuevas identidades femeninas (la *mujer moderna* o *mujer nueva*) que recorre la obra de Carnés. De forma más precisa, nos centramos en su producción narrativa (novelas y cuentos) y dramática. Para una mejor acotación del

trabajo, dejamos a un lado tanto su vertiente periodística como los títulos enmarcados en otros géneros, como el memorialístico, presente en *Rosalía* (1945) y *De Barcelona a la Bretaña francesa (memorias)* (redactado en 1939, publicado en 2014). Tanto en la narrativa como en el teatro cobran interés las imágenes femeninas transmitidas por la autora en relación con diversos aspectos en pleno proceso de transformación en las primeras décadas del siglo XX. Su análisis permitirá determinar la actitud de Carnés ante las transformaciones que se estaban produciendo en los roles de género.

A partir de los testimonios seleccionados, abordaremos el papel de la mujer moderna focalizándolo en dos motivos temáticos fundamentales: el matrimonio y la maternidad, entre los cuales subyacen otros como el trabajo femenino fuera del hogar y el peso de la guerra y la posguerra. Estos temas se cruzan en bastantes ocasiones, dando lugar a un tejido narrativo y dramático sumamente rico y diverso. Luisa Carnés define con acierto el concepto de *mujer nueva* a través de sus personajes femeninos y de las intervenciones del narrador y acotaciones cuando procede. Se reconoce en los distintos testimonios una nueva imagen de la mujer, caracterizada por una participación más activa en distintas esferas de la vida pública, y por el cuestionamiento de lo establecido respecto al matrimonio, el papel de la mujer en casa y en la fábrica o la relevancia de su figura en ámbitos como la política y la cultura.

Identidades femeninas en la narrativa y el teatro de Luisa Carnés

Luisa Carnés es una pieza más del entramado social y cultural de la España de preguerra y del exilio. Su implicación en temas de actualidad y, de manera específica, en aquellos centrados en la defensa de la mujer, dan cuenta de una personalidad comprometida. Su activismo se ve reflejado en toda su obra, y no solo en la vertiente periodística, que es, sin duda, la más inmediata y puesta al día, sino también en sus textos narrativos y dramáticos. En ellos, Carnés reflexiona sobre temas de absoluta actualidad que atañen a la mujer, a los niños y a las clases más

desfavorecidas. Estos temas —y especialmente el feminista— están en continuo debate en las décadas de los veinte y treinta en España.

Nuestra autora posa su mirada sobre temas universales como la maternidad y el matrimonio, así como en las condiciones laborales de las obreras, sometidas a constantes humillaciones y acoso por parte de sus jefes. Carnés cultiva diversos géneros, aunque será evidente su predisposición para el narrativo. Sin embargo, aunque sea una parte de su producción algo menos conocida, Carnés compuso también textos dramáticos en los que refleja igualmente las preocupaciones y motivos señalados.

Con frecuencia se suele situar a la autora madrileña en la órbita de la narrativa social de preguerra, cuyo fin es el de servir de instrumento “para analizar la sociedad y contribuir a transformarla” (Esteban/ Santonja, 1988: 11). La obra narrativa de Carnés consta de cuatro novelas publicadas y decenas de cuentos, además de varias obras inéditas y otras inacabadas. Entre los títulos de su narrativa podemos mencionar los siguientes: *Peregrinos de calvario* (1928), *Natacha* (1930), *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934) y *Juan Caballero* (1956). Señalamos también *La hora del odio* (1944) y *El eslabón perdido* (1957-1958), que han permanecido inéditas hasta su publicación en 2014 y 2002, respectivamente, en ediciones de Antonio Plaza para Renacimiento. Por otro lado, los cuentos han sido recopilados hace poco en los volúmenes de *Trece cuentos* (2017) y *Rojo y gris y Donde brotó el laurel* (2018).

Por su parte, la producción dramática de Luisa Carnés es reducida en comparación con sus narraciones. Es esta, no obstante, una continuación y constatación del interés por temas sociales, y de manera especial por aquellos que definen a la mujer moderna. El primer ejemplo de su trayectoria dramática es *Así empezó* (1936), una obra escrita para ser representada en los albores de la guerra civil. Este texto, que no se ha conservado, se concibe como una obra de combate en el marco del teatro comprometido y propagandístico que se desarrolló durante la Segunda República y la guerra civil, y que cuenta con otras figuras destacadas —aunque igualmente olvidadas— como Carlota O’Neill (O’Leary,

2008)². Esto guarda relación con el posicionamiento político de la autora durante la guerra —en su caso, desde las filas del Partido Comunista—, que se confirma también con su colaboración en revistas y periódicos como *Mundo Obrero* y *Frente Rojo*. Tras *Así empezó*, Carnés escribirá otros textos dramáticos, aunque ya desde el exilio: *Cumpleaños* (1951), *Los bancos del Prado* (escrita a mediados de los años cincuenta, publicada en 2002) y *Los vendedores de miedo* (1966).

Y si decimos que la obra narrativa de la autora podría considerarse un eslabón más de la narrativa social de preguerra, de manera paralela podemos situar su producción dramática en el teatro social. El sintagma *de preguerra* parece no tener cabida en este caso. Si bien ese marbete es amplio y no se limita a su obra anterior a la guerra, los temas y preocupaciones sí proceden de esta etapa, aunque luego los amplíe y amolde a una realidad y momentos concretos —el exilio—. Quizá *Cumpleaños* sí puede relacionarse con esa narrativa, puesto que el tema que aborda enlaza directamente con motivos ya tratados antes de la guerra como el matrimonio y la maternidad. *Los bancos del Prado* y *Los vendedores de miedo* se centran en elementos temáticos muy concretos y de extraordinaria actualidad en el momento de su escritura: la legitimación del régimen de Franco ante la comunidad internacional tras la firma de los Pactos de Madrid en 1953, por un lado, y la ética de la industria química, por otro. En todo caso, las obras encajan en la denominación de *teatro social*, caracterizado, ante todo, “por conferir los papeles más destacados y brillantes de la representación al pueblo humilde y trabajador” (García Pavón, 1962: 27). Este teatro recupera la relevancia dramática del pueblo “en la escena, le confiere los primeros papeles como antaño y fija la

² Las trayectorias de Carnés y O’Neill coinciden en algunos aspectos como el doble compromiso con la causa obrera y el feminismo a través de sus textos. *Al rojo*, de O’Neill, estrenada en 1933 y dada por perdida hasta hace pocos años, se sitúa en la misma línea de agitación política de *Así empezó*. En la obra se reflejan los problemas universales de los estratos inferiores y pretende plasmar “el triunfo de la clase obrera sobre la burguesía corrupta” (O’Leary, 2008: 210) poniendo en el centro un claro enfoque feminista. A través de la denuncia de determinadas construcciones sociales, tanto O’Neill como Carnés tratan de agitar conciencias y movilizar a las clases obreras en un contexto de urgencia política.

atención en los problemas privados del humilde, que ya no son de honra ni solamente políticos, sino nutridos de una nueva preocupación, hasta ahora ignorada: la justicia social” (García Pavón, 1962: 31).

Luisa Carnés no fue la única autora española que desarrolló su obra dramática al llegar al exilio mexicano. Otro ejemplo significativo de esta experiencia de la literatura española es el de María Luisa Algarra (Nieva de la Paz, 2016). Varias piezas de Algarra lograron un meritorio respaldo en algunos circuitos vanguardistas de México, aunque la autora no pudo verlas publicadas en vida —se editaron bastante tiempo después, en los noventa—. De la misma manera que Carnés, María Luisa Algarra llevó consigo a México el perfil de las nuevas identidades femeninas. Así vemos, por ejemplo, en *Cassandra o la llave sin puerta* (1953), en *Los años de prueba* (1954) o en *Sombra de alas* (compuesta, posiblemente, hacia el final de los años cuarenta). Como otras mujeres de los textos de Carnés, las protagonistas de Algarra muestran su solidaridad con la clase trabajadora —las dos primeras obras— o se implican en cuestiones políticas —el último título—. Son, además, mujeres que trabajan fuera del hogar, lo que enlaza con algunas protagonistas de Carnés.

El matrimonio y el ángel del hogar

La lucha por un nuevo modelo femenino se convierte en uno de los ejes principales de la trayectoria de Luisa Carnés. En ese nuevo modelo, la mujer da un paso al frente y se plantea cuestiones del orden establecido como su papel de *ángel del hogar*. A partir de sus textos pretendemos definir cómo la autora trata de romper con los roles de género tradicionales, y cómo se inserta así en la línea de otras escritoras que transgreden estos roles ya definidos y crean personajes femeninos que cuestionan de manera firme “el papel que la sociedad de posguerra les ha asignado; discuten pronto el prototipo femenino impuesto por una Iglesia Católica ultraconservadora cuyas características más definidas son la sumisión, la dependencia del varón” (Montejo Gurruchaga, 2013: 43). Así, el papel de la mujer moderna e independiente va abriéndose paso entre la concepción arraigada de la mujer obediente y sumisa. La literatura de comien-

zos del siglo XX se impregna de las inquietudes de estas escritoras “en pro de la mujer y refleja la personalidad de sus autoras” (Ena Bordonada, 2001: 94). Estas nuevas escritoras “plasman en su literatura de ficción las denuncias y reivindicaciones sobre la mujer que antes solo aparecían en la literatura didáctica y ensayística” (Ena Bordonada, 2001: 94).

La idea del *ángel* será la que recorra algunos textos de Carnés como “Una mujer de su casa” (1931). En este relato, se presenta a la protagonista como una mujer dedicada por entero al trabajo doméstico:

Desde niña reveló una predisposición grande a lo que había de ser más tarde, una perfecta mujer de su casa. [...]

Las vecinas comentaban al verla afanosa sobre los baldosines, o ante la pila de la cocina, con el delantal de su madre atado por debajo de la barbilla: “Da gusto verla”, “Será una mujer de su casa”. (Carnés, 2018b: 228-229)

Sin embargo, pese a aceptar con resignación su papel en el hogar y más tarde en el matrimonio, el episodio final revela el lado cruel de este tópico a través del rechazo del marido: “¡Vete a la cocina, déjame en paz!...” (Carnés, 2018b: 231). Lo mismo le sucede a la protagonista de “La ciudad dormida”, relato incluido en *Peregrinos de calvario*, cuando se nos presenta así: “A los ocho años, ya era Candelas una perfecta mujercita de su casa” (Carnés, 1928: 167). El subrayado es de la propia autora, que pretende así resaltar la cuestión que indicamos en torno a la natural asociación de *mujer y espacio doméstico*.

El perfil de estas se asemeja al de “Un año de matrimonio” (1931). En él, la protagonista se da cuenta de que su marido se fija en otras mujeres, mientras ella, paciente, trata de atraer de nuevo su atención, sin éxito: “Y sospechando que pudiera muy bien serle monótona, multiplicó los gestos, las actitudes que antes gustaron al amado. Ensayó también otras nuevas ante el tocador, mientras le llegaba el gluglú del pequeño puchero que hervía en la cocina” (Carnés, 2018b: 215). A pesar de probar distintas fórmulas para resultar más atractiva a su marido, este seguía rechazándola. Si bien la situación puede llevar al lector a pensar que se trata del hastío y monotonía de una relación larga, al final del cuento se

produce un revés cuando se confirma lo que previamente refería el título: “Pensó que pronto llegaría el primer aniversario de su matrimonio” (Carnés, 2018b: 218). Son numerosos los títulos de estos años que renuncian a presentar una visión idealizada y feliz del matrimonio. A través de ellos se refleja, en cambio, la decepción “e, incluso, rechazo del hombre, generalmente el marido, con todo lo que esto significa de transgresión, frente a la tradición y a la sociedad misma” (Ena Bordonada, 2001: 103). Es el caso, por ejemplo, de *Solitud* (1905), de Víctor Català (pseudónimo de Caterina Albert), en el que se presenta la insatisfacción de Mila en su relación matrimonial, y cómo con el tiempo va confirmando un sentimiento de soledad que debe asumir para poder iniciar una nueva vida o cambiar profundamente la que ya tiene.

Un relato que también pone en el centro las relaciones matrimoniales es “El otro amor”, incluido en *Peregrinos de calvario*. En este texto, la autora presta atención a la vida de una pareja de clase media en la que la confianza se ha resentido profundamente. Tras el engaño y la desilusión, Mara, el personaje principal, escribe una carta a Leonardo Roses, el padrino de su marido, en la que plantea la pérdida de ilusión y la deriva en la que se ha embarcado el matrimonio, en la que ella se siente una mujer diferente: “... me parece que ilumina mi vida una nueva aurora, y soy otra mujer. [...] Amo a mi marido sin aquellos ímpetus, sin aquellas vehemencias adorables y profundas de antes” (Carnés, 1928: 157).

Esta situación es muy similar a la que aborda la autora en *Cumpleaños*. En esta obra se nos presenta a otra mujer de clase media infeliz con su vida familiar. *Cumpleaños* fue la primera obra escrita y publicada en el exilio por Luisa Carnés. Apareció por primera vez en 1951, en el suplemento cultural del diario mexicano *El Nacional*, y vio la luz en forma de libro en la editorial Ecuador 0° 0' 0" en 1966, dos años después de la muerte de la autora. En la obra se desarrolla el monólogo de Eva en la víspera de su cuadragésimo cumpleaños. La acotación inicial nos traslada a una casa burguesa. Al poco de llegar a la habitación se nos revela que la mujer tiene intención de suicidarse. El monólogo que se desarrolla a partir de este momento sirve para esgrimir las causas de esta decisión. Entre ellas se encuentran la soledad y el desinterés de su marido y sus

hijos hacia ella. En el caso del marido, sobrevuela la sombra (apuntada como certeza) de la infidelidad:

EVA.- [...] Sospecho y callo. Él lo advierte, pero nada pregunta. Somos una familia bien avenida, una familia decente. En mi casa reina completa armonía. Mis amigas se quejan de sus maridos infieles. Yo solo tengo elogios para el mío. Y todas aparentan envidiarme... Porque solo son apariencias. Yo sé que en el fondo me consideran tan desgraciada como ellas, acaso con más razones que yo misma para juzgarme. (*Aplasta el cigarrillo en el cenicero y enciende otro.*) Es posible que cada una de ellas esté en condiciones de señalar con el dedo a la amante de mi marido, como yo lo estoy respecto de la de cada uno de sus esposos. (Carnés, 2002a: 59-60)

Pese a sus dudas sobre qué habrá más allá de la muerte (“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, 2002a: 58)), parece mantenerse firme en su decisión. Y buena parte de la razón que le empuja a ello debe buscarse en el deterioro de la relación con Andrés, su marido. Ambos forman un matrimonio que consigue mantener las apariencias. Si bien logra dejar de lado las infidelidades de Andrés, lo que más le afecta es la muerte de la pasión y el deseo en la pareja (recuerda a “Un año de matrimonio”). La llamada de su madre sirve para reafirmarse en su rechazo a seguir como si no pasara nada, su rechazo a la resignación femenina. El suicidio “se convierte, de este modo, en una denuncia del papel secundario de las mujeres, de su vida vacía, solamente sostenida por el cuidado de los hijos y por la presión que obliga a mostrar una máscara social” (Echazarreta, 2002: 29). En esta obra denuncia la imagen del *ángel del hogar* y la condena que sufren las mujeres de cualquier clase social por culpa de una sociedad patriarcal “que confiere al varón una serie de privilegios y costumbres, algunas de las cuales, como la práctica del adulterio, perjudica la autoestima de las mujeres y las sujeta a un círculo de soledad donde solo encuentran consuelo gracias a la afectividad de sus hijos e hijas” (Vilches de Frutos, 2010: 151). En el caso de Eva, en cambio, el problema se acentúa con la escasa atención que recibe de sus hijos.

Resulta significativo, tanto en el caso de Mara como en el de Eva, el papel que jugaría la educación en su desarrollo personal. Si bien las

mujeres de clases más humildes —que son las que pueblan gran parte de la producción de Luisa Carnés— tienen un acceso a la educación más limitado, en el caso de las mujeres de clases medias, como Mara y Eva, parecería que estas situaciones se verían resueltas por medio de un empoderamiento femenino al que se llegaría a través de la formación. Pero vemos que no es así. Sobre ello reflexionó Margarita Nelken cuando denunciaba la inutilidad de la educación recibida por las mujeres de clases medias, ya que esta no acababa con los muros que pretendían derribarse, mas al contrario, seguía siendo continuista:

Aquí resulta ridículo para muchos el trabajo de una mujer; pero a todo el mundo le parece natural la posición de una mujer dependiendo por completo del trabajo, no ya de un padre o de un marido, sino de un hermano, de un tío o de cualquier deudo masculino [...]. Y ¿cómo no ha de ser déspota, cómo no ha de sentirse agraviado el hombre que no se puede casar porque tiene que mantener a sus hermanas, o el hombre casado que ha de vivir miserablemente porque, además de los gastos de su hogar, ha de sufragar las necesidades de una hermana, de una tía, de una cuñada, jóvenes y robustas como él? De ahí también la desconsideración de un marido que sabe muy bien que, *pase lo que pase*, su mujer habrá de aguantar todas las humillaciones y todas las afrentas, ya que apartándose de su esposo no podría ni comer. (Nelken, 2013: 44)

Una segunda perspectiva sobre el matrimonio en la obra dramática de Carnés difiere de la anterior. En este caso, la esposa se debate entre aceptar o rechazar un reconocimiento póstumo del marido y reconocer su participación en un trabajo éticamente cuestionable. La obra que pone en pie esta visión es *Los vendedores de miedo*, publicada dos años después de su muerte en la misma editorial en que apareció *Cumpleaños*. Este texto hubo de ser escrito a mediados de los años cincuenta, en plena Guerra Fría, y en él se manifiesta “la preocupación de la autora por la utilización de armas químicas mortíferas e incontrolables, y su postura contraria a la carrera armamentística” (Echazarreta, 2002: 38).

En *Los vendedores de miedo*, a diferencia de los ejemplos anteriores, el matrimonio se nos presenta tras la extraña muerte del esposo. Ana Millers, la protagonista, trata de reconstruir y encontrar explicación a lo sucedido antes de tomar una decisión sobre el homenaje que pretenden

hacer a su esposo, un prestigioso científico que, como se nos desvela, trabajaba en investigaciones bacteriológicas para la fabricación de armas. Ana sabe que la aceptación de la medalla “conlleva la aceptación de la versión oficial de la muerte de su marido, con la que queda a salvo la naturaleza de sus investigaciones y se oculta el peligro que acarrearán para la población” (Echazarreta, 2002: 39). En cambio, rechazarla “la vincula con los sectores que sospechan de lo que ocurre en el laboratorio propiedad del Gobierno y la convierte en una opositora al régimen para el que trabajaba su marido y que ella ha contribuido a sostener” (Echazarreta, 2002: 39).

Resulta curioso que el personaje que centra el argumento sea Paul, el marido de Ana, cuya sombra planea sobre el resto de los personajes durante toda la acción. En una conversación con Winters, amigo del matrimonio y director de Sanidad Militar, Ana habla así de su relación matrimonial:

ANA.- Durante mucho tiempo creí que eran solo chismes, veneno de la oposición contra el Gobierno y su política. Pero luego empecé a sospechar que pudiera haber alguna verdad en el fondo de los rumores; lo sospeché, al observar el cambio operado en el carácter de Paul. Sí, cambió mucho. Usted, como amigo, acaso lo ignoraba. Pero una esposa conoce a un hombre no solo por sus palabras, sino por sus silencios, y tal vez más por estos que por aquellas. Le estudiaba desde hacía tiempo, y observaba sus reacciones, su apasionamiento por cuanto se decía y escribía acerca de la guerra y la paz. Sufría en sueños, aunque nada decía... (*Pequeña pausa.*) [...] No le extrañe, Winters; no sabe cómo le estudiaba yo. Me había convertido en su fiscal más implacable y silencioso... Nunca dijo nada. (Carnés, 2002c: 140-141)

En este fragmento reconoce la complicidad de ambos, quebrada solo en terrenos que iban más allá del matrimonio —el trabajo de él—, ante los que Paul siempre guardó silencio. Al final de la obra alude a la fidelidad de esposa como justificación para aceptar la medalla, ante la sorpresa de su hijo: “ANA.- Mi fidelidad de esposa me ordena respetar y preservar la obra de tu padre hasta el fin” (Carnés, 2002c: 198). En este caso, el matrimonio se nos presenta desde un punto de vista totalmente diferente al planteado en los textos desgranados hasta ahora. Quizá la

procedencia de los personajes, ajenos al mundo hispano, además de la época en que se sitúa y la condición burguesa de estos, contribuyen a una visión distinta de las relaciones de pareja. Ana Millers, a diferencia de otras mujeres del universo literario de Carnés, representa un nuevo modelo de mujer, formada, independiente, con un compromiso social que la sitúa en una encrucijada ética a la muerte de su esposo. En ella se aprecia “una posición proactiva en defensa de un nuevo modelo de mujer” (Vilches de Frutos, 2010: 147).

Con todo, el tópico de “virtuosos *ángeles* se presenta siempre como una alternativa que acecha a las mujeres modernas, si fracasan o se dejan vencer por las reglas de la sociedad” (Olmedo, 2014a: 58). Este papel aguarda a algunos personajes destacados de Carnés como Natacha. En la novela homónima, la protagonista se atreve a transgredir algunos pilares de la sociedad española como el matrimonio, la maternidad o la renuncia a la moralidad cuando está en juego la supervivencia. Así se aprecia cuando Natacha inicia una relación con su jefe “para eludir las precarias condiciones laborales que se veía obligada a soportar una obrera rasa” (Plaza Plaza, 2019: 58). El matrimonio se presenta como única expectativa para la mujer, aunque habrá voces que lo cuestionen, como vemos en otros títulos como *Tea Rooms*. Natacha acepta esta circunstancia porque no encuentra escapatoria a la pobreza.

En otras novelas coetáneas como *La carabina* (1924), de Magda Donato, o *Teresilla* (1907) y *Zeze* (1909), de Ángeles Vicente, las protagonistas son impelidas a trabajos y situaciones que no presentan alternativa. Así, la viuda de la novela de Magda Donato se ve abocada a trabajar como carabina de una mujer rica, mientras Zeze, por ejemplo, se define como cupletista por obligación. En todos los casos se plantea el tema del desamparo y la desprotección social, unido a la falta de preparación y las dificultades para encontrar un trabajo apropiado para su condición.

Las diferentes realidades de la maternidad

Entre los clichés con los que trata de romper la mujer nueva se sitúa el de la maternidad obligada. Esta experiencia ocupa un lugar des-

tacado en la obra de estas autoras (Plaza Agudo, 2015: 133). Uno de los títulos que mejor condensa las ideas fundamentales de la mujer nueva en torno a esta cuestión es *Tea Rooms. Mujeres obreras*, la novela más conocida de Luisa Carnés. La obra es un retrato de la explotación femenina, que ya se había abordado en títulos anteriores como *Natacha*, y que resurge en este caso junto a otras preocupaciones como el matrimonio, el aborto y el mundo obrero. En el siguiente fragmento se sintetizan buena parte de estos motivos temáticos:

¿Románticas? Antonia llama románticas a las muchachas que aún siguen esperándolo todo de una buena boda. Y, en efecto, Antonia ha podido observar que Matilde no pertenece a esa clase de mujeres. Matilde sabe —por referencias; ella no ha conocido otros— que los tiempos han cambiado mucho. Escasean los “príncipes”, y a los pocos que quedan les ha dejado en una situación muy desairada la revolución rusa. [...] Matilde ha visto de cerca, ha “tocado” la tragedia del hogar, la “felicidad”, “la paz” del hogar cristiano, tan preconizado por curas y monjas. El marido llega a él cansado de trabajar —cuando hay trabajo—. Allí hay unos chiquillos que gritan, que lloran, y una mujer mal vestida y gruñona, que ha olvidado hace muchos años toda palabra agradable y cuyas manos huelen insoportablemente a cebolla. “Bueno, ya no tengo dinero; fíjate”. “Está bien. No me echés cuentas. Supongo que no te lo habrás comido”. “¿Se lo contaré al vecino!”. “Bueno, ¿y qué? Yo no puedo hacer más. Estoy todo el día hecho un burro”. “¿Y yo no trabajo? ¿Pero como no traigo dinero!”. El marido piensa que las cosas de la casa se hacen por sí mismas (¡milagrera meseta del fámulo Isidro!) y no le da importancia alguna al trabajo de su mujer, al embrutecedor trabajo doméstico. [...]

Pero también hay mujeres que se independizan, que viven de su propio esfuerzo, sin necesidad de “aguantar tíos”. Pero eso es en otro país, donde la cultura ha dado un paso de gigante; donde la mujer ha cesado de ser un instrumento de placer físico y de explotación; donde las universidades abren sus puertas a las obreras y a las campesinas más humildes. [...]. En los países capitalistas, particularmente en España, existe un dilema, un dilema problemático de difícil solución: el hogar, por medio del matrimonio, o la fábrica, el taller o la oficina. La obligación de contribuir de por vida al placer ajeno, o la sumisión absoluta al patrono o al jefe inmediato. De una u otra forma, la humillación, la sumisión al marido o al amo explotador. (Carnés, 2016: 129-131)

Para la autora la educación es fundamental para resolver la situación de las mujeres obreras. Si las expectativas femeninas se dirigían hacia el matrimonio, las mujeres de clases más bajas se encontraban aún más desprotegidas y destinadas a situaciones no siempre deseables. El matrimonio aparece también como una forma de explotación, pues, como se recoge al final del fragmento, de la misma manera en que el jefe somete a sus empleadas, la mujer se encuentra sometida a “la humillación, la sumisión al marido o al amo expoliador”. Sin embargo, la clase social “no exime a los personajes femeninos de Carnés de la ignorancia” (Olmedo, 2014a: 85). Matilde se da cuenta de que se necesita la educación para lograr un cambio social real, porque “también hay mujeres que se independizan, que viven de su propio esfuerzo, sin necesidad de ‘aguantar tíos’”. Lamentablemente para Matilde y las mujeres españolas, esto solo se daba en otros países en los que la cultura había dado un paso de gigante y cuyas universidades se abrían para recibir a mujeres humildes. De ahí la defensa de Carnés de la formación como herramienta para la independencia femenina.

En el marco del motivo de la maternidad, uno de los relatos más desgarradores es “Sin brújula” (1956). En este cuento, la autora narra la huida en barco hacia Francia de un grupo de mujeres y niños. El texto conmueve al lector, que se sitúa entre el cariño y el enfado. La autora presenta el lado más sombrío de la maternidad mostrando cómo esas madres, que cuidan con celo a sus pequeños, dejan desamparado a Benitín, un niño enfermo que viaja solo. Lo abandonan a su suerte pese al frío, el hambre y la enfermedad: “Estaba rodeado de madres, de terneritas madres que estrechaban a sus hijos prodigándoles dulces palabras. Blandas manos maternales se veían próximas, acariciando, pelando una fruta, dividiendo un pedazo de pan. Pero Benitín estaba solo entre tantas madres” (Carnés, 2017: 131, 2018a: 118). Esta actitud, incomprensible para la autora y para el lector, solo encuentra un atisbo de justificación en el miedo que acompaña a estas madres que escapan de una realidad sumamente compleja y dura y a la que se enfrentan solas con sus hijos pequeños, desvalidos como ellas.

Resulta también interesante la imagen que ofrece de las mujeres en *Los bancos del Prado*. Son mujeres trabajadoras, madres, viudas de fusilados, que, “lejos del modelo del ‘ángel del hogar’, deben desarrollar diversas estrategias para lograr la supervivencia en una sociedad que, por su doble condición de mujeres y republicanas represaliadas, las excluye” (Plaza Agudo, 2020: 70):

MUJER PRIMERA.- (*Lleva los batillos.*) ... conqué fui y le dije, digo: “¿De dónde quiere usted que saque para las ‘indiciones’, ‘dotor’? Con el sueldo de una quincena, no me alcanza”. Con que, si compro la medicina para la Patro, tendrán que ayunar mis otros hijos... Como son hijos de un “afusilao”, no tienen derecho a comer. (Carnés, 2002b: 75)

Ellas son el ejemplo de mujeres víctimas de la guerra, muchas de las cuales, como las protagonistas de “Sin brújula”, tuvieron que marcharse al exilio y dejar atrás a sus hijos y familias. Todas ellas “son mujeres solidarias, siempre dispuestas a apoyar a sus compañeros en la difícil lucha por la supervivencia” (Vilches de Frutos, 2010: 151).

Por otra parte, el amor maternal roza límites insospechados en “La mujer de la maleta” (1945), sobre todo cuando al final se revela que lo que lleva en su valija esta mujer, que también huye a Francia, es un niño muerto: “La mujer imparable 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 el fuego y en la carretera oscura, habían derretido su hielo” (Carnés, 2018a: 31). En este relato, Carnés “se esfuerza por conjugar la intencionalidad política y la calidad literaria” (Montiel Rayo, 2018: 57), tal como demuestra de manera clara la frase con la que cierra el relato: “Y ningún niño asesinado por el fascismo fue llorado por más llanto” (Carnés, 2018a: 31). En efecto, como apunta Francisca Montiel, la lucha por la vida “y la amenaza de la muerte a las que se enfrentan durante el conflicto hacen aflorar lo mejor y lo peor de cada uno de ellos” (Montiel Rayo, 2018: 57). El amor maternal roza límites en estos dos últimos cuentos: los de la locura en “La mujer de la maleta”, y los de la crueldad en “Sin brújula”. Estos textos, escritos tras la guerra, demuestran ya “la transición que la obra de Carnés da en el exilio: de una literatura social

transita a una más íntima, preocupada por los problemas individuales”, como vemos en *Cumpleaños* (Olmedo, 2014b: 335).

En “Momento de la madre sembradora” (circa 1950), la autora reconoce el esfuerzo de todas las madres del mundo por proteger a sus hijos y por intentar dejarles un mundo mejor que el suyo. Habla, por ejemplo, de aquella madre “que se tendió sobre los rieles por los que corría un tren lleno de soldados” (Carnés, 2017: 191), en un intento de evitar que siguieran con su cometido: “Lo hizo en nombre de todas las madres, en el mío, en el vuestro. Lo hizo por sus hijos y por los nuestros. Por los niños de Argelia, por los de África, por los de España” (Carnés, 2017: 192). En otras líneas resume lo que significa una madre, lo que representa la maternidad, delineada desde otros ángulos en los cuentos ya mencionados. Habla de sororidad cuando dice que “el llanto de una madre española es enjugado por la sonrisa de una madre china” (Carnés, 2017: 192). Todas tienen un mismo deseo: la paz. Las madres siguen siendo, a fin de cuentas y a pesar de la fuerza del ideal de la mujer nueva, las principales responsables de la salud y del bienestar de sus hijos (Plaza Agudo, 2015: 139).

Ese mismo dolor se refleja en el cuento “En casa” (1950), cuando la protagonista, que ha perdido a varios miembros de su familia en la guerra, empatiza con el dolor de otras madres: “Me dolía el dolor de los heridos que llegaban en los camiones a los hospitales y el de las madres que perdían a sus hijos en los frentes” (Carnés, 2017: 79, 2018a: 49). Reconoce aquí una nueva forma de *patria* a la que identifica con una madre: “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, 2017: 79, 2018a: 49). La figura de la madre se identifica con la patria, a la que había que defender de la misma manera en que ella protegía a sus hijos, y de la misma forma en que las mujeres de “Momento de la madre sembradora” abrazaba a sus vástagos.

Carnés habla en su narrativa de la madre de estratos humildes, marcadas muchas de ellas por la guerra y el exilio. Estas mujeres ven a sus hijos marcharse, soportan su ausencia y la incertidumbre, y deben

aguantar que se les arrebate parte de su maternidad. En otras ocasiones, ese desgarró tiene que ver con las decisiones de los hijos. Así se observa en el caso de Eva, la protagonista de *Cumpleaños*. En efecto, además del desencanto matrimonial, a Eva le pesa el abandono de sus hijos. Sin embargo, cuando está a punto de acabar con su vida son ellos mismos quienes, de manera involuntaria, le hacen repensar su situación y abandonar la idea de suicidio. Lo hace al creer que han fallecido en un accidente cuando viajaban para sorprenderla por su aniversario. La alegría “al recibir la noticia de su salvación supone la salvación para la propia Eva, que renueva sus deseos de vivir y arroja el contenido de la taza de café en el vaso de las flores” (Echazarreta, 2002: 30): “Hijos: yo les di la vida, y ahora ustedes...” (Carnés, 2002a: 67).

La otra muestra significativa de la maternidad en la obra dramática de Luisa Carnés difiere también de la concepción general de este motivo en su narrativa. En *Los vendedores de miedo*, la relación entre Ana y su hijo Paul tampoco es idílica. Paul es contrario a los valores de la burguesía, a la que pertenece por nacimiento. Su forma de vida difiere de la de sus padres e incluso toma parte de acciones contra el gobierno, organismo para el que trabajaba su padre. La relación entre madre e hijo es tensa y distante, y en ella tienen relevancia las diferencias ideológicas entre ambos. Paul se sitúa entre proteger a su madre, por un lado, y “la búsqueda de la paz y de la verdad, aunque esta implique enfrentarse con su madre y acabar con la imagen modélica del padre” (Echazarreta, 2002: 41).

Como cierre de este recorrido por la representación de las nuevas identidades femeninas en la obra de Luisa Carnés, asociadas a la mujer moderna, cabe señalar que las protagonistas femeninas de sus textos expresan con frecuencia la experiencia de la propia autora y como tal pueden ser entendidas como auténticos autorretratos de la autora que traslada a la creación narrativa y dramática. Asimismo, cuando no se trata de un autorretrato propiamente dicho, aunque sí contenga trazos de sus vivencias y de otras muchas mujeres, Carnés reflexiona y se compromete de manera decidida con la causa feminista a través de sus textos. Así hace en “Angélica” (1927), uno de sus cuentos más tempranos y con el que ce-

ramos este trabajo, en el que plantea las diferencias que condicionan la existencia femenina ya desde su nacimiento: “Igual que todo entre todo, pero resplandeciendo siempre por su bondad, en el arroyo frío y triste, creció la criatura que, para mayor desgracia suya, le cupo la de ser mujer” (Carnés, 2018b: 107). Luisa Carnés, como otras tantas autoras del periodo de la Edad de Plata, tuvo el valor de desafiar su destino y comenzar el sembrar el camino por el que transitarían muchas otras después.

Recibido: 02/11/2020

Aceptado: 09/08/2021

Referencias bibliográficas

Carnés, Luisa (1928), *Peregrinos de calvario*, Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP).

--- (2002a), *Cumpleaños*, en José María Echazarreta Arzac (ed.), *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, pp. 55-67.

--- (2002b), *Los bancos del Prado*, en José María Echazarreta Arzac (ed.), *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, pp. 69-110.

--- (2002c), *Los vendedores de miedo*, en José María Echazarreta Arzac (ed.), *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, pp. 111-204.

--- (2016), *Tea rooms: mujeres obreras*, ed. Antonio Plaza. Gijón: Hoja de Lata Editorial.

--- (2017), *Trece cuentos (1931-1963)*, Gijón: Hoja de Lata.

--- (2018a), *Donde brotó el laurel: cuentos del exilio (1940-1964)*, ed. Antonio Plaza, Sevilla: Espuela de Plata.

--- (2018b), *Rojo y gris: cuentos completos I (1924-1939)*, ed. Antonio Plaza, Sevilla: Espuela de Plata.

Echazarreta, José María (2002), “La obra teatral de Luisa Carnés”, en José María Echazarreta Arzac (ed.), *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, pp. 27-52.

Ena Bordonada, Ángela (2001), “Jaque al ángel del hogar: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX”, en María José Porro (ed.), *Romper el espejo. La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: escritura, lectura, textos (1001-2000)*, Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 89-111.

Esteban, José, y Gonzalo Santonja (1988), *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*, Barcelona: Anthropos.

García Pavón, Francisco (1962), *Teatro social en España*, Madrid: Taurus.

Kirkpatrick, Susan (2003), *Mujer, modernismo y vanguardia en España: 1898-1931*, Madrid: Cátedra.

Merlo, Pepa (2010), *Peces en la tierra: antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Montejo Gurruchaga, Lucía (2013), *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Montiel Rayo, Francisca (2018), “La vida y la muerte en los cuentos sobre la guerra civil de Luisa Carnés”, *Orillas*, 7, pp. 45-59 [consulta: 2/11/2020].

Nelken, Margarita (2013), *La condición social de la mujer en España*, Madrid: Horas y Horas.

Nieva de la Paz, Pilar (2016), “Cambios en las identidades de género: la ‘mujer moderna’ en el teatro de María Luisa Algarra”, en Eugenia Houvenaghel (ed.), *Las escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias constructivas de una identidad femenina*, México D. F.: Porrúa, pp. 119-138.

O'Leary, Catherine M. (2008), "Carlota O'Neill: una dramaturga comprometida", en Pilar Nieva de la Paz *et al.* (eds.), *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 205-216.

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

--- (2014b), "Nuestro silencio nos hará criminales: la obra dramática de Luisa Carnés", en Juan Pablo Heras y José Paulino Ayuso (eds.), *El exilio teatral republicana de 1939 en México*, Sevilla: Renacimiento, pp. 333-344.

Plaza Agudo, Inmaculada (2015), *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*, Málaga: Universidad de Málaga.

--- (2020), "Compromiso, identidad y vanguardia en *Los bancos del Prado*, de Luisa Carnés", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 45 (2), pp. 59-79.

Plaza Plaza, Antonio (2019), "Introducción", en Luisa Carnés, *Natacha*, Sevilla: Espuela de Plata, pp. 7-62.

Servén Díez, Carmen *et al.* (2007), *La mujer en los textos literarios*, Madrid: Akal.

Vilches de Frutos, Francisca (2010), "Mujer, esfera pública y exilio: compromiso e identidad en la producción teatral de Luisa Carnés", *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 24, pp. 147-156.