

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ana Paula Cabrera

SOMBRAS DA LIBERDADE:
A HISTÓRIA DE LUISA CARNÉS, A *SINSOMBRERO* SILENCIADA

Santa Maria, RS
2023

Ana Paula Cabrera

**SOMBRAS DA LIBERDADE:
A HISTÓRIA DE LUISA CARNÉS, A *SINSOMBRERO* SILENCIADA**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, com Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (Ufsm, RS), como requisito parcial para a obtenção do grau de **Doutora em Letras – Ênfase em Estudos Literários**.

Orientador: Prof. Dr. Enéias Farias Tavares
Coorientador: Prof. Dr. Bairon Oswaldo Vélez Escallón

Santa Maria, RS
2023

Ficha Catalográfica

CABRERA, ANA PAULA
SOMBRAS DA LIBERDADE: A HISTÓRIA DE LUISA CARRÉS, A
SINSCOMBREIRO SILENCIADA / ANA PAULA CABRERA.- 2023.
170 p.; 30 cm

Orientador: ENÉIAS FARIAS TAVARES
Coorientador: BAIRON OSWALDO VÉLEI ESCALLÓN
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2023

1. LUISA CARRÉS 2. AUTOBIOGRAFIA E BIOGRAFIA 3.
ARQUIVO BIOGRÁFICO 4. GENERACIÓN DEL 27 5. SINSCOMBREIRISMO
I. FARIAS TAVARES, ENÉIAS II. VÉLEI ESCALLÓN, BAIRON
OSWALDO III. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFRS. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da direção da divisão de processos técnicos da biblioteca Central. bibliotecária responsável: Lucila Schoenfeldt Data: 08/10/2024.

Declaro, ANA PAULA CABRERA, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Tese) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Ana Paula Cabrera

**SOMBRAS DA LIBERDADE:
A HISTÓRIA DE LUISA CARNÉS, A *SINSOMBREIRO* SILENCIADA**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, com Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (Ufsm, RS), como requisito parcial para a obtenção do grau de **Doutora em Letras – Ênfase em Estudos Literários**.

Aprovada em 7 de março de 2023.

Enéias F. Tavares, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Bairon Vélez Escallón, Dr. (UFSC)
(Coorientador)

Ana María Díaz Ferrero, Dr^a. (UGR) – Videoconferência

André Fiorussi, Dr. (UFSC) – Videoconferência

Eleonora Frenkel Barretto, Dr^a. (UFSC) – Videoconferência

Rosario Lázaro Igoa, Dr^a. (URU) – Videoconferência

Santa Maria, RS
2023



Luisa Carnés e seu filho no *Vendamm* rumo ao exílio
Fonte: (Acervo da família Puyol Carnés, Madrid, 2020).



Luisa Carnés, artistas e escritores abordo *Vendamm* rumo ao exílio em 1939.
Fonte: (Acervo José Renau/ Arxiu Fundació Renau).

Para Luisa Carnés, que viu sua querida Madri pela última vez em uma noite de inverno de 1937 e não desistiu jamais do sonho de voltar a ver as memoráveis acácias da sua rua madrilenha. Que agora, com o cair das chuvas debaixo das folhas verdes e do perfume dessas ruas, suas memórias possam ecoar aqui na América Latina, iluminadas pela lua que clareava as ruas por cima dos telhados da pátria espanhola.

Ya no recuerdo mi color original, pero tengo presentes revestimientos de blanco, rojo, gris y verde, que me conferirán una aparente juventud. Hace poco me han untado un color azul plomo, que acentúa mi vejez. Lo cual no me importa, sino que, por el contrario, me satisface. Porque esta tonalidad apagada no es para enamorar a nadie; es tan triste que incluso cualquier joven de mi especie parecería

haber entrado en la senectud con tal vestimenta. Repito que me contenta mi poco atractiva experiencia porque ya me siento cansado de vivir. Carezco de ese optimismo de algunos que con un litro de aceite más en las arterias se sienten como adolescentes, y con unos enormes deseos de correrla. [...]Ya solo deseo que me conduzcan a uno de esos asilos en los cuales uno se va extinguiendo dulcemente bajo el sol y la lluvia, hasta perder la noción de todo, hasta desmoronarse entre la más repelente oxidación. Siempre fue pusilánime, y acaso por eso me haya tocado tropezar en las peores piedras y partirme las narices contra los de mi especie que dormitan en los bordes de las carreteras con los reflectores apagados. Siempre he sido un infortunado. Por eso digo que ya solo deseo un fin tranquilo y un rincón en cualquier asilo para coches, en el que me extinga sin dolor. (CARNÉS, Luisa, “Acabado”, 1964 – homenaje póstumo).



Luisa Carnés e seu gato.

Fonte: (Acervo da família Puyol Carnés, Madrid, 2020).

AGRADECIMENTOS

Escuto Luisa Carnés em cada página dos seus livros, explicando os motivos que a levaram a escrever e me deparo com uma mulher inspirada em uma luta sem fim. Ao decidir escrever esta tese, pensei em descrever esse conjunto de inspirações e construções que partem de um caminho da pesquisa individual e solitária, mas que sempre conta com a colaboração de outras pessoas.

Essa tese tem o propósito de apresentar uma escritora peregrina que a Espanha esqueceu, em um projeto um tanto audacioso que contou com diferentes contribuições. Desse modo, primeiramente, gostaria de agradecer à minha família por seu apoio incondicional, principalmente ao meu companheiro de vida, Marcelo, e às minhas filhas, Bruna e Giovanna.

Passei por muitos caminhos nesse estudo que começou com a descoberta de um “eslabón perdido” e, por isso, meu eterno agradecimento ao Prof. Dr. Antonio Plaza, o principal pesquisador da obra de Luisa Carnés na Espanha. Nossa amizade começou com um *e-mail* repleto de perguntas que lhe enviei em 2018, quando ainda não existia uma tese, só uma leitora curiosa. A partir de então, ele me enviou livros de Luisa e diversos artigos, compartilhou comigo informações valiosas. Seus conselhos e indicações fazem parte dessa trajetória e, sem sua incansável colaboração, essa pesquisa não seria possível. A trajetória de Luisa Carnés não foi desvendada por completo, mas espero que essa tese contribua para que as pessoas possam conhecer a história dessa escritora destemida.

Gostaria de retribuir, com essa menção, a todos os amigos que me abriram várias portas. A Daniela Morelli, um presente que me deram dois poetas (Federico e Benito); ao Jaime Becerra, um amigo chileno-espanhol habitante do mar andaluz que transformou meu itinerário; ao amigo, Juan Ramón Puyol (neto de Luisa Carnés) e sua mãe, María Elena Rodríguez Plaza (Maleni), duas pessoas muito especiais que, assim como eu, lutam para tirar Luisa Carnés das sombras. Obrigada por sua amizade e generosidade que tornaram essa trajetória possível. Cada um de vocês me mostrou um lugar onde habitar nas memórias de um tempo infinito.

Ao meu orientador e amigo, o Prof. Dr. Enéias Farias Tavares, por me acolher com sua benevolência no momento mais difícil, sempre abrindo as “portas da percepção” com sua lealdade, carinho e reconhecimento.

Ao Prof. Dr. Bairon Vélez Escallón, meu coorientador e amigo, que com sua incansável e inquieta visão de mundo, acreditou em mim e no meu projeto. Gratidão por não me permitir desistir.

À Profa. Dra. Ana María Díaz Ferrero e à Profa. Dra. Rosario Lázaro Igoa, por me apresentarem os caminhos longínquos da tradução. À Profa. Dra. Eleonora Frenkel Barretto, ao Prof. Dr. Artur Vaz e ao Prof. Dr. André Fiorussi por aceitarem participar dessa longa trajetória. À Profa. Dra. Yls Rabelo Câmara, minha querida amiga por sua generosidade e ensinamentos.

Agradeço à Universidade Federal de Santa Maria e ao Programa de Pós-Graduação em Letras, na figura de seus coordenadores, Prof. Dr. Anselmo Peres Alós e Profa. Dra. Eliana Rosa Sturza, pelo apoio. Às queridas Helen e Fabrícia, que nos momentos turbulentos foram meu porto seguro.

A todos os professores e amigos que participaram desse trabalho com teorias, conselhos e estratégias.

RESUMO

SOMBRAS DA LIBERDADE: A HISTÓRIA DE LUISA CARNÉS, A SINSOMBRERO SILENCIADA

AUTORA: Ana Paula Cabrera
ORIENTADOR: Prof. Dr. Enéias F. Tavares
COORIENTADOR: Prof. Dr. Bairon Oswaldo Vélez Escallón

Esta pesquisa dedica-se a reconstruir a trajetória de Luisa Carnés (1905-1964), uma escritora madrilenha pouco conhecida no Brasil, que recupera lentamente seu espaço literário, apagado da narrativa espanhola por mais de setenta anos. Suas obras inscrevem-se no tempo através de um espaço que envolve narrativas autobiográficas, característica conservada pelas escritoras do período como forma de mostrar a visão dos fatos e da História através de suas próprias vidas. Nosso objetivo é delimitar, em duas de suas obras, *Natacha* (1930) e *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934), a voz narrativa que conta sua experiência de vida e, para tanto, desloca-se entre as estratégias vinculadas à (auto)biografia no intuito de delinear a trajetória de Carnés a partir da sua proposta narrativa. Os dados autobiográficos e biográficos que permeiam as obras analisadas serão apresentados por meio de seus relatos, identificando aquilo que a escritora aponta através das reportagens, contos e romances. Ao trazer a este trabalho, dedicado à obra de Luisa Carnés, postulações que propõem uma definição de autobiografia como descrito por Philippe Lejeune (1975), nos questionamos sobre a concepção tradicional de autobiografia e o espaço biográfico redimensionado dentro da categoria narrativa como proposto por Leonor Arfuch (2010). Ao criarmos um arquivo de memórias (auto)biográficas de uma escritora silenciada, que publicou apenas três livros antes da Guerra Civil Espanhola e dois no exílio, no México, observamos que a escrita fictícia da identidade do “eu” na obra carnesiana pode ser um fato biográfico ou autobiográfico entendido pelo “eu” deslocado no texto. Luisa Carnés, ao escrever sua autobiografia, vale-se de uma ideologia de gênero, ainda que esta tenha negado, em seu momento, a categoria de história ao roteiro feminino da vida de uma mulher. Desse modo, buscamos preencher lacunas de sua vida e de seu legado literário ainda não desvendados ao concebermos a primeira biografia desta escritora no Brasil, a partir dos rastros dela deixados em seus textos por nós coletados nos dois países onde ela viveu.

Palavras-chave: Luisa Carnés. Autobiografia. Biografia. Arquivo Biográfico. Generación del 27– Sinsombrerismo.

ABSTRACT

THE SHADOWS OF FREEDOM: THE STORY OF LUISA CARNÉS, THE SILENCED *SINSOMBRERO*

AUTHOR: Ana Paula Cabrera
ADVISER: Prof. Dr. Enéias Farias Tavares
COADVISER: Prof. Dr. Bairon Oswaldo Vélez Escallón

This research is dedicated to reconstructing the trajectory of Luisa Carnés (1905-1964), a Madrid writer little known in Brazil, who slowly recovers her literary space, that has been erased from the Spanish narrative for more than seventy years. Her works are inscribed in time through a space that involves autobiographical narratives, a characteristic preserved by the female writers of the period as a way of showing the vision of facts and History through their own lives. Our objective is to delimit, in two of her works, *Natacha* (1930) and *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934), the narrative voice that tells her life experience and, for that, moves between strategies linked to the (auto)biography in order delineate the trajectory of Carnés from her narrative proposal. The autobiographical and biographical data that permeate the analyzed works will be presented through her reports, identifying what the writer points out through them, as well as through short stories and novels. By bringing to this work, dedicated to the work of Luisa Carnés, postulations that propose a definition of autobiography as described by Philippe Lejeune (1975), I asked myself about the traditional conception of autobiography and the redimensioned biographical space within the narrative category as proposed by Leonor Arfuch (2010). When I created an archive of (auto)biographical memories of this silenced writer, who published only three books before the Spanish Civil War and two in exile, in Mexico, we observed that the fictional writing of the identity of the “I” in the Carnesian work can be a biographical or autobiographical fact understood by the displaced “I” in the text. Luisa Carnés, when writing her autobiography, makes use of a gender ideology, even though it denied, at the time, the category of history to the female script of a woman’ life. In this way, I seek to fill gaps in her life and her literary legacy that have not yet been revealed by conceiving the first biography of this writer in Brazil, based on the traces she left in her texts collected by me in the two countries where she lived.

Keywords: Luisa Carnés. Autobiography. Biographical. Biographical Archive. Generation of’
27 – Sinsombrerismo.

RESUMEN

SOMBRAS DE LA LIBERDAD: LA HISTORIA DE LUISA CARNÉS, LA SINSOMBRERO SILENCIADA

AUTORA: Ana Paula Cabrera
ORIENTADOR: Prof. Dr. Enéias F. Tavares
COORIENTADOR: Prof. Dr. Bairon Oswaldo Vélez Escallón

Esta investigación está dedicada a reconstruir la trayectoria de Luisa Carnés (1905-1964), escritora madrileña, poco conocida en Brasil, que poco a poco recupera su espacio literario, borrado de la narrativa española desde hace más de setenta años. Sus obras se inscriben en el tiempo a través de un espacio que involucra narraciones autobiográficas, característica preservada por las escritoras de la época como una forma de mostrar la visión de los hechos y la Historia a través de sus propias vidas. Nuestro objetivo es delimitar, en dos de sus obras, *Natacha* (1930) y *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934), la voz narrativa que relata su experiencia vital y, para ello, transita entre las estrategias vinculadas a la (auto)biografía con el fin de delinear la trayectoria de Carnés desde su propuesta narrativa. Los datos autobiográficos y biográficos que permean las obras analizadas serán presentados a través de sus relatos, identificando lo que señala el escritor a través de los reportajes, cuentos y novelas. Al traer a este trabajo, dedicado a la obra de Luisa Carnés, postulados que proponen una definición de autobiografía tal como la describe Philippe Lejeune (1975), nos interrogamos sobre la concepción tradicional de autobiografía y el espacio biográfico redimensionado dentro de la categoría narrativa propuesta por Leonor Arfuch (2010). Cuando creamos un archivo de memorias (auto)biográficas de una escritora silenciada, que publicó solo tres libros antes de la Guerra Civil española y dos en el exilio, en México, observamos que la escritura ficticia de la identidad del “yo” en la obra de Carnés puede ser un hecho biográfico o autobiográfico entendido por el “yo” desplazado en el texto. Luisa Carnés, al escribir su autobiografía, hace uso de una ideología de género, aunque esta negaba, en su momento, la categoría de historia al guión femenino de la vida de una mujer. De esta manera, buscamos llenar vacíos en su vida y su legado literario que aún no han sido revelados cuando concebimos la primera biografía de esta escritora en Brasil, a partir de las huellas que dejó en sus textos recogidos por nosotras en los dos países donde ella vivió.

Palabras clave: Luisa Carnés. Autobiografía. Biografía. Archivo biográfico. Generación del 27 – Sinsombrerismo.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – GÓMEZ DE LA SIERNA, “En, Por, Sin, sobre el Sinsombrerismo”.....	41
FIGURA 2 – Por patriotismo, por humanidad y por egoísmo, ¡Cómprase usted un Sombrero, señor!, 1933.....	43
FIGURA 3 – MALLO, Maruja, Serie Estampas de Máquinas y Maniquís, 1927.....	44
FIGURA 4 – CARNÉS, Luisa. “Una mujer de su casa”, 1931.....	49
FIGURA 5 – CARNÉS, Luisa. <i>Peregrinos de calvario</i> , 1928.....	61
FIGURA 6 – Boletín Oficial del Estado (BOE), agosto de 2022.....	65
FIGURA 7– SALAZAR CHAPELA, Carta de Londres Luisa Carnés.....	80
FIGURA 8 – Obras de Luisa Carnés descubiertas e reeditadas até o momento.....	87
FIGURA 9 – Casa de Luisa em Madri na rua Lope de Vega.....	89
FIGURA 10 – CARNÉS, Luisa. <i>Olor de Santidad</i> , 1947.....	92
FIGURA 11 – CARRÉS CABALLERO, Luisa. “Mar adentro”, 1926.....	99
FIGURA 12 – CARRÉS CABALLERO, Luisa. “Angélica”, 1927.....	100
FIGURA 13 – PUYOL. Ramón. Capa do livro <i>Peregrinos de calvario</i> , 1929.....	104
FIGURA 14 – PUYOL, Ramón. Caricatura de Luisa Carnés, 1930.....	106
FIGURA 15 – CARNÉS, Luisa. Manuscrito Datilografado: “Olivos”, 1933.....	110
FIGURA 16 – CARNÉS, Luisa. “Mientras llega o no la guerra en Gibraltar”, 1935.....	111
FIGURA 17 – CARNÉS, Luisa. “El día más Feliz”, 1933.....	112
FIGURA 18 – Homenagem a Clara Campoamor, 1936.....	115
FIGURA 19 – CARNÉS, Luisa. “Así Empezó”, 1936.....	117
FIGURA 20 – CARNÉS, Luisa. “Habla la Juventud Española”, 1937.....	122
FIGURA 21 – CARNÉS, Luisa. “7 de noviembre en Madrid”, 1951.....	123
FIGURA 22 – CARNÉS, Luisa. “Habla la Juventud Española”, 1937.....	125
FIGURA 23 – CARNÉS, Luisa. “Nuestros hijos atendidos y Educados por la República”, 1937.....	126
FIGURA 24 – CARNÉS, Luisa. “Las mujeres valencianas quieren “un chiquet de Madrit”, 1937.....	126
FIGURA 25 – CARNÉS, Luisa. <i>Frente Rojo</i> , Valencia, 1937.....	130
FIGURA 26 – CARNÉS, Luisa. “Para las mujeres de nuestra guerra”, 1937.....	131
FIGURA 27 – RENAU, Josep. Luisa Carnés no barco Veendam rumo ao México, 1939.....	140
FIGURA 28 – CARNÉS, Luisa. “La prietita quiere una piel blanca”, 1951.....	144
FIGURA 29 – CARNÉS, Luisa. “El Soldado”, 1963.....	145

FIGURA 30 – PUYOL, Ramón. Capa de <i>Tea Rooms: mujeres obreras</i> , 1934.....	190
FIGURA 31 – VALLE, Natalia. “A unas viejas Acacias”, 1950.....	196
FIGURA 32 – CARNÉS, Luisa. “Chora o Palhaço”, 1924.....	200
FIGURA 33 – CARNÉS, Luisa. “Una mujer busca trabajo”, 1934.....	201
FIGURA 34 – Fachada da confeitaria Viena Capellanes na Calle Arenal, 1934.....	203
FIGURA 35 – Fachada da confeitaria destruída no início da guerra, 1939.....	204
FIGURA 36 – Interior del Salón de Té, Viena Capellanes, 1934.....	205
FIGURA 37 – Vitrine de doces da confeitaria, 1934.....	205
FIGURA 38 – Calle Arenal durante o assalto ao Cuartel de la Montaña, 1936.....	206
FIGURA 39 – CARNÉS, Luisa. “Una peluquería de señoras”, 1934.....	208
FIGURA 40 – CARNÉS, Luisa. “El ‘Mono’ Proletario” 1936.....	209
FIGURA 41 – CARNÉS, Luisa. “Para los hijos de los combatientes”, 1936.....	210
FIGURA 42 – CARNÉS, Luisa. “A los combatientes no les faltarán víveres mientras dure la guerra”, 1936.....	211
FIGURA 43 – CARNÉS, Luisa. “Las milicias de la cultura luchan en los frentes con sus libros y con un fusil”, 1937.....	212
FIGURA 44 – CARNÉS, Luisa. “La campaña de recuperación de trapos”, 1938.....	212
FIGURA 45 – CARNÉS, Luisa. 1º registro data de 1º de dezembro de 1939.....	213
FIGURA 46 – CARNÉS, Luisa. 2º registro data de 7 dezembro de 1939.....	213
FIGURA 47 – CARNÉS, Luisa. <i>Juan Caballero</i> , 1956.....	217
FIGURA 48 – CARNÉS, Luisa. <i>La Puerta Cerrada</i> – Romance inédito, 1964.....	218
FIGURA 49 – CARNÉS, Luisa. <i>La Puerta Cerrada</i> – Romance inédito, 1956.....	218
FIGURA 50 – CARNÉS, Luisa. <i>La Puerta Cerrada</i> – Manuscrito datilografado, 1956.....	219
FIGURA 51 – CARNÉS, Luisa. Prólogo peça teatral: <i>La Puerta Cerrada</i> , 1956.....	220
FIGURA 52 – REJANO, Juan. <i>El jazmín y la llana</i> , 1996.....	221
FIGURA 53 – CARNÉS, Luisa. “Una mujer de su casa.” <i>La Voz</i> , 30 de junio de 1931, p. 7..	248
FIGURA 54 – CARNÉS, Luisa. “Una mujer fea.” Revista <i>Crónica</i> , 18 de septiembre de 1932, p. 5-6.....	249
FIGURA 55 – CARNÉS, Luisa. “Mujeres Anti Fascista.” Revista <i>Estampa</i> , 1936, p. 10-11..	250
FIGURA 56 – CARNÉS, Luisa. “Ellos y Nosotros.” Revista <i>Estampa</i> , 1936, p. 21.....	250
FIGURA 57 – CARNÉS, Luisa. “Anestesia.” <i>El Nacional</i> , 31 agosto de 1947, p.7-19.....	251
FIGURA 58 – CARNÉS, Luisa. “Exílios Deleitosos.” <i>El Nacional</i> , 21 de junio de 1951, p.3.	251
FIGURA 59 – CARNÉS, Luisa. “El Mar en el Valle de México”. <i>El Nacional</i> , 29 de junio de 1951, p. 3.....	252

FIGURA 60 – CARNÉS, Luisa. El “Placer de los Tontos”. <i>El Nacional</i> , 13 de julio de 1951, p.3.....	252
FIGURA 61 – CARNÉS, Luisa. “Un hombre y una fecha”. <i>El Nacional</i> , 19 de julio de 1951, p. 3.....	252
FIGURA 62 – CARNÉS, Luisa. “Cicatrices de la Revolución Mexicana”. <i>El Nacional</i> , 26 de julio de 1951, p. 3, continuación <i>El Nacional</i> , 8 de diciembre de 19.....	253
FIGURA 63 – CARNÉS, Luisa. “Los Tranvías de la Puerta del Sol”. <i>El Nacional</i> , 8 de octubre de 1951, p. 3.....	253
FIGURA 64 – CARNÉS, Luisa. “Lluvia en el Trópico”. <i>El Nacional</i> , 6 de diciembre de 1951, p. 3.....	253
FIGURA 65 – CARNÉS, Luisa. “Los refugiados españoles”. <i>El Nacional</i> , 28 de septiembre de 1951, p. 3,8.....	254
FIGURA 66 – CARNÉS, Luisa. “Palabras de Paz”. <i>El Nacional</i> , 28 de diciembre de 1951, p.3.....	254
FIGURA 67 – CARNÉS, Luisa. “El zorro y la liebre”. <i>El Nacional</i> , 12 de diciembre de 1952, p. 3.....	254
FIGURA 68 – CARNÉS, Luisa. “Madres Olvidadas”. <i>El Nacional</i> , 20 de mayo de 1952, p. 3.....	255
FIGURA 69 – CARNÉS, Luisa. “¡Chuletas de Huerta!”. <i>El Nacional</i> , 17 de marzo de 1953, p. 3. Madrid en el recuerdo.....	255
FIGURA 70 – CARNÉS, Luisa. “Nace una Verbena”. <i>El Nacional</i> , 17 de febrero de 1953, p. 3. Madrid en el recuerdo.....	255
FIGURA 71 – CARNÉS, Luisa. La Pareja de la Avenida Juárez”. <i>El Nacional</i> , 8 de enero de 1954, p. 3.....	256
FIGURA 72 – CARNÉS, Luisa. “Donde Brotó el Laurel”. <i>El Nacional</i> , 08 de febrero de 1954, p. 3-4.....	256
FIGURA 73 – HERRERA PETERE, Jose. “Divagación sobre poesía de mujeres”. <i>El Nacional</i> , 24 de noviembre de 1951, p. 3.....	257
FIGURA 74 – CARNÉS, Luisa. “Rojo y Gris”. <i>Ahora</i> , 21 de agosto de 1932.....	258
FIGURA 75 – CARNÉS, Luisa. “Gris y Rojo”. Revista <i>Romance</i> , México, 1940.....	259

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Matérias jornalísticas e contos do período histórico de Luisa Carnés.....	233
TABELA 2 – Reconstrução do quadro do terror na Espanha.....	234
TABELA 3 – Publicações pré-guerra (1926-1939).....	264
TABELA 4 – Publicações pós-guerra e exílio (1940 -1964).....	265
TABELA 5 –Biografias publicadas no México por mulheres.....	266

LISTA DE SIGLAS

AGA	ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN
AGC	ARCHIVO DE LA GUERRA CIVIL
AGMI	ARCHIVO GENERAL DEL MINISTERIO DEL INTERIOR DE Madrid
AHN	ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL
AHPCE	ARCHIVO HISTÓRICO DO PCE
AHNS	ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL DE SALAMANCA
ALC	ARCHIVO DE LITERATURA CONTEMPORÁNEA
ARMH	ASOCIACIÓN PARA LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA
BOE	BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO
BNE	BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA
CMA	COMITÉ DE MUJERES ANTIFASCISTAS
CCEMx	COOPERACIÓN ESPAÑOLA CULTURA MÉXICO
CIAP	COMPAÑÍA IBERO AMERICANA DE PUBLICACIONES
CDMH	CENTRO DOCUMENTAL DE LA MEMORIA HISTÓRICA
CNT	CONFEDERACIÓN NACIONAL DEL TRABAJO
DAE	DIRECCIÓN DE ARCHIVOS ESTATALES
D.E.C.A	DEFENSA ESPAÑOLA CONTRA AERONAVES
DAE	DIRECCIÓN DE ARCHIVOS ESTATALES
DEH	DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS
FP	FRENTE POPULAR
FF. AA	FORÇAS ARMADAS
JSU	JUVENTUDES SOCIALISTAS UNIFICADAS
JEL	JUNTA ESPAÑOLA DE LIBERACIÓN
JDDM	JUNTA DELEGADA DE DEFENSA DE MADRID
PCE	PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA
PSOE	PARTIDO SOCIALISTA OBRERO ESPAÑOL
PSUC	PARTIDO SOCIALISTA UNIFICADO DA CATALUÑA
SERE	SERVICIO DE EVACUACIÓN DE LOS ESPAÑOLES
SRI	SOCORRO ROJO INTERNACIONAL
TOP	TRIBUNAL DE ORDEN PÚBLICO
UCM	UNIÓN GENERAL DEL TRABAJO

UJE UNIÓN DE JUVENTUDES COMUNISTAS

UGT UNIÓN GENERAL DE TRABAJADORES

UIE UNIÓN DE INTELLECTUALES ESPAÑOLES

UME UNIÓN DE MUJERES ESPAÑOLAS

INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

MCE MINISTERIO DE CULTURA DE ESPAÑA

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	18
2 CONTEXTO HISTÓRICO	38
2.1 LUISA CARNÉS, ENTRE MODERNAS E <i>SINSOMBREROS</i>	38
2.2 LITERATURA FEMININA NA SEGUNDA REPÚBLICA	48
2.3 A FORTUNA CRÍTICA DE LUISA CARNÉS	66
3 DESCOBRINDO LUISA CARNÉS – PRIMEIRAS OBRAS	88
3.1 IDENTIDADES EM MOVIMENTO – A INFÂNCIA DE UMA TRABALHADORA	88
3.2 <i>MAR ADENTRO</i> – DOS CONTOS INFANTIS AOS ROMANCES (1924-1928).....	97
4 OBRAS DA PRÉ-GUERRA E DO EXÍLIO	109
4.1 ASSIM COMEÇOU: REPÚBLICA (1936-1939)	109
4.2 A HORA DO ÓDIO: EXÍLIO (1940-1964).....	134
5 NO CAMINHO DA BIOGRAFIA – ANÁLISES	155
5.1 NASCE UM ROMANCE – <i>NATACHA</i> (1930).....	155
5.2 A LUTA DE CLASSES – <i>TEA ROOMS: MUJERES OBRERAS</i> (1934)	187
5.3 ESPECTROS – REPRESENTAÇÃO FOTOGRÁFICA	198
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	223
REFERÊNCIAS	236
ANEXO A – IMAGENS DE CONTOS E REPORTAGENS LOCALIZADOS PELA PESQUISADORA	248
ANEXO B – ENTREVISTA COM ANTONIO PLAZA SOBRE O ROMANCE INÉDITO DE LUISA CARNÉS <i>LA CAMISA Y LA VIRGEN</i>	258

1 INTRODUÇÃO

Já não me lembro da minha cor original, mas tenho presente revestimentos brancos, vermelho, cinza e verde que me conferiam uma aparente juventude. Faz pouco que me tem unguido com uma cor azul chumbo, que acentua minha velhice. Porque essa tonalidade apagada não é feita para ninguém se apaixonar, ela é tão triste que inclusive qualquer jovem da minha espécie pareceria ter entrado na velhice com tal vestimenta.¹

O viajante que olha para trás, olha para sua própria transformação. E as histórias que ouvimos ou que contamos, quase sempre, começam por caminhos sombrios. Recontar histórias silenciadas, de livros desconhecidos e esquecidos no tempo, pode nos conduzir a uma trajetória que nos envolve em uma profusão de memórias. Memórias de sombras e silêncios. Mas por que dar voz aos espectros silenciados da História? Por que acabar com o véu da invisibilidade? Por que ocultar, encobrir os fatos com esse véu que borra a História e silencia as mulheres? O intuito inicial deste trabalho é revelar a história de uma escritora silenciada. E por que fazê-lo? Porque as lembranças e memórias silenciadas fazem parte de uma história que ainda não foi contada, traduzindo uma subversão interior. Ao revelarmos a memória da escritora Luisa Carnés, lentamente passamos a conhecer sua trajetória na Madri dos anos de 1920, passando pela Guerra Civil Espanhola (1936-1939), até o seu exílio no México (1939-1964).

Caminhamos pelas sombras em um rumo incerto até encontrarmos um espaço através dos tempos, revisitando vestígios e revivendo memórias, em um país que silenciou tantas vozes e teve como protagonista um ditador que cultivou o medo e introduziu a dúvida na alma dos espanhóis, deixando-os com a árdua lembrança do testemunho. Talvez um dia, muitas mulheres, como Luisa Carnés, imaginaram ser famosas com sua prosa ou com seus feitos, mas nunca pensaram na batalha que sustenta o mundo, com um punhado de privilégios que se opõem, a quem, lança-se contra elas pela força. Isso aconteceu e acontece até a

¹ Tradução nossa de: “[...]. Ya no recuerdo mi color original, pero tengo presentes revestimientos de blanco, rojo, gris y verde, que me conferían una aparente juventud. Hace poco que me han untado un color azul plomo, que acentúa mi vejez. Porque esta tonalidad apagada no es para enamorar a nadie; es tan triste que incluso cualquier joven de mi especie parecería haber entrado en la senectud con tal vestimenta” (CARNÉS, 1964, p.5). Publicado dezessete dias depois da morte da autora, em uma homenagem póstuma por iniciativa de seu companheiro, Juan Ramón. Atualmente, faz parte da coletânea de contos editada por Antonio Plaza. **Donde brotó el Laurel**. Madrid: Espuela de Plata, 2018, p. 408. Usaremos notas de rodapé com informações, referências, versões e traduções ao longo deste trabalho. Todas as traduções, quando não indicado de outra forma, são de autoria nossa. No texto, devido ao aspecto formal exigido em uma Tese Doutoral, utilizaremos ênclises sempre que necessárias forem. Já nas traduções que aqui fazemos, que fazem parte da biografia de Luisa Carnés que estamos escrevendo e com vistas a atingir o público leitor, valemo-nos das próclises, que são bastante mais próximas da Língua Portuguesa falada no Brasil do que as ênclises. Destarte, em nosso discurso nesta Tese, mesclar-se-ão próclises e ênclises a depender do contexto da escrita.

contemporaneidade.

É verdade que viver na inconsciência tem seus encantos, mas é perigoso, porque ao sobreviver à catástrofe nos encontramos desarmados. Pensando na Espanha antes de que Franco² e os outros traidores tivessem levantado a bandeira da perfídia, milhões de seres que amavam sua pátria, vigiavam o inimigo na escuridão e advertiam sobre o perigo, enquanto as mulheres só podiam cuidar da casa e fazer versos sobre o amor e as estrelas. Foram os trabalhadores que pararam o golpe desleal na metade da Espanha. E daí para as lutas de Madri, Barcelona e de outros lugares, que impediram o falangismo de triunfar imediatamente. Mas a Guerra Civil Espanhola despertou muitas consciências e parece que muitos espanhóis sabem o que custa cada palmo de terra espanhola, o direito à paz e à felicidade.

É impressionante saber que as histórias da Espanha, da Alemanha ou da Itália foram só o princípio. Até hoje, esse fascismo entranhado persiste; ele sai das sombras e usurpa espaços públicos. Não temos mais que observar o que acontece ao nosso redor para manter a consciência desperta e a energia vigilante? Não somos capazes de ver esse movimento de escuridão que se move por aí, enquanto estamos fechados em nosso mundo? A História nos revela diferentes estratégias e vemos apenas uma faceta desse fascismo que nos rodeia há décadas. Por isso, escrever e apresentar, nas páginas por vir, a voz de uma escritora destemida, que lutou contra o fascismo e sempre se perguntou como poderia mudar o mar de sombras que envolvia a vida das mulheres, se faz importante.

Apresentar as situações históricas que Luisa Carnés percorre em sua narrativa, centrada em um testemunho de seu tempo, marcando as diferenças da escrita por meio de

² Francisco Franco, também conhecido por “Paquito” nasceu em 1892 em El Ferrol - Galícia. Militar de formação, foi General do exército Espanhol com apenas trinta e três anos. Monarquista convicto, se opõe ao regime Republicano instaurado na Espanha após a queda do ditador Primo de Rivera. Em 1936 a Espanha se prepara para as eleições políticas gerais e a esquerda com Frente Popular ganha. O descontentamento gerado incita planos de tomada de poder e em 18 de julho de 1936 dá-se o início da guerra civil. Foram três anos de investidas contra a República, e em 1939 o generalíssimo Francisco Franco ocupa toda Catalunha de Tarragona a Barcelona, até os limites com a França. A ditadura franquista foi a mais longa da história e durou de 1939 até a morte de Franco em 1975. Antonio Ghirelli (2003, 153) explica que Francisco Franco de acordo com Indro Montanelli, “[...] embalsamou a Espanha, fazendo-a perder quarenta anos, convencido de que o tempo perdido estivesse sendo um tempo ganho”. Fica claro que o general Francisco Franco impediu o crescimento e o processo de modernização da Espanha por quarenta longos anos em nome da tradição e da ordem. Quanto mais opressor for o regime e maior o poder do tirano ou do sistema de governo, mais sedutora e satisfatória será a subversão imposta. (Nota da Autora). Para mais informações consultar: GHIRELLI, Antonio. **Tiranos: de Hitler a Pol Pot: os homens que ensanguentaram o Século 20**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

uma vertente feminina que podemos identificar pela prática literária feminina, social e cultural do período, ajuda a compreender as intervenções militares do Estado totalitário sobre os espanhóis por meio de textos que perpetuam memórias desse período, vividos por testemunhos dos fatos. Com essa proposta, a escritora nos convida a explorar outras dimensões em um mundo que se encontra em grave risco, devido às ameaças permanentes que alimentam governos antidemocráticos.

Esta tese primeiramente realiza um estudo que reconstrói a trajetória de uma das escritoras que viveu a guerra e o exílio espanhóis. São lembranças de uma mulher unidas em três temas que marcam toda sua trajetória: raiz – como força alentadora que sobrevive à escuridão do fascismo e aos tempos de exílio; paixão – como força motriz da existência que tece estruturas invisíveis que se transmutam em realidade e dedicação – como força transformadora do coletivo que representa tantos seres anônimos silenciados. Força, objetivo e dom partilhados por uma escritora que construiu seu próprio caminho contra as barreiras do preconceito e da injustiça social. Luisa tinha um sentido de coletividade que nos lembra a explicação de Pierre Nora (1993) ao dizer que “uma nação que não é mais um quadro unitário [que] encerra a consciência da coletividade.” Isto porque não tem mais sua definição em questão. Desse modo, como elucida Nora, “ela passa a ser uma nação em que a paz, a prosperidade e sua redução de poder fazem o resto; ela só está ameaçada pela ausência de ameaças” (1993, p. 12).

Mas por que trazer a este trabalho, dedicado à obra de Luisa Carnés, postulações que propõem uma definição de autobiografia como um “relato retrospectivo em prosa que alguém escreve ocupando-se de sua própria existência” (LEJEUNE, 2008, p. 72)? O romance carnesiano contradiz a concepção tradicional de autobiografia? A escrita fictícia da identidade do “eu” na obra de Carnés é um fato biográfico ou autobiográfico, que pode ser entendido pelo “eu” deslocado no texto? Por que criar um arquivo de memórias (auto)biográficas de uma escritora silenciada, que publicou apenas três livros antes da Guerra Civil Espanhola e dois no exílio? A tese realiza um estudo que redescobre o percurso de Luisa Carnés – primeiramente porque defendemos a hipótese de que a literatura produzida no período republicano, tanto na Espanha quanto no exílio e, principalmente, a literatura produzida por Luisa tem uma característica muito particular que é o gênero autobiográfico, conservada pelas escritoras como forma de mostrar a visão dos fatos e da História através da sua própria vida. Os dados autobiográficos e biográficos que permeiam as obras analisadas serão apresentados por meio de seus relatos, identificando aquilo que a escritora aponta através das reportagens, contos e romances.

Foram as memórias que ajudaram os escritores do período a consolidar sua luta contra o regime fascista e expressar seu sentimento de não pertencimento. Desse modo, buscamos preencher pequenas lacunas dessa História ainda não desvendada, com o intuito de produzir a primeira biografia de Luisa Carnés por meio dos rastros deixados em seus textos. Questionamo-nos sobre como delimitar a trajetória de uma escritora silenciada a partir da sua proposta narrativa.

Os relatos que encontramos nos diários, nas entrevistas, nos romances (auto)biográficos e nas memórias, formam um arquivo que ajudou a escritora a consolidar sua luta contra o regime fascista e expressar seu posicionamento. Esse arquivo marca o contemporâneo e, de acordo com Nora, ele, ao mesmo tempo, “afeta e preserva todo presente e todo o passado de forma integral” (1993, p.12). Para tanto, pensar na pesquisa como um arquivo no meio de um campo de batalha nos auxilia a observar as dificuldades, as consequências e os efeitos de tentar recuperar a figura de uma escritora esquecida durante um longo período histórico. Os obstáculos na obra de Carnés podem ser considerados como estereótipos culturais? Mas, qual a descrição que a crítica literária constrói a respeito de uma escritora silenciada? As seguintes páginas tentarão responder a essas questões, além de apresentar algumas opções teóricas e críticas que orientam a presente tese.

Porém, ainda nos questionamos: para quem escrevia Luisa Carnés? Essa era a pergunta que Francisco Ayala (1949) fazia quando os intelectuais foram exilados em 1939: “Para quem nós escrevemos? Para todos e para ninguém seria a resposta. Nossas palavras se vão ao vento; confiemos que algumas delas não se percam.”³ Durante o exílio, Luisa tenta recuperar sua identidade. A princípio, quando começa a escrever para os jornais mexicanos, usa o pseudônimo de Natalia Valle, a protagonista de seu romance *Natacha* (1930) para apresentar-se a um público desconhecido. Em um trecho de “Adiós a Natalia Valle”, ao explicar os motivos para deixar de usar esse pseudônimo, informa que ele representa um elo com o passado espanhol: “Ao adotar tal pseudônimo para ampliar estes simples trabalhos literários, [...] não fazia mais do que estabelecer, de maneira formal, essa ligação com a terra original e com o passado, que a maioria dos espanhóis emigrados continuamos conservando.”⁴ Dessa forma, manter o pseudônimo em um conto ou romance que trata do seu passado em Madri significa preservar um elo com esse passado, ao mesmo tempo que

³ “¿Para quién escribimos nosotros? Para todos y para nadie, sería la respuesta. Nuestras palabras van al viento: confiemos en que algunas de ellas no se pierdan” (AYALA, 1984, s.p.).

⁴ “[...] Al adoptar tal pseudónimo para ampliar estos sencillos trabajos literarios, [...] no hacía sino establecer de manera formal esa ligazón con la tierra original y con el pasado, que venimos manteniendo la mayoría de los españoles de la emigración” (CARNÉS, 1951, p. 6).

demonstra uma vontade de seguir um novo caminho.

Ao escrever sobre uma nova realidade, após quase dez anos – contados a partir de sua naturalização como mexicana, para pensar em estabelecer um vínculo efetivo com o México, sinalizava que a esperança de regressar era quase inexistente. Nas palavras de Iliana Olmedo (2014), esse ato de entrega marca “uma continuidade entre a escritora, anterior a guerra e a do exílio, além da presença de ambas como escritora e jornalista.”⁵ No exílio, muitos escritores, como Carnés, escreviam para os espanhóis que permaneceram no país; contudo, com o passar dos anos e a forte repressão, as vozes do exílio foram se apagando e se perdendo no vento. A questão do exílio e da (auto)biografia é complexa, repleta de particularizações.

É possível pensar que Carnés passa a narrar cenas da sua própria vida não apenas para conhecer a si mesma, mas para deixar registrada uma história que estava oficialmente sendo silenciada, cumprindo com esse outro “eu” que existe no relato autobiográfico. Como se verá no desenvolvimento deste trabalho, especialmente na primeira parte, apresentaremos uma contextualização histórica da geração das Modernas, do movimento do denominado *Sinsombrerismo*, e da literatura na Segunda República até chegarmos na infância e nos primeiros contos e romances de Luisa Carnés, no intuito de construir o seu itinerário cujos vestígios perduram.

Durante o franquismo e por mais de quarenta anos (1939-1975), algumas questões se encontravam submersas e começaram a surgir lentamente, de acordo com as condições políticas. Para emergir nesta história, temos que entender as transformações que ocorrem quando abordamos o passado, a memória ou o testemunho. Como esclarece Beatriz Sarlo, “[...] a confiança no imediatismo da voz e do corpo favorece o testemunho” (2007, p. 19), vemos esse testemunho como uma voz que se insere no corpo, que habita um mundo dividido. E é nesse lugar que Carnés defende seu espaço. Através dos excertos narrativos, encontrados em seus romances, analisamos e identificamos trechos e traços autobiográficos, com as características narrativas próprias da autobiografia e algumas autoficcionais que se mesclam em suas obras. Enfatizamos o desenvolvimento histórico da escrita de si, não só como uma modalidade da escrita ficcional da qual autobiografia e ficção fazem parte, mas pensando no compromisso quase historiográfico que Carnés estabelece para apontar a credibilidade de suas palavras.

Desse modo, observaremos como esse discurso autobiográfico se insere em seus

⁵ “[...] una continuidad entre la autora anterior a la guerra y la del exilio, y la presencia de ambas como narradoras y periodistas” (OLMEDO, 2014, p. 209).

romances: *Natacha* (1930) e *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934). Ao explicar a definição de autobiografia conceituada por Paul de Man em 1979, Beatriz Sarlo expõe que De Man define autobiografia como “[...] autorreferência do “eu” – dá a palavra a um morto, e nessa palavra não resta nada de autêntico, pois ela já foi relatada” (2007, p. 32). A leitura de Sarlo (2007) trata da questão da experiência vivida, ressalta que Jacques Derrida nega a construção de um saber sobre a experiência, pois não sabemos o que é experiência. Compreendemos que, no caso de Carnés, o sujeito que fala sabe o que é a experiência; ele não é uma simples assinatura ou uma máscara, como sugerem Paul de Man e Jacques Derrida. Nesse sentido, essa descentralização do sujeito autobiográfico através de diferentes narrativas pode ser observada, por exemplo, quando Carnés relata dados da sua infância e aporta dados históricos como a greve de 1917, ou quando testemunha o que viveu no campo de concentração franquista. Ela delimita temporalmente os fatos narrados, como sujeito em primeira pessoa, que testemunha o que está acontecendo naquele momento.

Carnés enfatiza a solidariedade como proposta referente ao comportamento, destacando-a como um elemento essencial com o que os refugiados contam para superar as dificuldades. Essa solidariedade é expressa por meio de uma relação que visa proteger e ajudar as mulheres republicanas e ocorre através da mútua colaboração. Uma situação diferente do “sujeito ausente”, descrita pelo filósofo Giorgio Agamben (2008) que surge no testemunho, substituindo alguém que não morreu em seu lugar. As narrativas de Carnés descrevem experiências marcantes, fornecendo um testemunho do que foi vivido pela escritora desde o início de sua vida, demonstrando diferentes manifestações e organizações de resistência. Sendo assim, organizada pelos pontos descritos, como veremos mais adiante, nossa pesquisa apresenta os excertos (auto)biográficos de *Natacha* e *Tea Rooms: mujeres obreras* considerando a mescla de autobiografia e ficção como uma metamorfose de si mesma, na qual a escritora revela, por uma escrita íntima, sua forma de vida.

O retorno do exílio de Luisa não aconteceu, ela permaneceu às margens do esquecimento por sua dupla condição: ser mulher e ser exilada. Desse modo, exploramos as recordações de sua vida, observando a força que se opõe a essa reconstrução autobiográfica linear, porque a aparente fragmentação de suas recordações revela o curso que a vida toma, principalmente quando essa recordação invade seu presente. Ao compor a primeira biografia da escritora, que escreve em primeira pessoa e às vezes em terceira pessoa, compreendemos que a Literatura é fruto de um contexto histórico e valorizar esteticamente as obras da Geração de 27 mediante a criação de diferentes atividades que permitam um desenvolvimento contínuo passa a ser parte de uma tendência histórica. Sendo assim,

criamos um arquivo específico que identifica os traços (auto)biográficos e preenche as lacunas consideradas parte da memória literária e porque não, histórica de um período.

Identificamos que no romance *Natacha* (1930) o nome da personagem coincide com o pseudônimo da escritora, Natalia Valle. O narrador apresenta vários traços da biografia da escritora. Natacha Valle é filha do Senhor Berto e da Senhora Natália, uma menina pobre que deixa a escola aos onze anos para trabalhar, assim como a escritora. Ao escrever *Natacha*, a escritora revela marcas profundas refletidas na figura das personagens. Ao recriar seu passado, ela descreve minuciosamente sua mãe e seu pai, seu trabalho na fábrica de chapéus, a casa em que vivia, a embriaguez e os vícios do pai e o longo percurso a pé do trabalho até sua casa no bairro de Chamberí – todos vistos como elementos da narrativa autobiográfica. Cabe esclarecer que os dados sobre a vida da escritora foram fornecidos pela família e pelo historiador Antonio Plaza, em entrevista verbal, em Madri, no início dos anos de 2019 e 2020. Muitos dados se perderam na guerra e no exílio, e por ainda não existir uma biografia da escritora, as imagens, entrevistas, relatos e reportagens nos ajudam a preencher as lacunas. Por isso, a importância de construí-la por meio desses espaços narrativos que observamos em sua obra.

No romance *Natacha*, o narrador em primeira pessoa começa a “Jornada primera” com uma carta de Gabriel para sua noiva Lena – descreve como é a família da Senhora Natália. A ideia de narrar sua história por meio de um narrador que promete contar a transformação da sua vida nos sugere o relato autobiográfico. A capa do livro é outro ponto a ser observado, uma vez que ela é composta por um desenho do rosto de Carnés, feito por Ramón Puyol, seu primeiro companheiro. Essa transgressão quebra parte do chamado “pacto ficcional” de Philippe Lejeune (1975) e passa a problematizar o sentido de referência ou até mesmo desse arquivo de memórias. Tal inserção transmite a ideia de que a tendência autobiográfica do romance seria uma espécie de sintoma literário do que acontece no mundo. Considerando as palavras de Reinaldo Laddaga (2007, p. 15) “[...] toda literatura aspira a la condición de lo mutante.”, entendemos que essa condição “mutante” da literatura se ocupa de linhas de fuga e de tensões configuradas em ações. Tal entrelaçamento observamos quando Carnés retrata a difícil história da protagonista em diferentes personagens, destacando o aspecto sensível e íntimo da vida da mulher com as inquietudes do momento vivido. A personagem Natacha é uma mulher moderna, atormentada por ideias contraditórias, que representa uma classe explorada. Essa personagem revive experiências vitais da escritora que mesclam ficção e realidade.

Outro ponto que deve ser considerado é que, às vezes, as circunstâncias sociopolíticas

obrigam um escritor a usar a ficção como um véu de proteção pessoal, como ocorre com Luisa Carnés. Por isso, entende-se que a interpretação do liame entre autobiografia e ficção também deve ser discutida dentro dos estudos literários de testemunho, visto que, em decorrência da Segunda Guerra Mundial, passou-se a contemplar diferentes correntes doutrinárias. Pressupõe-se que essa literatura testemunhal em tom confessional ganha força na obra de Carnés em diferentes momentos, principalmente quando se nota a mescla do ficcional com o autobiográfico. Luisa Carnés, em seu romance *De Barcelona a la Bretaña Francesa* (1939), expõe esse caráter narrativo que se executa com o tempo e sobre o tempo, são narrativas dos momentos da Guerra Civil Espanhola, da evacuação de Barcelona até sua chegada na França.

Carnés empreende uma luta ideológica contra o esquecimento individual e coletivo para que certos acontecimentos históricos, muitas vezes considerados “bárbaros”, não voltem a acontecer. Portanto, procurar essa luta ideológica revela um elemento chave que se encontra na “voz testemunhal” representada pelo “gênero em si”, que se apresenta com pretensões denunciadoras, mas ao mesmo tempo reconciliadoras, como esclarece Christina Dupláa⁶. Notamos que tanto o sofrimento quanto a luta para denunciá-lo estão vinculados a um futuro de esperança na narrativa de Carnés.

Seguimos em busca de respostas às perguntas que nos inquietam, observamos que *Natacha* (1930) é um romance que nos conduz à *nau* das memórias da pequena menina de onze anos que conhece as misérias do trabalho infantil e não compreende porque uma adolescência pode ser em suas palavras “tão amarga e os pensamentos juvenis tão velhos”(CARNÉS, 1930, p.102). Como um rio de águas turbulentas, o romance *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934)⁷ apresenta a timidez transgressora de Matilde, uma jovem obrigada a aceitar um trabalho como garçonete em uma confeitaria. Ela questiona a falta de cultura,

⁶ “[...] la voz testimonial (y el género en sí) se presenta con pretensiones denunciadoras, pero, a la vez – y esto es lo importante – con un objetivo reconciliador” (DUPLÁA, 1996, p. 150).

⁷ Consideramos *Tea Rooms: mujeres obreras* um romance social – primeiramente porque utiliza descrições de personagens através de termos religiosos e metáforas cristãs, muitas vezes como crítica a esses valores, e outras somente como representações simbólicas. A escritora renúncia ao exame religioso baseado na perspectiva ontológica da realidade e busca uma explicação ideológica que falha na estrutura social. Sua narrativa, em geral, é permeada por um ideal de felicidade impossível, particularmente para os pobres que lutam diariamente para conseguir seu sustento. A obra carnesiana apresenta lugares em que a estrutura familiar tradicional representa a infelicidade, como observamos com a personagem Matilde. O componente social na obra da escritora significa um compromisso direto com a mulher e com uma perspectiva feminista explícita, as denúncias, as contradições sociais que as mulheres enfrentam para conseguir sua emancipação, todas se encontram nesta obra. São mulheres que não querem mais ser exploradas e, por isso, a escritora questiona a construção de um sistema que tende à conformação social. Seu romance pode ser considerado social por dois motivos: a constante denúncia e a forte atuação feminina, duas ações que também caracterizam o romance social do período (Nota da Autora).

os excessos religiosos e a tradição patriarcalista; denuncia a normativa de gênero imposta às mulheres, que assim como a escritora, lutam pelos mesmos ideais. Ao criar personagens semelhantes a si, Luisa Carnés passa a apresentar características da sua própria existência. As lembranças do seu passado revelam um país no qual as mulheres não têm direito ao voto⁸, aos estudos e são exploradas nas relações de trabalho e matrimoniais. Vivenciam a fome e o preconceito e travam uma árdua batalha pela liberdade.

Sua luta pessoal é representada por esse contexto. Dessa forma, construiremos a primeira biografia da escritora integrando as imagens como uma forma de reescritura que não só incorpora o texto, mas também apresenta um aparato paratextual composto por recortes de jornais e revistas, além dos romances; um espaço chave para a recepção literária de Luisa Carnés, uma vez que essa visa colaborar com a materialidade textual da obra impressa. Entendemos que é indispensável estudar as obras de Carnés, apresentando por um lado a concepção da escritora e, por outro, uma reflexão sobre a importância de incorporar texto e imagens na construção biográfica.

A visão de Luisa Carnés não seguia o padrão geral em torno de uma identidade estável: ela descobre a necessidade de assumir uma subjetividade que muda constantemente e aplica estruturas narrativas que se adaptam a essas mudanças. Provavelmente essa seja uma característica da autobiografia, pois notamos que tais características também são comuns na narrativa de escritores exilados (como ela, Rosa Chacel, Margarita Nelken, Ramón Sender e outros). Por essa razão, nossa pesquisa está situada espacial e temporalmente e não descartamos a delimitação de acontecimentos históricos como a Guerra Civil Espanhola e o exílio, uma vez que as obras dessa intelectual se inserem nesse contexto.

Condensando dados que perfazem a sua trajetória, embasados na pesquisa e nas entrevistas realizadas com o professor e historiador Antonio Plaza⁹, reunimos, na nossa

⁸ O direito ao sufrágio feminino foi reconhecido por uma emenda aprovada pelo Parlamento Republicano em outubro de 1931, mas elas só puderam votar em novembro de 1933. Clara Campoamor e Victoria Kent foram protagonistas dessa história: a deputada Clara Campoamor, por defender o sufrágio feminino nas Cortes constituintes republicanas, e a deputada Victoria Kent, filiada ao Partido Radical Socialista, por enfrentar Campoamor, mostrando-se contrária ao voto das mulheres e acreditando que este prejudicaria os grupos de esquerda e a República. O debate final foi realizado no dia 1 de outubro de 1931 e Campoamor, após vencer, aprovou o Artigo 36, que possibilitou o sufrágio feminino (Nota da Autora). Mais informações disponíveis em: <https://blog.congreso.es/1-de-octubre-de-1931-la-sesion-en-la-que-las-mujeres-dan-el-gran-paso-hacia-la-plena-ciudadania-politica>. Acesso: 21/nov/2020.

⁹ Antonio Plaza (Bustarviejo, Madrid, 1951) é Doutor em História Contemporânea pela *Universidad Autónoma de Madrid*. Desde 1999, o estudo da cultura republicana e do exílio centram boa parte de sua pesquisa como historiador, que se concentra na obra carnesiana desde 1990. É o primeiro e mais importante pesquisador sobre Luisa Carnés. Por meio de suas investigações e estudos, em conjunto com testemunhos e depoimentos dos herdeiros de Carnés, Plaza compilou dados e editou obras inéditas como *El eslabón perdido* (2002), *De Barcelona a la Bretaña Francesa* (2014), uma reedição especial de *Tea Rooms: mujeres obreras* (2014), *Cuentos Completos* (2018) e *Natacha* (2019). Mesmo assim, muitas obras da autora permanecem inéditas e

pesquisa *in loco*¹⁰, material endossado pelo espólio da escritora – disponibilizado que foi por seus herdeiros e ao qual tivemos acesso em diferentes momentos. Passamos, então, a compreender sua obra como esse arquivo de memórias com narrativas (auto)biográficas compostas por elementos que integram seus romances e contos, como as capas, os títulos, as imagens e as publicações jornalísticas. Por isso, analisamos e observamos a percepção da imagem como um produto cultural que se altera de acordo com a sua localização no espaço e no tempo – fatores essenciais na obra de Carnés, uma vez que podem funcionar como indicação de veracidade, além de proporcionar uma visão integrada, obtida por meio da utilização de imagens e publicações de jornais e revistas com contos e artigos que estavam perdidos.

Os dados espaço-temporais conferem com os dados da vida de Luisa Carnés. Os estudos realizados até o momento apontam que ela começou a trabalhar aos onze anos de idade e observamos, por meio desse referencial no romance, que a pobreza é parte de sua vida. Outro ponto que corrobora a nossa pesquisa, além das declarações da família e de algumas cartas da tia Petra Caballero – que tratam do período que a literata trabalhava na confecção de chapéus, é que em *Tea Rooms: mujeres obreras*, ela repete esse diálogo, assim como o faz em *Natacha*.

O professor francês Philippe Lejeune apresenta uma definição de autobiografia que se encaixa em nossa pesquisa, denominando-a o uma “[...] narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade”(2008b, p. 72). Essa “história individual” na obra de Carnés demonstra uma relação de identidade entre o narrador e a pessoa de quem se está falando.

Na obra carnesiana, notamos que o seu procedimento narrativo apresenta uma identidade que pode ser observada em seus textos, e essa identidade é marcada pelo autor-narrador-personagem que forma o “pacto-autobiográfico” concebido por Lejeune. A contraposição ao pensamento de Lejeune é realizada por Leonor Arfuch (2010) nas obras

sem reedição. Devido à generosidade e colaboração de Plaza, tivemos acesso às obras de Carnés e a dados importantes que viabilizaram a elaboração desta pesquisa e tornaram possível apresentarmos ao leitor brasileiro a obra de Luisa Carnés (Nota da Autora).

¹⁰ Durante a pesquisa realizada na Espanha, de novembro de 2019 até março de 2020, visitamos a Biblioteca Nacional de España (BNE), além de instituições como: o Ateneo de Madrid. Também pesquisamos nos centros documentais de História e memória como Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH) – Salamanca, Centro Federico García Lorca – Granada, Fundación Nacional Francisco Franco (FNFF), Portal de Archivos Españoles (PARES), entre outros. Contamos com a colaboração da Biblioteca Nacional de México (BNMx) – Instituto de Investigaciones Bibliográficas; Hemeroteca Nacional, representada por Susana Barajas Juárez (Chefe da seção de consulta de Colecciones Microfílmicas y Digitales); e Guillermo Ceron, a quem deixamos o nosso profundo agradecimento (Nota da Autora).

analisadas. Os relatos da vida de Luisa Carnés se constituem como uma tentativa de apreender histórias e memórias que procuram abarcar a densidade social do período, relatando um passado sempre conflituoso. A esse passado “[...] se referem, em concorrência, a memória e a história”, como afirma Beatriz Sarlo (2007). Porém, nem sempre se acredita na memória, porque “[...] a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança” (2007, p. 9). Considerando esses pontos, é possível afirmar que uma lembrança inserida na vida, na luta por justiça e no próprio “eu” são elementos que permeiam as narrativas de nossa escritora.

Ao examinar as possíveis alternativas das mulheres no período, notamos que Campoamor e Carnés entendem que a Segunda República representou um passo à frente na situação da mulher, porém, Campoamor escreve com uma inflexão amarga, e Carnés não. Em um artigo sobre um centro educativo¹¹, esta explica que para terminar com o analfabetismo, boa parte dos trabalhadores teriam que aprender a ganhar o pão antes de ler e escrever – sendo que grande parte dos analfabetos no período em tela eram mulheres. Sua ideia dos tempos republicanos se transforma gradualmente desde o fim da guerra até o exílio e conserva as recordações que esse tempo despertou nas mulheres. Defende uma terceira vertente frente às opções tradicionais, a de uma mulher que tem a mesma capacidade que o homem para os assuntos públicos e pode desempenhar os mesmos papéis. Ela afirma que a luta da mulher não deve ser isolada, que o trabalho de homens e mulheres deve ser conjunto, pois só assim será criada uma sociedade mais justa.

Silenciada por décadas, como afirma Plaza (2016), Luisa cruzou a barreira do jornalismo literário e, por meio de suas crônicas nos jornais e revistas, em matérias como as da série da revista *Estampa*: “Vidas Humildes”¹² – na qual narra como a *Socorro Rojo Internacional* (S.R.I) fundada na Rússia por uns velhos bolcheviques perseguidos se estendeu rapidamente pelo mundo, na terrível luta contra o fascismo (que tinha se instaurado desde outubro de 1936 na Espanha), e além de atender aos combatentes e seus familiares criou diversos abrigos para acolher os filhos dos milicianos espanhóis, ressaltando o importante papel da mulher tanto nos *fronts* de guerra como nas retaguardas.

Nesse sentido, Carnés sinaliza a evolução da situação social e política espanhola do século XX. No exílio, também se utiliza da crônica e do jornalismo para recriar o presente

¹¹ CARNÉS, Luisa. “España será una nueva República sin analfabetos. Otro manantial de cultura: La escuela Lina Odena de Valencia” **Revista Estampa**, X, 10 de abril de 1937, s.p.

¹² Na coluna chamada “Vidas Humildes” entrevistava os empregados das personalidades importantes, ressaltando o ponto de vista dos empregados sobre os seus patrões, ou em seus artigos sobre a guerra, também na revista *Estampa*, como: “Socorro Rojo Internacional (S.R.I.)” (Nota da Autora).

através de acontecimentos marcantes do seu passado em seu rincão de origem. Sua coluna “Madrid en el recuerdo”, criada no *El Nacional*, em 1952, demonstra como ela recupera o passado perdido e procura compreender o presente que a rodeia. Descreve as ruas de Madri, o jardim botânico, o Museu do Prado, seu bairro natal, a comida típica, dentre outras memórias de acontecimentos e lugares que servem de ferramenta para manter viva sua recordação e aproximar o leitor da realidade espanhola.

Dado o contexto vivido por Carnés e por se tratar de obras sem tradução para o português brasileiro e que não se encontram em domínio público, apresentaremos doravante os fragmentos (auto)biográficos dos romances *Natacha* (1930) e *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934), traduzidos no corpo do texto, e o original, em notas de rodapé. Nas obras de Luisa Carnés entendemos o ato de traduzir uma obra como uma maneira de colocá-la em movimento, proporcionando um enriquecimento dela por meio do que podemos recuperar. Através da tradução, observamos a noção de historicidade, fundamental para traduzirmos as contingências do passado e do presente – dois pontos priorizados ao se traduzir os excertos da obra de Luisa Carnés. Salientamos que a tradução não é o objetivo principal dessa tese; ela compõe o conjunto biográfico a ser descrito.

Devido ao ineditismo das obras, muitos artigos de jornais e contos publicados que integram nosso trabalho não serão traduzidos no corpo do texto, alguns serão apenas referenciados em nota de rodapé, outros apresentados como parte do arquivo de (auto)biografia e imagens. As obras carnesianas além de serem inéditas em nosso país, não se encontram em domínio público. Algumas vêm sendo reeditadas e editadas na Espanha, de modo que se acredita que a Literatura pode se converter em um espaço consciente que evita o esquecimento. A guerra e o exílio modificaram a vida de pessoas que, como Carnés, participaram dela direta ou indiretamente. As consequências foram determinantes e, na maioria dos casos, definitivas, principalmente para os espanhóis que tiveram que sair do país e contaram com a memória para não esquecerem seu passado recente ou remoto. Como atesta Pierre Nora: “[...] a memória sempre teve duas únicas formas de legitimação: a história e a literatura” (2008, p. 25).

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não existe uma “memória espontânea”, conforme Nora (2008). Por isso, criam-se arquivos, organizam-se celebrações e outros meios de cultivar a memória. Tais aspectos são vividos pelos exilados e a situação de temporalidade ajuda a evitar o esquecimento tão marcado por essa mescla de pertencimento e desapego que observamos nas narrativas de Luisa Carnés. A análise da obra assinala como se articulam os códigos políticos e sociais durante e depois da guerra.

Identificamos que nossa escritora foi uma testemunha sobrevivente que tentou apresentar o real, ou como descreve Giorgio Agamben, “*supertes*”. Ela se enquadra na explicação de Seligmann–Silva (2008), ao relatar a existência de dois termos para representar a palavra “testemunha”: o primeiro seria “*testis* – aquele que se coloca como terceiro”, não viu os fatos diretamente, mas pode testemunhar; o segundo, “*supérstite* – caracterizado por quem vivenciou um evento até o fim e pode dar um testemunho do que viveu” (2008, p. 66). Nesse aspecto, entendemos que, na narrativa de Carnés testemunho, memória e arquivo completam esse quadro.

Carnés foi uma sobrevivente e não pôde deixar de recordar. Em sua narrativa, o testemunho vai deixando pistas do indivíduo que está prestes a desaparecer; esse indivíduo se apega a um “eu” que recria o que consegue para não ser apagado definitivamente. Esse fato ocorre porque os opressores sempre procuram uma maneira de apagar as marcas dos seus delitos. Sendo assim, consideramos que a memória e o testemunho fazem parte das narrativas que sobreviventes como Carnés utilizam na luta contra o apagamento. Sua narrativa tanto em *Natacha* quanto em *Tea Rooms: mujeres obreras*, apresenta uma memória coletiva em determinados pontos, construída primeiramente como um grupo com ideais sociais e políticos de vítimas da mesma violência e, depois, em tom de denúncia.

Com o intuito de preservar essa memória e por se tratar de uma escritora pouco conhecida na Espanha e no Brasil, a tese é organizada em dois fios que se entrelaçam e não apenas identificam os trechos que são (auto)biográficos na narrativa da escritora, mas montam um arquivo de imagens. Este, exemplifica Derrida, possui dois princípios em um: “[...] o princípio da natureza ou da história, *ali onde as coisas começam* [...], mas também o princípio da lei *ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social*” (2001, p. 11). E por que esse recorte de um arquivo de imagens como parte da composição biográfica? Partimos do ponto que o arquivo como escritura é mais que um lugar para guardar e conservar um conteúdo passado e que ficou esquecido nas sombras por tantos anos. Entendemos que a função do arquivo é nos ajudar a determinar o apagamento histórico sofrido pela escritora, uma vez que essa pesquisa é composta por excertos autobiográficos, contos e artigos que encontramos em jornais e revistas do período.

Compilamos dados na Biblioteca Nacional de Espanha, em Madri, no Ateneo de Madri e no Archivo Pablo Iglesias, na mesma cidade, que ajudaram a compor a pesquisa; tivemos acesso a diversos documentos. Manuseamos manuscritos apresentados pela família, com obras que permanecem inéditas, e nos dão pistas dos caminhos que a escritora seguiu. Por exemplo, por meio do romance inédito *Olor de santidad*, escrito em 1933, desvendamos

o período em que a escritora viveu na cidade de Algeciras. Outros textos inéditos, com: “Elegía de los siete puñales de la madre” – Poesia (1952) e “La camisa y la virgen” (1954), de alguma maneira, nos ajudam a observar as mudanças em seu estilo literário e preenchem as lacunas da história da escritora.

Recuperamos obras que estavam perdidas, como a reportagem escrita por Carnés com seu pseudônimo Natalia Valle, “Aventura y desengano de un español ex Franquista”, e o conto desconhecido intitulado “A unas viejas Acacias”, escrito com o pseudônimo Natalia Valle, publicado em 1950, no México. O conto “Chora o Palhaço”, encontrado por nós no Brasil, na revista *Feminina*, de dezembro de 1924, p. 53, foi retraduzido para o espanhol como: “Llora el payaso”, publicado por Antonio Plaza em 2018, na coletânea de contos *Rojo y Gris*, além de um fragmento de um romance inédito que não tinha sido localizado até o momento: “La puerta cerrada”(1964). Ademais de outros artigos e contos como “Anestesia” (1947), “Exílios deleitosos” (1951), “La Prietita quiere una piel blanca” (1951), “Cicatrices de la Revolución (1951), “El zorro y la liebre”(1952), “Madres olvidadas” (1952), “La Pareja de la Avenida Juárez”(1954), “Fraccionamientos” (1960), “El soldado” (1963), “El ángel de Elvira Gascón”(1970), localizamos mais de trinta textos (entre artigos e contos) no México. Optamos por selecionar apenas alguns para apresentar junto com a representação fotográfica por serem parte do arquivo biográfico que compõe a tese.

A Guerra Civil Espanhola interrompeu um projeto de modernidade feminina emergente, como esclarece Mari Paz Balibrea (2007). A partir desse ponto, podemos refletir sobre a obra de Carnés identificando as condições particulares de um grupo de escritoras ativas nos anos 1930, observando a forma como essa iniciativa moderna conseguiu ou não a continuidade no exílio. Isso porque a escritora escreveu seus romances a partir da sua experiência metamorfoseada, apresentando uma visão muito distinta de suas contemporâneas, que não tratavam ou não pretendiam tratar de temas relacionados à situação feminina.

Esse propósito conduziu Carnés a uma ação política que se legitimou na guerra com sua filiação ao Partido Comunista de España (PCE), e depois, ao Comité de Mujeres Antifascistas (CMA). Sua obra, centrada em uma vertente social feminina, testemunha, ao mesmo tempo, um princípio e uma natureza particular do século XX. Na pesquisa *in loco* realizada na Biblioteca Nacional de España (BNE), em Madri, que conserva a coleção mais importante da imprensa, verificam-se outras obras e matérias de Luisa Carnés que relatam situações reais descritas pela escritora por meio de sua vivência, como, por exemplo, o artigo publicado na revista *Estampa*, sob o pseudônimo “Natalia Valle”: “Valencia abre sus brazos

a los refugiados de Madrid y de toda la Espanha republicana”. O artigo ressalta a recepção calorosa que os refugiados tiveram ao chegar em Valência e as precárias condições em que se encontravam.

Muitos exemplares procediam da chamada “censura prévia”, de modo que eram enviados à censura governativa estabelecida pela lei de imprensa, que vigorou no período de 1938 a 1966. Em narrativas que evidenciam situações reais, a escritora apresenta um mundo sustentado pelas emblemáticas memórias do trauma. Conforme avançamos na pesquisa em Madri, encontramos recortes de jornais e contos inéditos. Neles, passeia-se pelas ruas da Madri dos anos 1920, observando casas e personagens de maneira cinematográfica; vivencia-se a opressão dos tempos de guerra – a fome, o medo, a miséria e, principalmente, a condição social imposta à mulher, sempre subjugada.

Observamos que a literatura escrita antes e durante o exílio da escritora representa um momento histórico do passado e a origem de um olhar seu para o presente. Tal ação cria um espaço que se esforça para preservar a memória e, ao mesmo tempo, descobrir um território desconhecido. Investigamos, no segundo capítulo, pontos que nos oferecem uma base teórica para compreender o contexto histórico em que Luisa iniciou sua produção literária e jornalística com “Entre modernas e *Sinsombreros*” e a “Literatura feminina na Segunda República”. Esses capítulos nos oferecem a visão de como ocorreu a evolução literária da nossa protagonista. A seguir, delimitamos a primeira aproximação teórica que dará início à trajetória de reconstrução do arquivo (auto)biográfico de Carnés. Iniciamos com “A fortuna crítica de Luisa Carnés”, na qual optamos por incluir a crítica literária localizada em nossa pesquisa *in loco* sobre *Natacha* (1930) e *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934), no período em que foram publicados. A recepção crítica da escritora será composta por diferentes críticos do período como Esteban Salazar Chapela (1930), Fulgencio Castañar (1992), José Francés (1928), Manuel Aznar Soler (1998), Pablo Gil Casado (1975). Conforme Antonio Plaza (2018), a primeira menção a Luisa Carnés foi de Victor Fuentes, em 1980, de modo que outros críticos, como Pablo Gil Casado, não a incluem. Apontada como uma escritora que se movimentava dentro do campo cultural dos narradores comprometidos, Fulgencio Castañar, em “El compromiso en la novela de la Segunda República”, cita Luisa Carnés em “La mujer en la narrativa comprometida” e a considera como a “[...] única criadora de uma narrativa social preocupada com a mulher”(1992, p. 282).

Ao longo do terceiro e quarto capítulos, situaremos o leitor descrevendo um pouco mais da vida e da trajetória literária carnesiana em identidades em movimento – a no período pré-guerra (1926-1936), passando pela Segunda República (1936-1939) até sua saída da

Espanha rumo ao exílio (1940-1964). Serão desvelados, em “Descobrimo Luisa Carnés – Primeiras obras”, a infância e os caminhos que revelam o pensamento crítico e social de Carnés. Em “Mar adentro – dos contos infantis aos romances”, observamos inicialmente suas obras infantis, seguido pela edição do seu primeiro romance, *Peregrinos de calvario* (1928), ao qual procuramos reconhecer em cada obra as estratégias de construção da identidade narrativa. A partir de então se encontram as discussões do quarto capítulo – “Obras de pré-guerra e exílio” –, também dividido em duas partes, descrevendo as obras literárias da escritora em duas etapas: o período republicano em “Assim Começou – República (1936-1939)”, e o exílio, com: “A hora do ódio – Exílio (1940-1964)”.

A literatura escrita no exílio representa um momento histórico do passado e a origem de um olhar para o presente. Sabemos que a numerosa comunidade intelectual do exílio se identificou, de certa forma, com uma espécie de encarnação do cidadão moralmente exemplar e leal à causa democrática. Criaram-se revistas, centros culturais e editoras, além de estabelecerem-se comemorações coletivas que davam a ideia de uma nação fora do solo espanhol, cuja identidade residia na memória representada pela Literatura. Esses fatores constatados na narrativa de Carnés estabelecem uma proposta que apresenta ao leitor a dimensão ética das suas narrativas. Desse modo, cria-se um espaço que se esforça por preservar a memória e, ao mesmo tempo, descobrir um território desconhecido.

Por meio de sua narrativa pautada pelo ritmo do cotidiano, Luisa Carnés encontra um lugar onde habitar, em meio às fissuras que existem no processo de recuperação de uma escritora silenciada. Mapear uma parte dessa literatura do século XX, que ficou esquecida, é uma forma de conhecer e compreender um período histórico. Observamos que o exílio, devido à sua violência, não é capaz de reconduzir o diálogo. Nas palavras de Jean-Luc Nancy, “[...] ele mantém uma exigência inapelável de justiça” (2003, p. 37). Essa justiça que tentamos resgatar ao vermos as omissões historiográficas da realidade vivida dentro e fora da Espanha, que nos faz perceber a importância de se analisar a obra de escritoras como Luisa Carnés, completando uma trajetória que permita trazer à tona momentos históricos específicos apagados pela ditadura e pelo exílio.

A partir desse ponto, têm-se as reflexões teóricas e análises que delimitam o tema da tese e compõem o quinto capítulo: “No caminho da biografia – Análises” que se inicia com “Nasce um romance – *Natacha* (1930)”, com a análise dos traços autobiográficos selecionados. E na sequência temos: “Luta de classes – *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934)”, que marca o antagonismo entre as trabalhadoras da confeitaria e os desejos de Carnés diante

da lógica do mundo capitalista e da sociedade, finalizamos com “Espectros – representação fotográfica, arquivo de imagens” integra a pesquisa e complementa a função de um arquivo de imagens e memórias biográficas.

Esclarecemos que até o momento, não encontramos uma fortuna crítica que trate das obras de Luisa sob o viés da (auto)biografia ou biografia, nem mesmo sobre o testemunho e a memória. Desde 2020, observamos uma crescente publicação de artigos na Espanha sobre o romance *Tea Rooms: mujeres obreras*, todos com ênfase na crítica feminista. Os estudos de Antonio Plaza são históricos; os de Iliana Olmedo se centram no tema do feminismo e do exílio, Josebe Martínez apresenta um panorama geral de várias escritoras e suas obras no exílio e inclui Carnés como uma militante política que escreve quase exclusivamente sobre mulheres. Os recentes estudos de Àngela Martínez Fernández fazem uma análise de classe e gênero também centrados no feminismo. Temos também a obra de Tània Balló publicada em outubro de 2022, *Las Sinsombrero III – “No quiero olvidar todo lo que sé”*, dedicada às mulheres exiladas que menciona Luisa, assim como ela faz com outras escritoras do período. Dialogamos com alguns dos conceitos teóricos que apresentam o tema da autobiográfica como: Beatriz Sarlo (2007), Edward Said (1984), Georges Gusdorf (1956), Jacques Derrida (2001), Leonor Arfuch (2010), Mari Paz Balibrea (2007), Pierre Nora (1993), Philippe Lejeune (1975), Reinaldo Laddaga (2007). Além dos teóricos que tratam do tema da Espanha e do exílio como Antonio Plaza (2002), Carlos Blanco Aguinaga (1979), José Diaz Fernández (1930) e Manuel Aznar Soler (1998), dentre outros, uma vez que problematizam discussões relevantes para a pesquisa.

Por fim, temos as “Considerações finais” e os anexos. No “Anexo A” podemos observar as imagens dos artigos e contos encontrados durante a pesquisa e no “Anexo B” uma entrevista exclusiva com o historiador Antonio Plaza sobre a obra inédita *La camisa y la virgen*, que será publicada no ano de 2023.

Ao longo da tese citamos diferentes contos e gostaríamos de esclarecer que tais contos foram apresentados na íntegra à banca examinadora, mas por serem parte de um projeto que engloba a compilação e tradução dos contos ao português brasileiro estes não integram a tese. Salientamos que por questão de direitos autorais, não apenas em relação ao espólio de Luisa Carnés, como também em relação as editoras que detém os direitos de algumas obras aqui apresentadas, entendemos por bem não disponibilizar a totalidade dos contos e das traduções. Estes serão apresentados em formato livro em uma publicação futura. Tal decisão não compromete o acesso dos pesquisadores à integralidade da pesquisa aqui apresentada.

Carnés usou sua imaginação e suas vivências para vencer as barreiras. Entrelaçou-as com palavras em amarelo, vermelho e roxo, as cores que simbolizavam a bandeira da Espanha e da República perdida. Uma jovem espanhola que, como muitas, terminou por viver a inconstância de um século com seus perigos e encantos porque ao sobreviver à catástrofe encontrou-se desarmada e sozinha. Manteve a consciência desperta e a energia vigilante, observou uma luta de anos, que proibiu a leitura, silenciou vozes, distanciou famílias, atirou bombas e matou inocentes. Sua narrativa é uma maneira de lutar contra as desigualdades sociais e o fascismo.

São recordações que se manifestam em imagens de dor e gratidão unidas aos depoimentos familiares que carregam consigo a certeza de que só se pode viver em um mundo sem tirania constituído pela igualdade de condições. Não faltam na obra carnesiana denúncias contra o espírito antidemocrático e o poder tirânico da burguesia, disposta a redimir o povo miserável que mal consegue comprar o pão com seu trabalho. Essa igualdade de direitos se configura como uma vontade geral e universal frente a uma capacidade racional histórica do presente. A possibilidade de reconduzir a política a uma racionalidade natural nos é apresentada através dos ideais comunistas da personagem Matilde descrita em *Tea Rooms: mujeres obreras*. Tais relações apresentadas nessa obra recordam as lições de Maquiavel (2005), ao esclarecer que o tirano encarna o vício que se manifesta no homem enquanto sua atividade gira em torno do poder. Esse poder é o que exerce o proprietário da confeitaria sobre as mulheres que trabalham para ele. Carnés revela um realismo que não pode ser interpretado com resignação, e sim, como condição para transformar a realidade.

Mapeamos os dados de acordo com o período de pré-guerra e pós-guerra, referindo às obras por ordem cronológica de escrita, nas quais constatamos textos autobiográficos e históricos. Luisa Carnés conduz o leitor por Madri, Valência, Barcelona e França até chegar ao México com o olhar crítico de quem vivencia e testemunha os fatos.

Essa tese se funda na leitura biográfica e nos traços autobiográficos dos dois romances analisados aqui citados. Nosso interesse por compor a primeira biografia da escritora teve como principal motivação o fato da obra de Carnés ser pouco conhecida na Espanha e no Brasil. O difícil acesso às suas obras somados ao fato de não termos nenhuma obra sua traduzida no Brasil, nos motivou ainda mais. Outro fator que consideramos foi a oportunidade de esclarecer, com a nossa pesquisa, dados até então nebulosos da sua trajetória. A partir do contato com documentos inéditos e entrevistas com familiares, entendemos ser necessário reconstruir e apresentar a narrativa biográfica da escritora. Conhecer os caminhos trilhados por meio de documentos quase inacessíveis, coletar dados

em entrevistas, recortes de jornais e revistas nos auxilia a compor não só a análise de uma obra autobiográfica, mas a narrar a história de uma escritora que foi importante para o desdobramento de questões ligadas à produção de obras escritas por mulheres que ampliam a perspectiva cultural e a historiografia literária.

Analisar e argumentar sobre o enredo narrativo de Luisa Carnés nos permite associar texto e contexto, vida e obra, arte e cultura, sem impressões ingênuas ao escolher o método biográfico a ser seguido. Cabe mencionar que o arquivo da crítica latino-americana sobre o tema da autobiografia foi importante para a abertura de diferentes questões como a leitura pós-colonialista. A bibliografia oferecida por pensadores dessa cultura ampliou a perspectiva europeia, que não tinha interesse pelas demandas de países emergentes, sendo suscitada como forma de se reconhecer entre os vários intelectuais europeus que foram exilados no México e na América Latina em geral. Desse modo, além de compilarmos os dados que a escritora tinha registrado, teorizamos os fatos narrados, sem a pretensão de distorcer ou embelezar o que foi dito, mas preocupados em interpretá-los de acordo com a sua relação contextual com a ajuda do aparato teórico adequado. A palavra autobiografia foi empregada no sentido amplo para que possa designar qualquer texto que se encaixe no pacto autobiográfico proposto por Lejeune, que comporta uma parte autobiográfica (narrativa). A autenticidade e profundidade do vivido relatado nas obras carnesianas, pode pertencer a um sistema referencial “real” em que “o compromisso autobiográfico, mesmo passando pelo livro e pela escrita, tem valor de ato”, como esclarece Lejeune (2008, p.57).

Buscamos observar leituras reais com um valor documental que se impõe sobre o modo de conhecimento da história e sobre a definição de gênero literário que pode ser lida como relato histórico. A perspectiva citada nos ajuda a pensar as relações entre o real e o ficcional a partir do construto literário da figura da escritora. Se pensarmos que nas obras de Luisa Carnés, ao ficcionalizar os dados os consideramos como metáforas, ordenando-os de modo narrativo, sem desvios em relação à “verdade factual”, entendemos esse gesto como ficcional, que se torna obrigatório para essa construção que se encontra entre teoria e ficção e expressa uma marca pessoal de escrita.

Centramos-nos na experiência de uma geração para registrar o perfil biográfico de Carnés englobando o desdobramento da obra da escritora na sua vida pessoal, no seu engajamento político e na sua vida literária como um componente imprescindível para esse resgate. Faz-se fundamental estudar e compreender o período e a obra da escritora, ampliando seu registro biográfico, dotado de valor documental – revelado por distintas publicações encontradas ora na Espanha, ora no México. Uma profusão de temas articulados

em suas obras, seja por eventos pessoais ou acontecimentos históricos. Todos os caminhos desvelam a identidade da menina madrilenha, sua vida, sua família, sua pátria, suas memórias, suas paixões e sua morte. São temas que parecem comuns e persistem na escrita de todos os tempos. Eles mantêm o distanciamento entre a Literatura e a vida, entre a ficção e o documento, em um crescente desenvolvimento. Nossa jornada inicia a partir daqui, com a contextualização histórica do período vivido por nossa protagonista.

¡Pobre mujer! Porque pensaba en 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, 1932,p.147)

2 CONTEXTO HISTÓRICO

2.1 LUISA CARNÉS, ENTRE MODERNAS E *SINSOMBREROS*

A mulher nova, “sem tipo”, tem falado e lhe respondeu a pequena Matilde. Mais, a mulher nova tem falado também para todas as inumeráveis Matildes do universo. Quando será ouvida sua voz?¹³

Muitas histórias protagonizadas por mulheres ficaram esquecidas em arquivos, bibliotecas e porões por anos. A situação política e social não acompanhou os seus sonhos, mas mesmo assim, elas não se renderam. Conseguiram ser elas mesmas em uma sociedade que só as viu quando já não era mais possível ignorá-las. Criou-se uma tendência ao esquecimento, que não é exclusiva de um país, nem de uma cultura. Por todos os lados, existem obras produzidas por mulheres desconhecidas do público leitor. A pergunta é: “Por que elas foram esquecidas?”. Fatores como o franquismo, a guerra e a condição social da mulher no período tiveram sua parcela contributiva no processo de apagamento.

Estamos convencidos de que as principais transformações negativas em relação às conquistas femininas na Espanha foram operadas pelo franquismo. Porém, fatores como a Segunda Guerra Mundial também representaram uma quebra de paradigma. Nesse período, ocorreu um “[...] ataque massivo à classe operária, e uma grave destruição da força de trabalho rasgou o tecido de reprodução dessa classe, minando de maneira irreparável qualquer benefício que as mulheres alcançaram se sacrificando pelo interesse da família” (1977, p. 83), como explicam Dalla Costa e Fortunati. Essa seria uma característica internacional da história cultural de quase todos os países – envolvidos no conflito bélico ou não.

Seguramente, a colaboração de mulheres de várias gerações durante as décadas de 1920 e 1930 foi muito importante, embora não coincidissem em muitos aspectos. Mulheres como Margarita Manso, Maruja Mallo, Luisa Carnés, Clara Campoamor, Victoria Kent, Rosa Chacel, Margarita Nelken, Josefina Carabias, Magda Donato, Carmen Laforet, Concepción Arenal, e muitas outras, compõem um conjunto de homens e mulheres que protagonizaram uma explosão de liberdade e criatividade que coincidiu com a proclamação da Segunda República (1931-1939). Terminada a Guerra Civil na Espanha, mesmo derrotadas, as espanholas da *Generación de las Modernas* permaneceram fiéis a si mesmas

¹³ “La mujer nueva, “sin tipo”, ha hablado y le ha respondido la pequeña Matilde. Más la mujer nueva ha hablado también para todas las innumerables Matildes del universo. ¿Cuándo será oída su voz?” (CARNÉS, 1934, p. 224).

e continuaram sua luta no exílio. Não se tem como precisar historicamente como essa guerra fragmentou a trajetória de várias gerações que ficaram obnubiladas para sempre – gerações que perderam sua pátria, seu futuro em seu país, bem como a possibilidade de realização plena em suas vidas profissionais. Viram-se consternados, em uma luta diária contra a incerteza; reconstruindo sua memória, sua escrita e sua história em um país onde foram peregrinos.

O protagonismo dessa geração deu origem ao movimento denominado *Sinsombrerismo*. Ao que tudo indica, usar um chapéu, tanto para homens como para mulheres, era uma imposição social e comercial. O *Sinsombrerismo* não tem uma origem muito clara. Na Espanha, era sinônimo de hierarquia social e era impensável que bons cidadãos aparecessem em público com a cabeça descoberta. Essa geração tornou-se popular na Espanha por compor a história cultural do país e revelar poetas, pintores, cineastas e escritores como: Federico García Lorca, Miguel Hernández, Luís Buñuel, Salvador Dalí, Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset, entre outros. Eles buscavam uma renovação em diversos âmbitos da cultura espanhola. Esse grupo, inicialmente masculino, representa um período chave da Espanha que compreende os anos 1920 a 1930. Tendo em vista que o grande inimigo das mulheres desse período foi a sociedade patriarcal, que impedia o desenvolvimento e temia a mudança, a atitude irreverente foi a arma encontrada pelas mulheres para o seu empoderamento, rompendo com um destino que as condenava a um papel inferior perante a sociedade.

A pesquisa nas bibliotecas e nas conversas com as pessoas como Antonio Plaza, Magdalena Rodríguez Plaza (Maleni), Juan Ramón Puyol e outras que de alguma maneira tiveram ligação com essa geração aponta que esse movimento só se consolidou na década de 1930. O ato de tirar o chapéu em sinal de protesto à hipocrisia da sociedade realizado por Maruja Mallo, Margarita Manso, Salvador Dalí e Federico García Lorca em frente à Puerta del Sol e passear pelo centro de Madri sem seus adereços, foi o gatilho para o início desse movimento. Os estudos recentes de Tània Balló Colell (2016) estimam que o movimento começou entre 1923 e 1925. Ela explica que, nesse período, a pintora galega Margarita Manso e o pintor catalão Salvador Dalí estudavam na Escuela de Bellas Artes de San Fernando e, juntamente com Federico García Lorca e Maruja Mallo, criaram uma forte amizade. Eles pensaram em tirar seus chapéus pois “[...] parece que estava congestionando suas ideias.”¹⁴

¹⁴ “Un día se nos ocurrió a Federico, a Dalí, a Margarita Manso y a mí quitarnos el sombrero porque decíamos parece que estamos congestionando las ideas” (Maruja Mallo in: BALLÓ COLELL, 2016, p. 17).

O vocábulo *sinsombrerismo* ainda não tinha sido criado, mas a atitude e a consciência de transgredir uma norma imposta pela sociedade expressa o desejo de romper com esses costumes inúteis e burgueses. Desse modo, o *sinsombrerismo* passou a ser conhecido como um ato contra a burguesia – um símbolo da diferença social. Suprimir o chapéu era diminuir as diferenças, demonstrar igualdade e romper as barreiras de classe. Shirley Mangini (2001, p. 121) considera esse *sinsombrerismo* como uma maneira de rebelar-se contra a burguesia, uma vez que as mulheres da classe média eram obrigadas a usar um chapéu. Em uma entrevista, Maruja Mallo explica: “[...] as pessoas pensavam que éramos totalmente imorais, como se estivéssemos sem roupa, e faltou pouco para que não fôssemos atacados na rua.”¹⁵

A versão masculina desse fenômeno também ganhou forças e Pío Baroja (1872-1956) foi um dos primeiros a utilizar o termo *Sinsombrerismo*. Mas, oficialmente, o movimento foi conduzido Ramón Gómez de la Serna, em um artigo intitulado: “En, Por, Sin, Sobre El Sombrerismo” (Figura 1), publicado no jornal *El Sol*, de 24 de agosto de 1930, na página 1, onde expõe as bases ideológicas desse movimento e explica as dificuldades da indústria chapeleira em entender o que acontecia:

[...] como se o homem quisesse entrar nas épocas claras que surgem com a expressão mais evidente e mais precisa. Muitas cabeças de nobres pensadores ainda usam o chapéu pelo “o que dirão” da sociedade em que convivem. O fenômeno do *sinsombrerismo* é mais amplo e significativo do que parece. É o final de uma época, como foi atirar as perucas ao mar. Quer dizer presteza em compreender e em se decidir, afinidade com os horizontes que se vislumbram, ânsia de novas leis e novas permissões, entrada na nova cinemática da vida, não deixar nunca no cabideiro a cabeça, não apagar as luzes do aceitar, ir com rumo certo pelos caminhos da vida, desmascarar-se e ser um pouco surrealistas.¹⁶

Em tom de ironia, o autor esclarece que não podemos imaginar Platão ou Sócrates – as figuras mais nobres da antiguidade – com um chapéu, que foi inventado quando começou a escuridão no mundo. A atitude dos desencapuçados não pode ser considerada como uma tendência da moda, mas como uma atitude eminentemente humana. O movimento foi muito comentado na maioria dos jornais e revistas. No jornal *El Imparcial*, de 22 de agosto de

¹⁵ “Conversación de Ian Gibson con Mallo el 15 de mayo de 1979, “[...] La gente pensaba que éramos totalmente inmorales, como si no lleváramos ropa, y poco faltó para que nos atacaran en la calle” (BALLÓ COLELL, 2016, p. 148).

¹⁶ “[...] como si el hombre quisiera entrar en las épocas claras que vienen con expresión más llana y más rotunda. Muchas cabezas de noble pensar llevan aún el sombrero sólo por “el qué dirán” de la sociedad en que conviven [...] El fenómeno del *sinsombrerismo* es más amplio y significativo de lo que parece. Es el final de una época, como lo fué el lanzar por la borda las pelucas. Quiere decir presteza en comprender y en decidirse, afinidad en los horizontes que se atalayan, ansia de nuevas leyes y nuevos permisos, entrada en la nueva cinemática de la vida, no dejar nunca en el pechero en la cabeza, no apagar las luces del aceptar, ir con rumbo bravo por los caminos de la vida, desenmascarse, ser un poco surrealistas” (GÓMEZ DE LA SERNA, 1930, p. 1). O artigo publicado por Gómez de la Serna foi censurado porque, no período, alguns jornais já eram revisados pela censura (Nota da Autora).

1930, uma charge escrita por Garran apontava um certo descaso com o tema: “Hombre no crea usted que es moda de ahora. Yo ya sabía de muchos que no llevaban nada en la cabeza”. As opiniões eram divergentes. Encontramos uma crônica na revista *Estampa*, de 27 de dezembro de 1930, que narra a indignação de um proprietário de uma chapelaria. Seu amigo conta que, até o momento, o chapéu tinha servido para os espanhóis para quatro coisas: “[...] Para colocarlo cuidadosamente en la cabeza; Para saludar elegantemente; Para dar propina en el guardarropa; Para pedir limosna. Y ahora para hacer rabiari a los sombrereros. Pero nunca para un trabajo sério.” O escritor Gómez de la Sierna em sua crítica¹⁷, faz referência não apenas à decadência do uso do chapéu, mas de tudo o que esse uso significa na sociedade.

Figura 1 – GÓMEZ DE LA SIERNA, “En, Por, Sin, Sobre el Sinsombrerismo”, 1930



Fonte: Hemeroteca Digital BNE, Madri, 2020.

¹⁷ “Yo ya tendré que ir siempre sin sombrero – compadecedme un poco – porque habiendo escrito mis artículos de resumen a una disposición ambiente de las multitudes, no podré entrar en una sombrerería, y si alguna vez necesito un sombrero tendré que buscar a un amigo que use igual número que el mío. ¡Cualquier día, después de lo sucedido, me dejo yo poner ese aparato de los suplicios que colocan al paciente para conseguir su perímetro! Lo apretarían de tal modo sobre mi sesera, que mi frente chorrearía sangre como la de un nuevo redentor coronado de espinas” (GÓMEZ DE LA SERNA, 1930, p. 1).

Ele entende a obrigatoriedade como uma fatalidade, assim como aconteceu com as espadarias de Madri que obrigavam os cavalheiros a usarem espadas. Outros artigos explicam que, na China, o chapéu era usado com um propósito de trabalho útil, mas era considerado um “sombbrero-proletario”. Um ano depois, o tema ainda causava polêmicas na revista *Nuevo Mundo*, de 21 de novembro de 1931: “El sinsombrerismo por higiene, y sobre todo por economía, tiene cada día más prosélitos.” O sinsombrerismo chegou em um momento em que a Espanha temia uma grave crise econômica e acabou afetando um mercado consolidado no país, que não reagiu bem ao movimento.

Será a partir da generalização da moda de não se usar mais chapéu, sobretudo adotada pelos jovens que se identificavam com os novos ares de modernidade, que Gómez de la Serna (contemporâneo de Miguel Unamuno e Juan Ramón Jiménez), considerado ícone da Literatura Espanhola, cunha o termo *greguería* – para definir o que não se pode definir. Conhecido por sua originalidade, por sua narrativa conceitual, seja nos romances ou nos contos, ele explica que o romance ou o conto devem apresentar a vida em toda a sua “unidade complexa”. Desse modo, escreve na *Revista de Occidente*, em março de 1932, um conto chamado “Aventura de un sinsombrerista”, o mesmo que aparece em suas *Obras completas* como: “Aventura y desgracia de un sinsombrerista.”¹⁸

O autor deixa claro o real motivo da campanha do *sinsombrerismo* ao descrever a euforia dos jovens que alegavam publicamente terem aderido ao movimento, argumentando que não fariam uma revolução sem compromisso, pois não estavam de passagem pela vida como os homens que usavam chapéus. Apresentar-se nas ruas sem chapéu não era só uma maneira de ser espectador de uma nova vida, mas de diminuir o panorama da desigualdade que persistia. Eram seres humanos pretendendo ser mais do que os outros por causa de um chapéu. Algumas pessoas passaram a observar os com chapéu, ao lado dos sem chapéus. Finalmente parecia que os seres humanos começavam a entender que classificar as pessoas dessa forma não era razoável.

Porém, em 1933, essa crise parecia muito grave e, na revista *Nuevo Mundo*, um artigo apela à população: “Doscientas mil familias Españolas amenazadas por el hambre, por Patriotismo, por Humanidad y por Egoísmo, ¡Cómprese usted un sombrero, señor!” (Figura 2). Nem a ciência se entendia no caso do uso ou não do chapéu. No artigo, alguns cientistas esclareciam que as intempéries climáticas não eram inimigas e podiam fortalecer o couro cabeludo e evitar a calvície; para outros, andar com a cabeça descoberta poderia causar danos

¹⁸ Mais informações em: SAITZ, Herlinda Charpentier. **Las novelles de Ramón Gómez de la Serna**. Londres: Tamesis Books, 1990, p. 119.

Figura 2 – “Por patriotismo, por humanidad y por egoísmo, ¡Cómprase usted un Sombrero, señor!” 1933.



Fonte: Hemeroteca Digital BNE, Madri, 2020.

A partir de 1934, a prática do *sinsombrerismo* passou a ser uma luta mais além da questão ideológica, convertendo-se em uma questão socioeconômica. Com o início da Guerra Civil Espanhola, a utilização do chapéu mostrou-se uma questão secundária, mas, com o triunfo dos nacionais e a imposição da ditadura franquista, não usar chapéu passou a ser relacionado com o fato de o indivíduo ser de esquerda. Uma publicação do período afirmava que “Los rojos no llevan sombrero. La moda masculina del *sinsombrerismo* es muy vieja entre nosotros”; uma forma de recuperar a prática da submissão que coincidiu com movimentos como o dadaísmo e outros *ismos* que ocupavam a mente de certos estilistas e até de poetas ultramodernistas. É óbvio que o *sinsombrerismo* era, para uns, um gesto de profunda transgressão e, para outros, principalmente os mais jovens, não.

Entendemos que o *sinsombrerismo* marca o final de uma época¹⁹. Encontramos um artigo de 1934, no *La Libertad*, que parece ser a primeira pista para compreendermos a relação entre o *sinsombrerismo* e a nova mulher. O artigo explica que não se baseia na estética nem na higiene, mas uma consequência da moda feminina com uma instabilidade permanente, um narcisismo feminino. Maruja Mallo, ao declarar como tiraram seus chapéus e os insultos que receberam, narra que foram chamados de “maricones” e “narcisistas”, uma

¹⁹ Podemos comparar a obrigatoriedade do uso dos chapéus com o uso das perucas, que começou com Luís XIV, Rei da França, e durou até o início da Revolução Francesa (1789), quando caiu em declínio. Consideramos que, naquele período, a peruca tinha a mesma representatividade do chapéu na época de Luisa Carnés: ambos eram sinal de riqueza e marcavam a diferença entre as classes sociais (Nota da Autora).

vez mais o machismo culpava as mulheres de tudo. O *sinsombrerismo* foi assumido pela mulher moderna, que se sentiu livre e independente. Mulheres que estudavam, trabalhavam e votavam, impulsionadas pelos movimentos feministas, pelo cinema e por tudo que rompesse com o estigma do destino não fariam mais o papel de serviçal doméstica e não se sujeitariam tampouco aos casamentos forçados e às relações abusivas. Tirar seus chapéus foi só o início desse movimento rumo à liberdade.

Mulheres como Luisa Carnés e Maruja Mallo, cuja originalidade e modernidade transgressora romperam muitas barreiras, ou como María Zambrano, que fez do exílio uma escola e saiu pelo mundo ensinando, ministrando cursos e conferências, participaram de um novo capítulo da História e sentiram profundamente o fracasso do projeto da República que elas ajudaram a construir. Maruja Mallo, na série de desenhos *Máquinas y Maniqués*, (Figura 3) esclarece que a concebeu em oposição a seus outros desenhos esportivos, obras que giravam em torno das mulheres entusiastas e seguras de si mesmas.

Figura 3 – MALLO, Maruja, Série Estampas de Máquinas y Maniqués, 1927.



Fonte: (Museo Reina Sofía, Madrid, 2020).

A artista as definia como prolongação de seus quadros e ambos apresentavam o ideal físico que se encontrava pelas praias e campos de esporte. A humanidade serena e triunfante na natureza apresentava esse jogo de combate que ela expressava em *Máquinas y Maniquís*²⁰, evocando uma época romântica com sátiras alusivas e uma presença anacrônica – cavalheiros e damas em crise, destemidos e protegidos por uma atmosfera com aroma de naftalina. Os manequins aos quais Maruja refere-se podem ser considerados como uma evocação da feminilidade burguesa atrofiada, que apresentava mulheres como modelos ultrapassados e obsoletos para aqueles anos de grandes mudanças. O modelo de mulher foi desenhado com braços cortados e a cabeça coberta, que observa a lua no céu, parecendo contemplar sua própria prisão e expressando uma dualidade interior e exterior, como um modelo de mulher pré-desenhado de outra época.

A tradição que Maruja Mallo e todas as mulheres da geração das modernas expõem é uma tradição que asfixia e oprime. E se apresenta em ambientes extremamente conservadores que provocam mal-estar. Com o fim da Segunda República, muitas delas foram obrigadas a deixar seu país. Mas para outras, o conflito bélico e a repressão que o país sofreu durante a ditadura franquista parece ter sido o motivo do silenciamento de parte dessa geração que terminou no exílio, principalmente as mulheres, que se depararam com o desconhecido e enfrentaram mudanças na esfera pública e privada. Perderam suas raízes, seu passado e até sua família. Passaram a habitar entre dois mundos, duas culturas e duas línguas dependendo do país em que se exilaram. Desse modo, as realizações do exílio, “[...]são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre”, como esclarece Edward Said (2003, p. 48).

O exílio do século XX não se tornou compreensível nem do ponto de vista estético, nem do ponto de vista humanista, segundo Said: “[...] na melhor das hipóteses, a literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão” (2003, p. 48). Era uma punição política, principalmente para aqueles que não tinham perspectivas de retornar. Mas se o exílio foi difícil, o retorno à Espanha foi desanimador. As mulheres e homens que retornaram encontraram a capital madrilenha convertida em uma enorme província onde a modernidade havia se evaporado. Isso porque, especialmente a mulher espanhola, perdeu com a ditadura franquista, os direitos

²⁰ “Estos interiores lúgubres, habitados por damas y caballeros de cuerpos incompletos, sostenidos por armaduras de ortopedia, vestidos siempre de etiqueta, auxiliados por pelucas postizas y dientes artificiales [...] han sido desplazados ya por maniqués de cera que se consumen enjaulados en las vitrinas de los escaparates lejos de la luz solar, rodeados de agónicas lunas, ojos de cristal, rosas violines, golondrinas, mantos, sombreros, guantes de luto y antifaces” (MALLO, 1939, p. 40).

civis adquiridos na Segunda República. O regime franquista encontrava-se pautado em moldes autoritários e conservadores, desestimulando a participação das mulheres na política e confinando a figura feminina a uma ideologia extrema, voltada para a casa, o marido e a família – o verdadeiro “angel in the house”, termo cunhado por Virginia Woolf. Atualmente notamos que o trabalho de reconstrução da história da modernidade está recuperando parte da narrativa de vida de suas protagonistas, embora muitas figuras importantes para a história do país permaneçam ainda nas sombras.

Entendemos que o relato oficial da Modernidade foi construído através de pessoas, na maioria homens, que até hoje são mais estudados e conhecidos como, por exemplo: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Max Aub, Miguel Hernandez, Salvador Dalí ou Luís Buñuel. Sabemos que o processo de recuperação e de legitimação das mulheres modernas está além da compreensão dos seus sonhos e frustrações – pois estes evoluíram através de suas obras durante os últimos anos do século XX e o princípio do século XXI. Recuperar a figura da mulher moderna encarnada nas poetisas, jornalistas, escritoras e pintoras do início do século, compreendendo quais as transformações que sofreram os conceitos e a ideia dessa nova realidade moderna, supõe reintegrar a mulher como sujeito ativo na História da Modernidade.

Descobrir antigas categorias que existiram e ainda existem é uma forma de rever esses conceitos a partir de novas análises do que já foi descoberto. E é em meio a essas descobertas, nesse interior lúgubre, aturdido pela velocidade do modernismo (e porque não dizer do *sinsombrerismo*) que encontramos Luisa Carnés – uma mulher com um posicionamento firme perante a sociedade, que exigiu e realizou mudanças, deixando um rastro do que não podia ser esquecido (como, por exemplo, o capitalismo, a partir do trabalho doméstico e dos direitos femininos, principalmente da classe mais humilde). Por muito tempo, a perspectiva de uma jovem da classe trabalhadora era voltada para o trabalho doméstico e para o casamento, fato considerado normal para algumas.

Para Silvia Federici “[...] a maioria das feministas na Europa e Estados Unidos não considerou as mudanças provocadas pela reestruturação da economia mundial sobre as condições materiais das mulheres, nem as implicações dessas mudanças” (2019, p. 151). Uma dessas implicações se vê refletida no romance *Tea Rooms: mujeres obreras*, quando Luisa Carnés relata a extensa trajetória de trabalho das mulheres da confeitaria em péssimas condições, o assédio sofrido e a remuneração vergonhosa. As mulheres não se limitavam a trabalhar para movimentar a economia. Aquele foi um período de mudanças e a mulher percebia que qualquer projeto feminista que provocasse a discriminação sexual, sem situar

a “[...] feminização da pobreza estará condenado a irrelevância”, como expõe Federici (2019, p. 151).

Se faz necessário ressaltar o papel de mulheres como as do grupo pertencente à Geração de 1927, na Espanha. Sem dúvida, elas formaram o primeiro coletivo histórico do país. São cartas, textos, fotografias, documentos, microfilmes, objetos pessoais e depoimentos gravados que sobreviveram à destruição e permaneceram em uma imensa biblioteca de dados que ainda está sendo reconstruída. As *sinsombreros* sobreviveram ali, escondidas por, pelo menos, um século. Elas fizeram parte de uma geração diferente da de outros grupos literários e históricos. Seus membros tiveram uma forte consciência de pertencimento à sua geração, com diferentes formas de companheirismo, marcados pela Literatura, pela Arte e pelas imagens. Em nossa pesquisa, vimos fotografias coletivas, homenagens, celebrações, cartas enviadas aos amigos e familiares, além de textos críticos, guardados em arquivos censurados. Todas essas memórias demonstram que elas faziam parte de um lugar comum, lugar onde o sonho da liberdade nunca se apagou.

Esse álbum de memórias formado pelas imagens permite reconstruir a história, voltando a um passado nem sempre generoso. Não se explicaria a história das protagonistas, nem o seu legado se os seus nomes desaparecessem dessas fotografias e cartas. Centenas de imagens não identificadas ficaram guardadas por anos nos porões da ditadura e algumas não sobreviveram. Por sorte, as imagens amareladas pelo tempo voltam à luz, sinalizando que são imprescindíveis. Lentamente, os nomes vão ocupando seus postos reivindicados por uma geração de jovens mulheres curiosas, que se perguntam o porquê de essa história nunca ter sido contada. Estamos (re)descobrimo a *Generación de las Modernas*, também conhecida como *Generación del 27*, de mulheres que enfrentaram seu destino, e que por isso podemos conhecer cada uma dessas histórias que nos permitem olhar para trás. Cada ponto de Madri tem a história de uma delas esperando para ser contada – seja no *Liceu*, nos *bancos del Prado*, no *Museu Reina Sofía*, em *Chamberí* ou no *Barrio de las Letras*. Suas histórias, silenciadas por tantos anos, não podem mais ser apagadas.

Para melhor contextualização abordamos a seguir o tema da literatura feminina na Segunda República, explicando a percepção social sobre o papel da mulher e o condicionamento sofrido por uma sociedade patriarcalista, que colocava a mulher em uma posição de inferioridade. Ao lado de um movimento que se inicia no começo do século XX, surgem escritoras como Luisa Carnés, Concepción Arenal, Clara Campoamor, Margarita Nelken, Rosa Chacel, Victoria Kent, entre outras, que influenciadas pelo crescimento do movimento feminino na Espanha, participam dessa transição entre o século XIX e o século

XX.

Na narrativa de mulheres como Luisa Carnés, identificamos a partir de sua infância, diferentes padrões de poder. Muitos deles podem ser reconhecidos no nosso entorno e nas nossas experiências de vida. E é através da literatura autobiográfica, das memórias, dos diários e das entrevistas que nos aproximamos de suas vidas para conhecer seu passado e entender sua existência. O processo identitário de Luisa Carnés reflete a construção de um “eu” que se alterna entre a aceitação social e a ruptura que ela representa. A busca pela liberdade nessa sociedade intolerante e que não aceitava um papel diferente do estipulado para a mulher, resulta em um período de mudanças na educação e nos direitos femininos.

Os avanços em favor da emancipação feminina, nesse contexto histórico espanhol, podem ser observados desde o final do século XIX. A literatura feminina, na Segunda República, protagonizou o surgimento de novos espaços, novas leis e novos posicionamentos que contribuíram para o crescimento intelectual feminino que serão vistos a partir de agora. São experiências que nos oferecem uma base teórica para entender o contexto no qual se insere Luisa Carnés e sua forma de superar as tradições culturais existentes.

2.2 LITERATURA FEMININA NA SEGUNDA REPÚBLICA

Desde pequena revelou uma predisposição grande ao que seria mais tarde, uma perfeita dona de casa. As vizinhas comentavam ao vê-la com o avental da sua mãe amarrado sob o queixo: “Dá gosto vê-la”, “Será uma dona de casa”. E foi.²¹

As protagonistas do início do século XX, na Espanha, rompem com a Modernidade que as identificava como a nova mulher. Emergem nesse cenário figuras femininas representadas por personagens literárias emancipadas, que lutam contra seu destino. Como afirma Mary Nash (1999) no final do século XIX e começo do século XX, a representação cultural dominante sobre as mulheres era fundamentada no discurso da “domesticidade” que evocava o protótipo feminino da “perfeita casada”, cujo rol primordial era o “cuidado com a casa e a família”. Essa representação cultural colocava as mulheres como “angel in the home”, como a provedora angelical que mantinha a família.

O papel da mulher era condicionado à submissão e ao cuidado dos filhos, marido e pais, além de serem as governantas da casa – esse era o dever social da mulher. Inclusive a

²¹ “Desde niña revelé una predisposición grande a lo que había de ser más tarde, una perfecta mujer de su casa. Las vecinas comentaban al verla con el delantal de su madre atado por debajo de la barbilla; ‘Da gusto verla’, ‘Será una mujer de su casa’. Lo fue” (CARNÉS, 1931. p. 7).

Literatura, em diferentes livros e folhetins, aconselhava a mulher sobre essa tarefa essencial. Essa percepção social sobre seu papel a colocava em uma posição inferior à do homem em uma sociedade representada por uma ordem social masculinizada e caracterizada pela hierarquização social, a supremacia do homem e a subordinação da mulher.

Tal ato de subordinação e supremacia masculina pode ser observado no conto que Luisa Carnés escreve em *La Voz*, 30 de Junio de 1931. p. 7: “Una mujer de su casa”. A escritora reflete sobre como a institucionalização do papel feminino era considerado pela sociedade, relata o sentido comum sobre esse papel na família e no trabalho da casa. Nesse artigo, observamos algumas características que conduziam as mulheres a pensarem que sua função social era ser apenas uma dona de casa. Inicia com um relato sobre a postura conservadora das vizinhas, o machismo do pai, o casamento com um escritor famoso e a desigualdade entre homens e mulheres. A protagonista nasceu para ser dona de casa, e foi.

Figura 4 – CARNÉS, Luisa. “Una mujer de su casa”, 1931.



Fonte: (BNE, Madri, 2020).

Ela realizou a ilusão da sua vida, teve uma cozinha repleta de porcelana, uma cristaleira cheia de louça fina, que refletia frequentemente sua brancura de peixe e sua carcaça de mulher insignificante, abarrotada de lençóis bordados, de roupa branca íntima; [...] teve o banheiro igual ao modelo infantil que tinha em frente da sua casa antiga, um gato branco com um laço azul contornando seu pescoço, e um

piso brilhante, sobre o qual praticava a cada manhã os únicos passos de baile que conhecia da sua juventude. Observa que em todo casamento o homem tem a chave da porta e a mulher dos armários. (CARNÉS, 1931, p. 7).²²

As afirmações a respeito da inferioridade das mulheres, de acordo com Nash (1999), tendiam a ser deslocadas: algumas mais sutis, que defendiam uma condição igual, mas complementar. Porém, muitas mulheres ainda seguiam interiorizando esse discurso de gênero e os valores culturais transmitidos. Com frequência, as mulheres estavam interessadas em melhorar de vida, “[...] mas continuavam mantendo uma posição conservadora em relação a sua ideia do rol social feminino e às vezes aceitavam a supremacia masculina em um sistema claramente patriarcal”²³. Esses protótipos de gênero prevaleceram até as primeiras décadas do século XX, conforme Mary Nash (1999), porém, muitos ainda são vistos na contemporaneidade.

Mulheres como Concepción Arenal (advogada) ou Lucía Sánchez Saornil (uma das fundadoras da organização anarquista *Mujeres Libres* [1936]) desafiaram publicamente as teorias que posicionavam a mulher como um ser inferior. Foi somente com a Constituição democrática da Segunda República, de 1931, que o princípio da igualdade política entre os sexos foi introduzido. Como ponto-chave para demonstrar esse crescimento, a evolução da Literatura nesse período é apresentada por meio de obras literárias. Tais obras foram influenciadas por esse movimento que nascia na Espanha devido à necessidade de mudança na sociedade, permitindo que uma nova mentalidade criativa surgisse como um produto das vanguardas.

O modernismo surge com a necessidade de ruptura com o passado, em um modelo de modernidade que consistia em não criar categorizações. As mulheres, ao romperem esse discurso de gênero, descobrem um novo papel que ultrapassa a esfera privada da casa e da família. São diversas características que ressaltam o caráter e a condição social e cultural dessas pioneiras. Mulheres como Luisa Carnés conquistaram sua independência, buscaram o sufrágio feminino e exigiram reformas legais, tornando-se autônomas e valorizando a literatura do período.

²² Tradução nossa de: “Ella realizó la ilusión de su vida; tuvo una cocina repleta de porcelana y un aparador colmado de loza fina; que le devolvía frecuentemente su blancura de pescado y su armazón de mujer insignificante, abarrotada de sábanas bordadas, de ropa blanca interior ; [...] tuvo un cuarto de baño igual al modelito infantil que había en frente de su casa antigua, un gato blanco con un lazo azul ciñéndole el pescuezo, y un pavimento brillante, sobre el que practicaba cada mañana los únicos pasos de bailes que conocía su mocedad. Observaba que en todo matrimonio, el hombre tiene la clave de la puerta y la mujer de los armarios”.

²³ “Con frecuencia, las mujeres que estaban interesadas en mejorar su suerte seguían siendo conservadoras en lo que respecta a su idea de rol social femenino y a veces aceptaban la supremacía masculina en un sistema claramente patriarcal.” (NASH, 1999/2022, e-book Kindle, posição 635).

Nossa escritora também viveu durante os anos republicanos e podemos mensurar, por meio de seus contos e romances, a evolução que a mulher espanhola experimentou naqueles anos. São experiências que demonstram o avanço da mulher e do papel feminino em narrativas que refletem a transformação social. Sabemos que a Literatura evoluiu com as mulheres e Luisa Carnés (assim como outras escritoras do mesmo período como Margarita Nelken, Rosa Chacel), entrelaça os aspectos mais crus da realidade com momentos poéticos, revelando a angústia de personagens como Candelas, Maravilla, Natalia ou Matilde e sua difícil definição: vítima ou testemunha dos fatos. A linguagem das obras de Carnés é fluída e descritiva. Podemos observar como algumas personagens de seus romances e de seus contos descrevem a sociedade, a política, a vida das mulheres e a condição de inferioridade da classe trabalhadora em contos e romances como: “El otro amor” (1928); *Natacha* (1930), “Los zapatos filosóficos” (1931), “Una mujer de su casa” (1931), “Una mujer fea” (1932), “Olivos” (1933), “Los mellizos” (1940), “En casa” (1950), “La Chivata” (1955), “Sin Brújula” (1956), entre outros. São recordações da infância madrilenha ou as marcas da guerra e do exílio que constantemente vêm à tona.

Para muitas escritoras desse período, a identificação do ambiente familiar conturbado, e por vezes violento, encontra eco em diferentes graus: seja por meio dos contos ou dos romances, remetendo-nos a um passado vivenciado, experimentado de perto. Na obra carnesiana, verificamos uma afinidade da escritora com suas personagens femininas presentes nessas obras. A empatia com as protagonistas se dá também pelo viés feminista – mulheres tímidas que resistiram e não aceitaram um papel limitado, vivido em uma sociedade que as reprimia. Elas deveriam se enquadrar em um modelo social que as condicionava à submissão e aceitação. Observamos que tais fatores fundamentais povoam não só a obra de Luisa Carnés, mas de outras escritoras já citadas como Margarita Nelken e Clara Campoamor.

A transição entre os séculos XIX e XX, na Europa, foi vista como uma necessidade de mudar a sociedade e permitir que se instalasse uma nova mentalidade criativa, produto das vanguardas. Essa inclinação por novas tendências estéticas e o progresso da ciência foi mais perceptível na Espanha – distanciada durante o século XIX dos avanços de outros países como a França, Inglaterra e Alemanha. A renovação artística e literária parte de ideias filosóficas de Friedrich Nietzsche (1844-1900), Henri Bergson (1859-1941) e Arthur Schopenhauer (1788- 1860) e, anos depois, da psicanálise freudiana. O Modernismo foi visto como a necessidade de ruptura com o passado e com o século XIX. Foi na literatura que se iniciou a imposição de um estilo mais refinado, centrado na expressão estética da “arte pela

arte”, uma espécie de aproximação do romantismo, com uma linguagem caracterizada pela busca da simplicidade.

Na Espanha, ao longo do século XIX, essas novas doutrinas e políticas liberais se difundem. Os países hispano-americanos vão se emancipando, e os políticos e jornalistas espanhóis criam um clima vitorioso completamente falso. Todos os pressupostos ideológicos falham e necessitam de outros que os substituam. Assim, entre os intelectuais liberais e os socialistas (com maior ou menor tendência ao anarquismo), entre o povo e alguns escritores, que para abrir caminho precisam destituir algumas figuras consagradas, surgem os “krausistas”. O modernismo não foi só uma tendência literária, mas uma tendência geral que alcançou tudo. Na Espanha, o modernismo se desenvolveu entre os anos de 1880 e 1910, ganhou esse nome principalmente devido à atitude – porque o que se chama de “modernismo” não era determinado por uma escola nem por uma forma, mas sim por uma atitude, como esclarece Juan Chabás (2001).

O modernismo hispânico teve duas áreas de desenvolvimento fundamentais: a América e a Espanha. Na América, predominava a versão esteticista – a poesia brilhante, cromática, sensual, em harmonia com o temperamento exuberante das suas terras. Na Espanha, houve dois caminhos: um esteticista enraizado no “colorismo andaluz” – de Manuel Machado, Eduardo Marquina e outros. Na etapa inicial, na transição do romantismo para o modernismo na Espanha, surgem autores precursores deste último, como Manuel Reina, Ricardo Gil e Salvador Rueda, que disputava com Rubén Darío a “paternidade” do modernismo hispânico, como explica Juan Chabás (2001). Porém, o mundo intelectual passa por uma crise dessa escola literária e outras apareceram. Para Chabás, até 1918, a Espanha não tratava seriamente do futurismo. O autor menciona que “Gabriel Alomar, Miguel de Unamuno, Gómez de la Serna e outros escritores e jornalistas agitavam nas tertúlias e em alguns jornais e revistas de Madri, com as bandeiras de Marinetti e outras polêmicas” (2001, p. 260).

Jose Ortega y Gasset exerce grande influência no novo grupo da Geração de 98, que muda o tom da mesma geração, também conhecida como “VABUM (anagrama da geração de 98, formada por Corpus Braga com as iniciais de Valle-Inclán, Azorín, Baroja, Unamuno e Machado (Antonio))”²⁴. Observamos que muitos desses escritores, como Ortega y Gasset e Miguel Unamuno, eram jornalistas e escritores, assim como Luisa Carnés. A partir de 1920, conforme Mary Nash (1999), surgiu um modelo feminino renovado, a “mulher moderna”

²⁴ “Anagrama de la generación del 98, formado por Corpus Braga con las iniciales de Valle-Inclán, Azorín, Baroja, Unamuno y Machado (Antonio Machado)” (CHABÁS, 2001, p. 261).

cuja principal característica consistia em uma nova imagem corporal menos “angelical” e uma participação social mais ativa e visível, menos suplementar, termo que se converteu em foco de atenção e de discussão.

No início do século XX, como afirma Nash (1999), a figura de Carmen Karr sublinhou importantes avanços culturais para as mulheres. Com isso, surgiram publicações de diversas características que ressaltavam o caráter e a condição das mulheres, como os textos de Margarita Nelken: “La condición social de la mujer en España” (1916); Carmen de Burgos, com “La mujer moderna y sus derechos” (1927) e Clara Campoamor, com “El derecho de la mujer” (1936)²⁵, entre outros. A “mulher moderna” inicia estudos universitários, busca o sufrágio e exige reformas legais. Independente, autônoma, trabalhadora, com direito de escolher seu companheiro e até divorciar-se.

Na França, em 1922, temos a publicação de um livro chamado *La Garçonne*, de Victor Margueritte, publicado em português em 1956, com o título *A Emancipada*. Na Espanha, foi publicado em 1925, com o título *La garzonna*. O autor conta a história de Monique Lerbier, uma mulher que se vestia como homem e usava cabelo curto – que queria conquistar sua independência. Para tanto, decide ser livre e viver como acredita ser mais conveniente. O livro foi um *best seller* e provocou reações variadas na sociedade. Na Inglaterra, por exemplo, sua distribuição foi controlada “A mulher emancipada já não é mulher, e sim garçone”, cita Anne-Marie Shon (1993, p. 110). Federica Montseny, no prólogo de *La victoria* (1926), recordava que esse romance tinha causado a mesma sensação que o livro de Margueritte: tratavam de temas similares, “o problema da liberdade sexual da mulher antes do casamento.” A protagonista desse romance é Clara, uma jovem esportista independente financeiramente, o perfil da mulher moderna que começa a ser vista na Espanha dos anos 1920.

Já Margarita Nelken, no romance *La aventura de Roma* (1923), é a primeira escritora a publicar na revista *La novela de Hoy* e define sua protagonista Kate Findlay com características próximas a da mulher do romance *La Garçonne*: “[...] alta, um pouco masculina, com pouco peito e quadril, com cabelo curto, seu chapéu inflexível e seu terno de seda crua com feitio de alfaiataria”²⁶ – uma imagem oposta à da mãe e à da vampira sensual do fim do século, que observamos tanto nas revistas como nos jornais em anúncios

²⁵ Mais informações em: SAMBLANCAT, Neus. “Los derechos de la mujer moderna.”. **Cuadernos hispanoamericanos**, 671, mayo 2006, p. 7-19.

²⁶ “[...] alta, un poco masculina, sin pecho ni caderas casi, su pelo cortado a media melena, su sombrero inflexible y su traje de seda cruda de hechura completamente de sastre” (NELKEN, 1923, p. 40).

dirigidos a essa nova mulher. A moda, as roupas e os novos costumes definem o moderno perfil dessa consumidora. Dentro dessas publicações, a mulher moderna encontra um padrão estereotipado e caricaturado. Essas figuras mostravam o corpo e as distintas versões: a frívola, a astuta, a mentirosa, a tonta – figuras inventadas pela imaginação masculina a partir de um temor mais infundado do que real, que idealizaram essa mulher renovada. O papel feminino começava a apresentar uma transformação na sociedade, na legislação e nos costumes. As mulheres não podiam ser testemunhas em juízo e não podiam ter propriedades, se tivessem bens, esses pertenciam ao seu pai e, a seguir, ao seu marido. Essas são questões que Luisa Carnés apresenta no romance *Peregrinos de calvario* (1928). O relato “El otro amor” aborda as proibições da mulher de classe média identificada como o “angel in the home” – a personagem Maravilla, que vive para e pelo amor de Luciano, um amor que a faz sentir-se com um medo constante de ser abandonada:

Sempre ao se separar dele, seja por uns minutos ou umas horas, experimentava a mesma sensação amarga como se fosse perdê-lo para sempre. Era uma morbidez absurda que a obrigava a prolongar as despedidas e correr até ele uma e outra vez para lhe repetir as palavras e renovar os beijos na testa, sobre os olhos, no queixo (Ah! Especialmente no queixo impecavelmente alinhado), e apertar as mãos finas e nervosas de novo com uma energia quase dolorosa, de tão intensa. E também eram sempre as mesmas frases: “Que não saia da sacada até que eu desapareça”, e já na rua desde o carro, ou desde a calçada, se ia a pé, se virava uma e outra vez, para levar o último sorriso dos olhos e dos lábios do amado, que desde a sacada lhe era oferecido por ele.²⁷

Com o tempo, a insegurança de Mara aumenta com a suposta traição de Luciano, mas ela continua amando-o com toda sua alma, e pouco a pouco esse amor renasce. Volta a ser feliz com Luciano e tem um filho. Mas algo muda em seu jeito de amar: ela perde a ilusão e os olhos de Luciano já não lhe dizem nada:

Às vezes, ocultando-me de Luciano e das criadas, choro por aquele outro amor que se perdeu nesse amor ao meu filho; aquele outro amor mais complexo e torturador mas muito amor: aquela divina ilusão martirizante que se transformou em recordação...choro nostálgica e docemente a morte daquele amor-ilusão que não renascerá.²⁸

²⁷ “Siempre al separarse de él, ya fuese por unos minutos o por unas horas, experimentaba la misma sensación amarga que si fuera a perderle para siempre. Era un morbo absurdo que la obligaba a prolongar las despedidas y a correr hacia él una y otra vez para repetirle las palabras y renovarle los besos sobre la frente, sobre los ojos, en la barbilla (¡ah!, en la barbilla de impecable línea, sobre todo), y estrechar las manos delgadas y nerviosas, de nuevo, con una energía casi dolorosa, de tan intensa. Y eran siempre las mismas frases también: “Que no te apartes del balcón hasta que yo desaparezca”; y ya en la calle, desde el “auto”, o desde la acera, si iba a pie, se volvía una y otra vez, para llevarse la última sonrisa de los ojos y de los labios del amado, que, desde el balcón, le era ofrendada por él.” (CARNÉS, 1928, p. 105).

²⁸ “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

Carnés, em seus romances iniciais como *Peregrinos de calvario* (1928), reveste a vida de suas personagens e do seu mundo com um estilo que representa seu modo de viver na narrativa. Ela mostra essa figura do “angel in the home” para ressaltar os pontos de vista expostos em sua obra e que constituem o referente de contraste na construção de suas personagens. Sua narrativa forma parte de um contexto literário mais extenso e sua proposta se centra na transformação dos modelos sociais tradicionais. Semelhante ao que fazem algumas das suas contemporâneas, como por exemplo, Concha Méndez, que também procura discutir a delimitação da condição feminina. Para Iliana Olmedo (2010), Méndez procurou ser vanguardista “[...] assim como fala de aviões e locomotivas em seus primeiros poemas também considera que deve ser independente. A união desses dois elementos, assumir-se como mulher e ser poeta, já era por si só um ato de rebeldia.”²⁹

A escritora Roberta Quance assinala que “[...] esse aspecto se inclui dentro de um projeto geracional, pois estas escritoras se sentiam obrigadas a contradizer, até onde podiam, a imagem de mulher que tinham herdado de outra geração”³⁰. Concha Méndez explica:

A minha opinião sobre o feminismo? Começarei por dizer que não sei se sou feminista ou não. Toda ideia que encerra um sentido coletivo me repugna moralmente. Eu sou: individualidade e personalidade. Agora, na questão de direitos também peço a igualdade perante a lei. Que é o mesmo que: passar da qualidade de coisa para a qualidade de pessoa, que é o mínimo que se pode pedir já nesta época.³¹

Na opinião de Olmedo, nesses anos, “[...] existiam várias mulheres que se somaram à busca dessa transformação – María Teresa León, Luisa Carnés, Clara Campoamor, Isabel Oyarzábal, entre outras mas que se moviam longe dos circuitos de influência cultural e política”³². Porém, as escritoras mais conservadoras (politicamente), como assinala Olmedo (2014), apresentam alguma personagem de mulher emancipada, que enfrenta a tradição ou

se trocó en recuerdo... lloro nostálgica y dulcemente la muerte de aquel amor-ilusión, que no renacerá.” (CARNÉS, 1928, p. 158).

²⁹ “Méndez buscó ser vanguardista, así como hablaba de aviones y locomotoras en sus primeros poemas también considera que debe ser independiente. La unión de los dos elementos, asumirse como mujer y ser poeta, ya eran por sí solos actos de rebeldía.” (OLMEDO, 2010, p. 217).

³⁰ “[...]este aspecto se incluye dentro de un proyecto generacional, pues estas escritoras se sentían obligadas a contradecir, hasta donde podían, la imagen de la mujer que habían heredado de otra generación “Hacia una mujer nueva.” (QUANCE, 2001, p. 107).

³¹ “¿La mía opinión sobre el feminismo? Empezaré por decirle que yo no sé si soy feminista o no. Toda idea que encierra un sentido colectivo me repugna moralmente. Yo soy: individualidad, personalidad. Ahora bien, en cuestión de derechos también pido la igualdad ante la ley. O lo que es lo mismo: pasar de calidad de cosa a calidad de persona, que es lo menos que se puede pedir ya en esa época.”. (MÉNDEZ, 2001, prólogo, s. p).

³² “[...]había varias mujeres que se sumaron a la búsqueda de esta transformación — María Teresa León, Luisa Carnés, Clara Campoamor, Isabel Oyarzábal y un largo etcétera — pero se movían lejos de los circuitos de influencia cultural y política.” (OLMEDO, 2010, p. 218).

tenta destruí-la. Mulheres como Concha Espina, María Echarri e Pilar Millán Astray, de acordo com Ángela Bordonada (2001, p. 89), foram escritoras que construíram personagens que após serem emancipadas acabaram sendo castigadas. Essas narrativas questionam o modelo dual e, por outro lado, o repetem e afixam. As modernas apresentam a contradição ao se encontrarem em um espaço que perseguia uma mudança, mas que reagia com a mesma intensidade a ele. Assim, elas propõem superar o sistema que atacam, mesmo sentindo-se incomodadas.

As escritoras nascidas nas primeiras décadas do século XX, como expõe Olmedo (2010), tinham a missão de “[...] acabar com os velhos tópicos que definiam a mulher como aquela determinada por sua natureza”³³. Elas partiam do tópico dual – *ángel/femme fatale*, mas, muitas vezes, mostravam a autenticidade de mulheres modernas e independentes, principalmente porque ao definir suas personagens, definiam a si mesmas. Observamos que cada uma das “modernas” desenvolveu uma estratégia distinta de discussão do modelo tradicional feminino. Por exemplo: Rosa Chacel tinha uma opinião pública contrária ao feminismo e constantemente questionava a situação feminina em sua narrativa, como podemos ver em “Chinina Mingone” (1928), publicado na *Revista de Occidente*, fundada por José Ortega y Gasset, em 1923.

Neste conto narrado em primeira pessoa, a escritora tenta criar uma identidade feminina que não separa o intelecto do corpo e apresenta a mulher como uma entidade completa, racional e sensual. Chinina é casada com o narrador e mãe de uma menina. Antes de casar-se, expressava sua vitalidade através do canto, mas seu marido a faz abandonar essa atividade e ela se cala. Sua filha cresce e escapa dos pais, fechando-se no silêncio proporcionado pelo cinema mudo (1927-1928), utilizando a moda como uma nova expressão corporal. Chinina morre devido ao abismo emocional que a separa de sua filha (que representa a separação das gerações); o pai fica destroçado, com um sentimento que oscila entre o rancor e a ternura.

O tema do conto é complexo, pois mostra o conflito de gerações, além de uma rede de elementos, imagens, metáforas e símbolos com poder alusivo e, pouco a pouco, apropria-se deles. A escritora, por meio dessas alusões, gera uma tensão narrativa que prevalece até o fim. O silêncio representa uma imposição e uma repressão para a mãe, mas é a liberdade da filha. No conto, Chacel cita: “[...] não vi mais que um círculo silencioso rodeando o piano,

³³ “[...] poner fin a los viejos tópicos que definían a la mujer como aquella determinada por su naturaleza” (OLMEDO, 2010, p. 57).

negro e largo onde Chinina cisne, navegava”³⁴, chama a atenção a palavra *Chinina cisne* (grifo nosso). A escritora estabelece uma identidade reveladora; a palavra “cisne” foi amplamente utilizada na literatura modernista. Para Girón-García (1955), o cisne é esse alado aristocrata da “[...] zoologia modernista”. A palavra “cisne” em um poema não significa algo mais que uma bonita ave que flutua tranquilamente?³⁵. Muitos poetas e músicos usaram esse símbolo tais como: Góngora, Mallarmé, Quevedo e Ruben Dário. Tampouco podemos deixar de pensar nos atributos simbólicos do cisne: pureza, sensualidade e melodia. Assim, a significação dos elementos que a escritora utiliza são o que há de mais importante nessa figura feminina.

Por sua vez, Margarita Nelken afrontasse estereótipo do “angel in the home” como única opção para a mulher espanhola. Em *La trampa del arenal* (1924) – história do fracasso pessoal e profissional de Luís, imposto por sua esposa –, Nelken apresenta uma mulher que faz constantes críticas como a principal vítima da sua situação social. O enfrentamento de Salud, a dona de casa, e Libertad, a mulher moderna e emancipada, permeiam a obra. Libertad se aproxima da imagem de *femme fatale* e, no final do romance, coloca-se como uma mulher independente. As escritoras desse período, assim como Luisa Carnés, rebatem uma série de características indispensáveis que delimitam o modelo de anjo, como a submissão e a vocação à obediência. A escritora nova quer consolidar esse perfil de mulher moderna e reinventar a condição feminina. Virginia Woolf, em 1931, escreve um texto para uma conferência intitulado: “Professions for Women” traduzido ao espanhol como: “Profesiones para mujeres. Ángel del hogar” (2021), e esclarece que parte da missão de uma escritora deveria ser destruir sua identificação com o “angel in the home” ou “ángel del hogar”:

Os artigos devem ter um tema. O meu, segundo recorde, era sobre um romance de um homem famoso. E enquanto escrevia esta resenha, descobri que para resenhar livros deveria lutar contra um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando cheguei a conhecê-la melhor, dei o nome da heroína de um famoso poema, o *Angel in the home*. Era ela que se colocava entre mim e o papel quando escrevia

³⁴ “[...] no vi más que un círculo silencioso rodeando al piano, negro largo donde Chinina, cisne, navegaba” (CHACEL, 1928, p. 17).

³⁵ La palabra “cisne” en un poema ¿no significa acaso algo más que una hermosa ave que flota tranquilamente en el estanque? Recuérdense algunas de las evocaciones que forman el aura de esta palabra: Leda y Júpiter; el caballero Lohengrin (el de Eschenbach tanto como el de Wagner); la constelación; los poetas que han utilizado este símbolo: Garcilaso, Góngora, Quevedo, Mallarmé, Darío, González Martínez; y en la música: Wagner, Saint Saëns, Tschaikowsky, Sibelius. Piénsese también en los atributos simbólicos del cisne: blancura, pureza, sensualidad, melodía, el poeta, la interrogación implícita en la forma de su cuello. Y si se comprende que la plurivalencia emotiva del símbolo no está en la creación sino en el nexos creador-receptor (el buen lector re-crea), se verá que las asociaciones de la palabra “cisne” importan mucho más que el cisne de pluma y huesos” (GIRÓN-GARCÍA, 1955, p. 95-116).

resenhas. Era ela que me incomodava e me fazia perder tempo e me atormentava tanto que no final a matei.³⁶

O conceito feminista de Virginia Woolf, matar o “angel in the home”, era visto como um dos possíveis caminhos para algumas mulheres conquistarem a liberdade. O papel de anjo virtuoso sempre foi apresentado como uma alternativa para as mulheres modernas – quando fracassam ou quando não vencem devido às regras da sociedade. De acordo com Wolf (2021), essa mulher encontra atributos que perpassam a beleza, a submissão ou a moral, pois para converterem-se em uma figura angelical, devem sacrificar sua humanidade e sua vitalidade e seus encantos nos lembram da imobilidade da morte.

As primeiras narrativas de Luisa Carnés surgem pouco antes da Segunda República e se fundamentam nesse protótipo feminino em que a mulher era apenas a que cuidava da família. A organização dos lares espanhóis, nesse período (entre o século XIX e o século XX), foi marcada por mudanças ideológicas e econômicas. Se pensarmos que as transformações socioculturais foram responsáveis pelas mudanças nas tradições e costumes familiares, entendemos que existia uma gama de estruturas no território espanhol, e o progresso na educação foi afetado apenas nas classes sociais mais altas – uma vez que as mulheres passaram a frequentar as escolas e as universidades. Cabe salientar que paralelamente ao progresso da educação pública, o movimento trabalhador, desenvolveu estratégias alternativas de renovação pedagógica e educação popular.

Luisa Carnés, em seu primeiro romance, *Peregrinos de calvario* (1928), criou personagens como Maravillas, Soledad e Candelas, as três representam esse papel em algum momento. Por exemplo, ao observarmos a protagonista de “La ciudad dormida”, Candelas, que nunca tinha sido criança (“Aos oito anos Candelas já era uma perfeita mulherzinha da casa”³⁷), vemos essa marca determinada pela escritora, que corroborava a existência de uma associação que era considerada natural entre a mulher e o espaço doméstico:

Então, ainda ia a avó para a fábrica e a mãe remendendo roupas para muitos lugares, menos sufocados pela miséria do que sua pobre casa órfã da sombra amparadora de um homem. Candelas ficava em casa – uma casa pequenina e velha, próxima a fábrica de tabacos, onde a avó ia deixando, como em um depósito sem fundo, os anos da sua vida, que não lhe seriam devolvidos jamais.³⁸

³⁶ “Los artículos deben tener un tema. El mío, según recuerdo, era sobre una novela de un hombre famoso. Y mientras escribía esta reseña, descubrí que para reseñar libros debía luchar contra un cierto fantasma. Y el fantasma era una mujer, y cuando llegué a conocerla mejor, le puse el nombre de la heroína de un famoso poema, el *Angel in the home*. Era ella quien solía interponerse entre el papel y yo cuando escribía reseñas. Era ella quien me molestaba y me hacía perder el tiempo y me atormentaba tanto que al final la maté.” (WOOLF, 2021, p. 139-140).

³⁷ “A los ocho años, ya era Candelas una perfecta mujercita de su casa.” (CARNÉS, 1928, p. 166).

³⁸ “Entonces, todavía iba la abuela a la fábrica, y la madre a remendar de viejo a través de muchos hogares, menos agobiados por la miseria que su pobre hogar, huérfano de sombra amparadora de hombre. Candelas se

A escritora parte de uma divisão composta por dois elementos femininos para traçar o perfil das duas irmãs: o anjo e o monstro. Entre elas só existe o vínculo criado na infância. Seus nomes são antônimos de seu caráter, Soledad – carente e precoce, com forte atração pelo dinheiro e pelo profano (“Soledad é quatro anos mais velha que ela, muito precoce na paquera”) e Candelas (“era a cinderela da casa: Candelas busca água. Candelas varre. Mas ainda está assim? Não “acabó” de limpar, menina? Anda, vai logo”³⁹). Esse contraponto reflete um jogo psicológico que demonstra as características das duas irmãs, postas frente a frente pelo desejo de um mesmo homem. Candelas deseja apenas sobreviver:

Acelerava seu trabalho em silêncio, como uma formiguinha, se arrastava pelo chão envolta em um avental velho da avó, que ia até as alpargatas rasgadas e beijava as pontas de seus pezinhos curtos. Com aqueles trajes, ela parecia uma mulher cuja infância se estagnou ou uma menina cuja infantilidade caiu de repente sobre a serenidade de trinta ou quarenta anos de vida. [...] Quando limpava a madeira da cozinha, aos sábados, lhe escorregavam sobre a testa umas enormes gotas de suor... Mas não dizia para a avó – incompreensível, intransigente para tudo o que não fosse a aguardente e o tabaco – nem a mãe, vítima dos vícios grosseiros da avó e do distanciamento da filha mais velha.⁴⁰

Soledad se deixa levar pelas vaidades e paixões: “Soledad aprendeu logo o ofício, bastante complexo em si, apesar de sua aparente simplicidade. Foi professora nos sorrisos insinuantes e na arrogância ao mesmo tempo”⁴¹. Cada personagem carrega uma história pessoal. Candelas fica sozinha depois da morte da avó, sua irmã Soledad vai embora e passa a viver em um hotel protegida por um “yanki”. Só Candelas decide procurar o amparo de sua irmã, que tinha um acompanhante chamado Daniel Burton. Soledad deixa Daniel e volta para Gregorio, que ela sempre amou, mas Gregorio ama Candelas. Candelas e Daniel se apaixonam. Cada um atua de acordo com seu passado; nenhum deles muda com o tempo.

Na narrativa, o passado determina a construção da personalidade e das decisões; o destino herdado é insuperável. Candelas sofre muito depois de ser violentada por Gregorio

quedaba en casa – una casa pequeñina y vieja, próxima a la fábrica de tabacos, donde la abuela iba dejando, como en depósito sin fondo, los años de su vida, que no le serían devueltos jamás.” (CARNÉS, 1928, p. 166).

³⁹ “Soledad, es cuatro años mayor que ella y precocísima en el coqueteo”. Candelas, era la cenicienta de la casa: “Candelas baja a por agua”; “Candelas Barre”; Pero ¿“todavía” estás así? “¿No has “concluío” de fregar, chica? “Anda, date prisa.” (CARNÉS, 1928, p. 168).

⁴⁰ “Apresuraba su labor en silencio, como una hormiguita, se arrastraba por los suelos envuelta en un delantal viejo de la abuela, que le llegaba hasta las alpargatas rotas y la besaba las puntas de los piececitos breves. Parecía con aquellos atavíos una mujer que se hubiera estancado la infancia, o una niña sobre cuya infantilidad hubiese caído de pronto la seriedad de treinta o cuarenta años de vida. [...] Cuando fregaba la madera de la cocina, los sábados, le resbalaban por la frente unos enormes goterones de sudor... Pero no decía a la abuela – incomprendible, intransigente para todo lo que no fuese el aguardiente o el tabaco – ni la madre, víctima de los vicios soeces de la abuela y de los desgarres de la hija mayor” (CARNÉS, 1928, p. 168).

⁴¹ “Soledad aprendió pronto el oficio, harto complejo en sí, pese su aparente sencillez. Fue maestra en las sonrisas insinuantes, en los desplantes a tiempo” (CARNÉS, 1928, p. 173).

e não pode perdoá-lo. Soledad não consegue esquecer o seu grande amor pelo “Chico de la Goya” – como era conhecido Gregório. Ela explica que Candelas não o perdoará, “Gregorio..., Mas você não compreende que estas coisas não podemos perdoar aos homens que não amamos? Tu não sabes, Gregório de minha alma?” (CARNÉS, 1928, p. 203). As personagens femininas desses relatos não se desvencilham dos fatos ideológicos, elas assumem uma tendência natural rumo à bondade que surge de vez em quando e cuja força evita que se convertam em seres completamente perversos ou totalmente imorais. Elas constroem a si mesmas através das desgraças e obstáculos ao seu redor. Com essa construção narrativa, a escritora questiona a maneira como a sociedade determina a identidade feminina, condicionando-a a partir das relações que estabelecem com o seu entorno, onde sempre deve responder com bondade e resignação. Nesta narrativa, Carnés apresenta uma condição de gênero moderna, uma vez que analisa a influência que os paradigmas sociais exercem sobre a personalidade das mulheres.

Na segunda narrativa de *Peregrinos de calvario*, “El otro amor”, acompanhamos os obstáculos da mulher de classe média. Em “La ciudad dormida”, presenciemos a mulher da classe trabalhadora duplamente oprimida – pelo gênero e pela classe social. Rafael Cansinos (1928, p. 7), em uma resenha sobre o livro de Carnés, enfatiza que a elaboração do terceiro relato “La ciudad dormida” mostrava a realidade como um calvário. A Modernidade pensava que havia suprimido a necessidade religiosa do ser humano, mas, na realidade, havia intensificado o seu anseio. Sua retórica obteve um sentido laico, aplicado na Literatura de duas maneiras: com a sátira que assinala valores às figuras religiosas, e como a metáfora que acentua o caráter penitente da existência e suas injustiças.

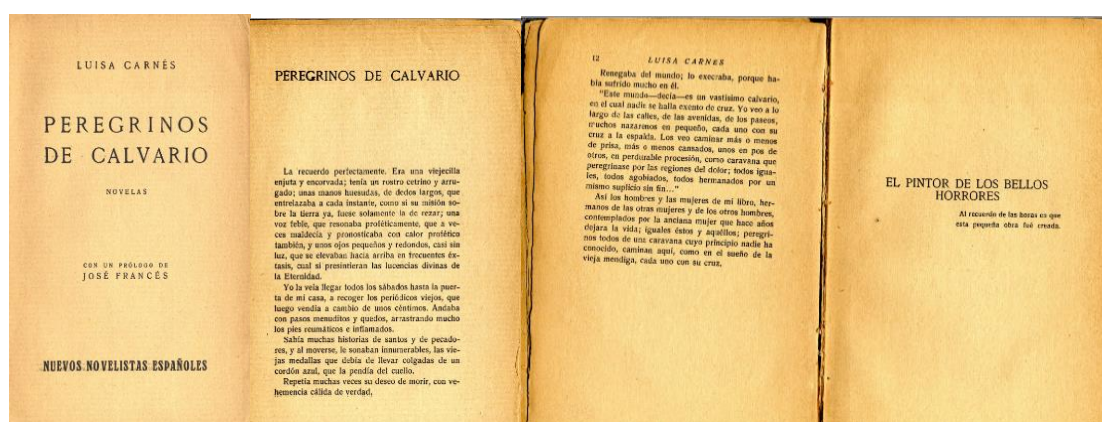
José Carlos Mainer (1983) ressalta que na visão de Cansinos Assens, “[...] o social tem uma amplitude humana que confere a sua emoção qualidade religiosa”⁴². A utilização dos símbolos sagrados aparece nas narrativas de denúncia social como alegoria das existências marcadas pelos padecimentos. O romance social utiliza-se de descrições de personagens através de termos religiosos e metáforas cristãs, às vezes como crítica a esses valores e outras vezes só como representação simbólica, que evoca imagens de sofrimento. Na primeira narrativa de Luisa, predomina essa visão desencantada da realidade; cada personagem é uma espécie de “Cristo” no mundo em constante expiação e o trabalho; o amor e o desejo executam algumas de suas expressões. Ela narra:

⁴² “[...] lo social tiene una amplitud humana que confiere a su emoción calidad religiosa” (CANSINOS ASSENS, 1983, p. 39).

Repetia muitas vezes o desejo de morrer, com calorosa veemência de verdade. Renegava o mundo; o execrava, porque tinha sofrido muito nele. “Este mundo - dizia - é um vastíssimo calvário, no qual ninguém passa isento de carregar sua cruz. Eu vejo a vida ao longo das ruas, das avenidas, das calçadas, muitos nazarenos pequenos, cada um com sua cruz nas costas. Os vejo caminhar mais ou menos depressa, mais ou menos cansados, uns atrás dos outros, em perpétua procissão, como caravana que peregrina pelas regiões de dor; todos iguais, todos agoniados, todos irmanados por um mesmo suplício sem fim. Assim os homens e as mulheres do meu livro, irmãos de outras mulheres e de outros homens, contemplados por uma anciã que há anos deixou a vida; iguais estes e aqueles; peregrinos de uma caravana cujo princípio ninguém conheceu, caminham aqui como em um sonho da velha mendiga cada um com sua cruz.”⁴³

Do título do livro *Peregrinos de calvario* (Figura 5), observa-se uma leitura da sociedade baseada na dor, que vê a vida como uma penitência. A retórica do sacrifício, cuja raiz provém do cristianismo, serve de ferramenta de interpretação. O pensamento religioso, na visão que a escritora apresenta, determina a existência em si como um suplício que a mulher é obrigada a aceitar sem discutir.

Figura 5 – CARNÉS, Luisa. *Peregrinos de calvario*, 1928.



Fonte: (Acervo da Família Puyol Carnés, Madri, 2020).

A protagonista Candelas, de “La ciudad dormida”, compara seu calvário cotidiano

⁴³ “Repetía muchas veces el deseo de morir, con vehemencia cálida de verdad. Renegaba del mundo; lo execrava, porque había sufrido mucho en él. “Este mundo- decía- es un vastísimo calvario, en el cual nadie se halla exento de cruz. Yo veo a lo largo de las calles, de las avenidas, de los paseos, muchos nazarenos en pequeño, cada uno con su cruz a la espalda. Los veo caminar más o menos deprisa, más o menos cansado, unos en pos de otros, en perdurable procesión, como caravana que peregrinase por las regiones del dolor; todos iguales, todos agobiados, todos hermanados por un mismo suplício sin fin. Así los hombres y las mujeres de mi libro, hermanos de las otras mujeres y de los otros hombres, contemplados por la anciana mujer que hace años dejara la vida; iguales éstos y aquéllos; peregrinos todos de una caravana cuyo principio nadie ha conocido, caminan aquí, como en el sueño de la vieja mendiga, cada uno con su cruz.” (CARNÉS, 1928, p. 11-12).

com a morte em vida: “[...] cada hora é mais difícil de viver, e da qual não conhecia até o momento, nada além das privações, dos desprezos e das lágrimas”⁴⁴. Via o tempo passar: “Candelas tinha pensado em suas longas horas de solidão, desertas de fantasias ideais, no mistério daquele jardim luxuoso e adormecido, como tudo o que tinha sido sua vida até então, no fundo da sua alma, o progresso dos dias ia caindo, caindo pesadamente como pazadas de terra sobre um caixão.”⁴⁵

As personagens de Carnés habitam um mundo sem realmente pertencer a ele, são apenas peregrinos em constante movimento, que não encontram um lugar para permanecer à espera de uma vida melhor. A escritora demonstra sua visão crítica sobre a qualidade da vida, da existência humana e tenta explicá-las com uma retórica cristã. Por isso, identifica-se com o calvário. Em seus outros romances, ela renuncia a esse exame religioso baseado nessa perspectiva ontológica da realidade – que é a natureza da existência humana; procura uma explicação ideológica que se apresenta na estrutura social.

O feminismo na década de 1970 e a evolução das Ciências Humanas e Sociais dos anos 1980 representam marcos fundamentais na recuperação de uma grande área política e social, apesar do importante papel demográfico das mulheres e das funções que desempenharam na modernidade sociopolítica. Joan Scott (1986, p. 1054) entende que a discriminação sofrida pelas mulheres nos estudos históricos não acontece apenas pelo machismo, mas por problemas inerentes ao “*gender blind*” da História Social. Gradualmente, as novas perspectivas e debates em diferentes áreas, como a Filosofia e a teoria feminista, ou a nova história cultural britânica e norte-americana, transformaram a história das mulheres em estudos de gênero – um extenso marco historiográfico, que remete aos problemas do poder, desigualdade, autonomia feminina e diferenças que geraram grande produtividade literária.

Na Espanha, a partir de 1930, observamos as principais investigações sobre o tema, centradas na análise da atividade feminina dentro do movimento trabalhador, na origem do sufrágio, nos anos da Segunda República e na Guerra Civil Espanhola, como períodos literários de muito êxito. Porém, as obras das mulheres eram geralmente qualificadas a partir da categoria sexual que associava a feminilidade ao sentimental. Conforme Olmedo (2014,

⁴⁴ “[...] cada hora más difícil de vivir, y de la cual no conocía hasta el momento, sino las privaciones, los desprecios, las lágrimas.” (CARNÉS, 1928, p. 174).

⁴⁵ “Candelas había pensado en sus largas horas de soledad, desiertas de ensueños ideales, en el misterio de aquel jardín luctuoso y dormido, como todo lo que había sido hasta entonces su vida, en el fondo de su alma”, el progreso dos días iba cayendo “cayendo pesadamente como paletadas de tierra sobre un ataúd.” (CARNÉS, 1928, p. 179-180).

p. 69), as características das mulheres eram valorizadas por adjetivos que designam qualidades negativas e terminavam por converter suas criações literárias em uma subcategoria. Luisa Carnés, por exemplo, usa designações feminino/mulher para definir a singularidade e a diferença considerando uma norma masculina, além das imagens que geralmente estão presentes em suas reportagens.

Diferentemente de Carnés, Rosa Chacel associa o conceito ao paradigma tradicional de mulher, analisando e questionando, para demonstrar a influência de uma norma masculina considerada sinônimo nacional. Por outro lado, muitas escritoras, como Concha Espina, ao invés de enfrentar os discursos predominantes, adaptam-se ao contexto e contribuem para manter as velhas associações semânticas do feminino. Mario Verdaguer (1930) dirige-se contra o fluxo da crítica dominante. Em seu artigo, afirma que a condição feminina é uma valorização para a criação; portanto, condição exclusiva de algumas escritoras como Carnés:

[...]. Faz relativamente pouco tempo que o maior elogio que se poderia fazer para uma mulher literata era dizer que escrevia como se fosse um homem. Esse elogio que temos lido repetidamente constitui não só uma falta de sentido, mas também uma arrogância masculina. Supor que uma mulher é mais intelectual quanto mais imitar o sexo contrário começa a resultar em uma coisa muito divertida e deu origem a mais de um romance insuportável. [...]O grande valor de *Natacha* nos aparece sinceramente porque está repleto de um espírito feminino.⁴⁶

Com algumas exceções, a maioria dos escritores mantinha muitas reservas acerca das capacidades das mulheres. Dessa maneira, a literatura feminina produzida e pensada para mulheres era considerada inferior. As críticas às obras escritas por mulheres apresentam um teor masculino em relação às mudanças e à mentalidade dominante no período. Sobre esse aspecto, Olmedo (2014) esclarece que, na Espanha, tinha-se formado um grupo intelectual feminino ascendente; apesar de populoso por definição, não era literário nem tinha autoridade.

Nossa pesquisa aponta que com a morte de Franco (1892-1975), a publicação de documentos testemunhais sobre os intelectuais espanhóis, principalmente as mulheres, voltou a aparecer. O retorno da democracia colaborou para a recuperação de narrativas e obras vetadas pelo regime franquista. Não podemos esquecer que o chamado *Pacto del*

⁴⁶ “[...] Hasta hace relativamente poco tiempo el mayor elogio que podía hacerse de la mujer literata era el de decir que escribía como si fuese un hombre. Este elogio que hemos leído repetidamente constituye no solo una falta de sentido, sino una fatuidad masculina. Suponer que la mujer es tanto más intelectual cuanto más remeda a su sexo contrario, comienza a resultar una cosa muy divertida y ha dado origen a más de una novela insuportable [...] El gran valor de *Natacha* nos aparece principalmente porque está llena de un espíritu sinceramente femenino.” (VERDAGUER, Mario. Los libros: *Natacha*. **La Vanguardia**, Barcelona, 10 de junio de 1930. p. 10).

olvido, uma lei criada por Franco, silenciou muitos escritores e artistas do período; dentre elas e eles, Luisa Carnés. Foram mulheres e homens que tiveram suas histórias marcadas por uma trajetória de repressão, apagamento e silenciamento. Essa política promovida pelas elites espanholas depois do fim da ditadura franquista estendeu o legado de Franco para além da sua morte. A política pós-ditadura espanhola é marcada por deslocamentos e o papel das famílias foi essencial para destruir o tabú público sobre esse cerceamento em todos os níveis. Movimentos como o das *Sinsombreros* ou *Mujeres Libres* que objetivam recuperar essas obras ganham força, mas considerando que as mulheres foram as mais prejudicadas vemos que essa recuperação é lenta. Atualmente existe um forte interesse pela recuperação das obras de mulheres espanholas que vivenciaram a Segunda República, a Guerra Civil e o exílio. O esforço de pesquisadores e familiares que guardaram cartas, documentos e obras que não encontramos mais auxilia-nos a resgatar parte da história delas e entender os relatos autobiográficos de muitas dessas protagonistas.

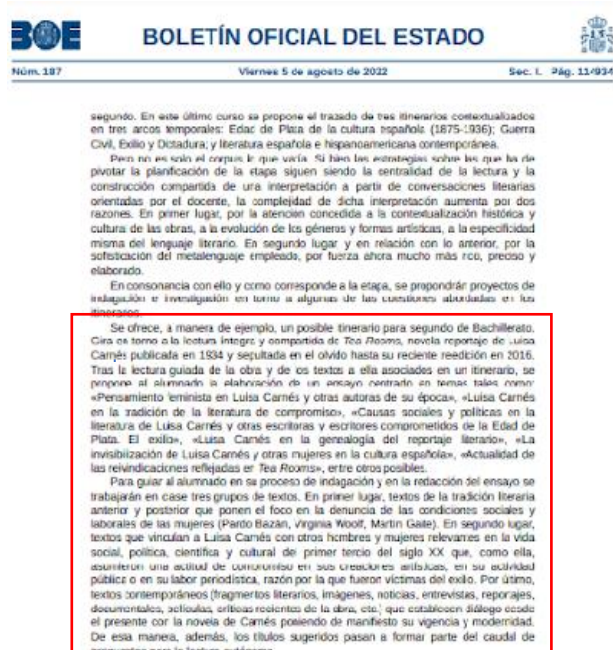
O pensamento feminista de Luisa, sua literatura comprometida com as causas sociais, a genealogia da reportagem literária, as reivindicações sociais que permeiam diversos textos e sua modernidade literária são pontos que merecem destaque. Porém, nesse estudo interessa-nos essa aproximação dos aspectos mais íntimos que possam nos auxiliar a compor sua primeira biografia. O que Luisa Carnés escreveu faz parte das suas memórias, das suas experiências e recordações. Os textos da escritora são importantes porque nos ajudam a identificar sua formação estética. O ponto de vista humano e intelectual dela pouco a pouco ganha espaço em suas narrativas, muitas com um tom de testemunho e forte crítica social. Ambos permitem-nos reconstruir o contexto social e familiar dessa escritora silenciada por tantos anos.

Luisa Carnés é hoje uma das vozes que vêm sendo recuperada na Espanha com muito vigor. Quando iniciamos nossa pesquisa, em 2019, ela era uma escritora desconhecida para muitos dentro e fora do país. Pouco a pouco suas obras vêm sendo reeditadas na Espanha, mas permanecem inéditas no Brasil. Em agosto de 2022, ela foi reconhecida pelo Estado como uma escritora da *Generación del 27*, ou da *Edad de Plata* da cultura espanhola (1875-1936). Um de seus romances integrará o “Proyecto Educativo del Estado”, sobre a literatura espanhola e hispano-americana contemporânea, devido a contextualização histórica e cultural de suas obras (Figura 6).

Se propone el trazado de tres itinerarios contextualizados en tres arcos temporales: Edad de Plata de la cultura española (1875-1936); Guerra Civil, Exilio y Dictadura; y Literatura española e hispanoamericana contemporáneas. [...] Se ofrece, a manera de ejemplo, un posible itinerario para segundo de Bachillerato.

Gira en torno a la lectura íntegra y compartida de *Tea Rooms: mujeres obreras*, novela-reportaje de Luisa Carnés publicada en 1934 y sepultada en el olvido hasta su reciente reedición. Se propone al alumnado la elaboración de un ensayo centrado en temas como: “Pensamiento feminista en Luisa Carnés”, “Luisa Carnés en la tradición de la literatura de compromiso”, “Causas sociales y políticas en la literatura de Luisa Carnés”, “El exilio”, “Luisa Carnés en la genealogía del reportaje literario”, “La invisibilización de Luisa Carnés y otras mujeres en la cultura española”, “Actualidad de las reivindicaciones reflejadas en *Tea Rooms*”, entre otros posibles. (BOE, 5 de agosto de 2022, p. 114934).

Figura 6 – Boletín Oficial del Estado (BOE), agosto de 2022.



Fonte: (Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, Madrid, 2022).

Como podemos observar, as possibilidades de estudos da obra de Carnés sugeridas pelo BOE são temas que estudamos há quatro anos, bem antes de que o nome de Luisa Carnés fosse lembrado. Boa parte dos conteúdos recomendados para o programa de ensino foram abordados neste trabalho. Desde o início da nossa pesquisa, temos como objetivo integrá-la a um projeto especial para as escolas, visando recuperar e divulgar obras de mulheres silenciadas como o foi Luisa Carnés. Acreditamos que após tantos anos de apagamento, o reconhecimento da escritora por um órgão oficial que a posiciona como integrante da Geração de 27 é um passo importante na luta contra o esquecimento de muitas mulheres dessa e de outras gerações que foram silenciadas pela ditadura. Além disso, no dia 14 de março de 2023 o *Ayuntamiento Municipal de Coslada* aprovou um projeto do *Consejo de las Mujeres de Coslada* que renomeou a antiga *Biblioteca Central de Coslada*. A biblioteca passou a chamar-se *Biblioteca Luisa Carnés*, essa foi a primeira biblioteca com o

nome da escritora. Uma forma de reconhecimento a esta madrilenha que lutou pela democracia e pelas mulheres do seu país.

A seguir veremos em “Identidades em movimento”, a trajetória de Luisa desde a infância. Vimos que a jovem escritora viveu em um período de desigualdade de gênero; entendemos que as relações familiares, a educação e a sua relação com o trabalho infantil representam um ponto de transformação em sua vida e que nos auxiliam a compreender melhor sua história e seu legado literário. O poder transformador da Literatura em sua vida, sua escrita autodidata, sua consciência social – marcada por uma infância de privações –, sua atividade jornalística e seus primeiros contos e romances serão revisitados em um capítulo composto por entrevistas, recordações e memórias reunidas que nos mostram um passado silenciado pela História. A seguir, observamos como se formou a fortuna crítica de Luisa Carnés. As pesquisas sobre as obras da escritora ainda são escassas e encontramos críticas do período em que as obras foram publicadas e as mesclamos com alguns estudos realizados por Antonio Plaza, Iliana Olmedo, entre outros.

2.3 A FORTUNA CRÍTICA DE LUISA CARNÉS

“Esse caminho novo, dentro da fome e do caos atual, é a luta consciente pela emancipação proletária mundial.”⁴⁷

Começar um estudo sobre uma escritora referindo-se à situação de apagamento em que se encontra sua obra, como é o caso das mulheres espanholas da geração de 1927, é complexo, principalmente em se tratando de escritoras que, como Luisa Carnés, formaram parte do exílio de 1939. Sua dupla condição de mulher e exilada agravam esse fator. De acordo com Plaza (2002), nos últimos trinta anos, tem sido realmente escasso o interesse e a atenção da crítica por ela recebida. Ele atribui tal fato à morte prematura de Carnés, em 1964, e à sua própria condição de militante comunista como obstáculos que a conduziram a um apagamento quase definitivo.

Tais fatores influenciam no momento de buscarmos informações sobre sua atividade literária. Fez-se necessária uma pesquisa desde seus primeiros escritos em jornais e revistas do período para resgatarmos alguma fortuna crítica da escritora. Embora nos últimos dois anos (2021, 2022), sua produção literária tenha sido mais valorizada e exista na Espanha

⁴⁷ “Ese camino nuevo, dentro del hambre y del caos actuales, es la lucha consciente por la emancipación proletaria mundial.” (CARNÉS, 1934, p. 204).

uma tendência de se resgatar mulheres da mesma geração de Carnés, ainda não temos um panorama crítico consolidado sobre sua obra. Desse modo, partimos em uma pesquisa que buscou as suas raízes e suas obras escritas até o momento.

Identificamos que a primeira menção feita a obra de Carnés é do crítico e escritor José Francés, autor do prólogo de *Peregrinos de calvario* (1928) como veremos adiante. Ao pensarmos sobre a recepção de Carnés, não podemos esquecer que a escrita feminina situava-se, naquela época, em contexto de crítica predominantemente masculino. A recepção crítico-literária dela, portanto, está marcada por esse contexto em que se definia a experimentação estética como um valor.

Não obstante esses impedimentos, ela conquistou espaços que demonstram redefinições. Atualmente a escritora tem sido reconhecida e considerada por diferentes pesquisadores (especialmente Antonio Plaza, Iliana Olmedo, Josebe Martínez, Tânia Balló, Laila Ripoll, Ángela Martínez Fernandez) como membra da “Generación del 27” ou uma “*Sinsombrero*” – denominação que seu neto Juan Ramón discorda. Ele entende que encerrar Luisa nesta geração a limita:

Minha avó não participou desse mundo e nem dos pressupostos estéticos da geração de 27. Eles foram universitários e receberam outro tipo de influências. Luisa foi uma mulher feita de si mesma, trabalhadora, mais velha de seis irmãos de uma família humilde, que começou a trabalhar muito cedo. Minha avó aprendeu a escrever como refúgio para fugir da realidade em que vivia.⁴⁸

Discordamos em parte da posição de seu neto por entendermos que, no início, os pressupostos estéticos da geração de 1927 eram próximos das vanguardas e tinham uma atração pelos clássicos, como salienta Plaza (2002). Com o passar dos anos, principalmente com a chegada da Segunda República (na qual as mulheres ganharam mais visibilidade), marcados por uma série de mudanças políticas e sociais, essas mulheres manifestaram certa rejeição à escrita sentimental e passaram a enfatizar o compromisso social e político. A partir de então, assim como Carnés, começam a escrever com um tom de denúncia social. Inicialmente existia uma harmonia entre o caráter intelectual, renovando e preservando o tradicional, não apenas por sua estética, mas por critérios históricos e temáticos. Carregaram a bandeira do que existia na época, do surrealismo ao neopopular, como esclarece Plaza

⁴⁸ PUYOL, Juan Ramón. Entrevista concedida para o jornal *El Mundo* em 23 de março de 2022: “Mi abuela no participó de ese mundo ni de los presupuestos estéticos de la Generación del 27. Ellos, además, fueron universitarios y recibieron otro tipo de influencias. Luisa fue una mujer hecha a sí misma, obrera. La mayor de seis hermanos en una familia humilde, abocada al trabajo temprano. Mi abuela aprendió a escribir como refugio para huir de la realidad en la que vivía.” Entrevista disponível em: <https://www.elmundo.es/metropoli/otros-planes/2022/03/23/623499ccfdff2db28b457f.html>. Acesso em: março de 2022.

(2002).

Implementaram, por meio de suas obras, um protesto social capaz de gerar mudanças na sociedade. Temos como exemplo o fato de que parte dos escritores dessa geração dedicou-se a temas como a dança flamenca. Carnés não escreveu sobre isso, mas certamente leu Federico García Lorca e seu “Poema del cante jondo”, publicado em 1922. Também não tratou do tema da poesia taurina ou da arte da tourada, como fizeram Miguel Hernández, Jorge Guillén ou Rafael Alberti, mas conviveu com poetas e escritores que frequentavam o *Ateneo*, ou com os quais ela teve contato no CIAP ou nas redações dos jornais *Estampa*, *Ahora* ou *Frente Rojo*, dentre os quais, temos, a saber: Concha Espina, Esteban Salazar Chapela, Manuel Azaña, Ramón Puyol e José Francés.

Comunicou-se com mulheres que escreviam como ela, como a jovem feminista Clara Campoamor – uma mulher de família humilde, que começou a trabalhar com dez anos e alcançou um dos mais altos postos políticos do período, lutando pelo direito da mulher espanhola ao voto. Alguns escritores e escritoras dessa geração tendiam a rejeitar o modernismo, buscando perspectivas mais populares da classe trabalhadora. Assim, criaram personagens rodeadas de expressões sociais baseados na observação do ambiente para refletir a realidade, como é o caso de Carnés.

As primeiras críticas sobre a obra de Luisa surgem das propostas narrativas observadas no romance *Peregrinos de calvario* (1928) o romance apresenta o caráter social marcado por uma percepção crítica e mimética; possui uma introdução escrita por Luisa – um recurso muito comum no período, no qual a escritora introduz-se meio cervantinamente ao explicar, antes do primeiro relato: “A recordação das horas em que esta pequena obra foi criada”⁴⁹. Essa inserção funciona como uma indicação para o leitor. Sobre esse aspecto, temos a posição de Iliana Olmedo (2014)⁵⁰, para quem as notas preliminares criam um guia de leitura, que além de explicar as intenções do autor, ironizam ou apresentam perguntas sobre o texto anterior, sendo que essa participação do autor poderia ser vista como um jogo de espelhos que modifica a percepção do romance. O texto preliminar proporciona uma certa unidade aos relatos do romance.

Ao exibir a cidade de Madri como cenário, a escritora apresenta-nos uma ambulante como a personagem que observa as histórias. Desse modo, cria um jogo de dupla direção, em que o referente do que foi narrado é comprovado pelo caráter testemunhal, que é separado

⁴⁹ “Al recuerdo de las horas en que esta pequeña obra fue creada” (CARNÉS, 1928, p. 14).

⁵⁰ “Estas notas preliminares fijaban una guía de lectura, explicaban las intenciones de su autor, ironizaban o planteaban preguntas sobre el texto que precedían.” (OLMEDO, 2014, p. 35).

quando a escritora se distancia das personagens, assegurando-lhes a categoria de seres imaginários. As histórias são observadas pela velha narradora:

A recordo perfeitamente. Era uma velhinha seca e corcunda; tinha um rosto amarelado e enrugado, umas mãos ossudas, de dedos longos que se entrelaçam a cada instante, como se sua missão sobre a terra já, fosse apenas rezar, uma voz fraca que ressoava profeticamente, que às vezes maldizia e prognosticava com calor profético também, e uns olhos pequenos e redondos quase sem luz que se elevavam para cima em frequente êxtase, como se pressentissem as luzes divinas da Eternidade. Eu a via chegar todos os sábados até a porta da minha casa, para recolher uns jornais velhos, que depois vendia em troca de uns centavos. Andava com passos pequenos e lentos, arrastando muito os pés reumáticos e inflamados. Sabia muitas histórias de santos e pecadores e ao mover-se, soavam as inumeráveis velhas medalhas que devia usar penduradas em um cordão azul, que lhe pendia o pescoço. Repetia muitas vezes seu desejo de morrer, com a veemência calorosa da verdade. Renegava o mundo, o execrava, porque tinha sofrido muito nele. “Este mundo – dizia – é um vastíssimo calvário, no qual ninguém se encontra isento da cruz. Eu vejo ao longo das ruas e das avenidas e das calçadas muitos nazarenos pequenos, cada um com a sua cruz nas costas. Os vejo caminhar mais ou menos depressa, mais ou menos cansados, uns atrás dos outros, em perdurável procissão, como uma caravana que peregrina pelas regiões da dor, todos iguais, todos angustiados, todos unidos por um mesmo suplício sem fim...”⁵¹.

É neste contexto que encontramos a “modernidade” da escritora, que nos relata essas histórias e coloca nas ruas personagens como essa velha arqueada, religiosa e imersa na pobreza, demonstrando parte da vida dos desvalidos que viviam na cidade naquele período. A velha, personagem que oscila entre o passado rural e a modernidade citadina, revela para a escritora a maneira de conviver com realidades distintas dentro do espaço urbano. O fato de o romance contar histórias anunciadas por um mesmo narrador (a velha), explica a divisão do livro em três contos que acontecem dentro do mesmo tempo e espaço.

Nesse romance, a escritora exhibe todo tipo de personagem: o pintor, os recém-casados, a ambulante e a vendedora, encontrados na diversidade urbana. Cada um dos contos explora uma preocupação diferente. No primeiro conto, “El pintor de los bellos horrores”,

⁵¹ “La recuerdo perfectamente. Era una viejecilla enjuta y encorvada; tenía un rostro cetrino y arrugado; unas manos huesudas, de dedos largos, que entrelazaba a cada instante, como si su misión sobre la tierra ya, fuese solamente la de rezar; una voz feble, que resonaba proféticamente, que as veces maldecía y pronosticaba con calor profético también, y unos ojos pequeños y redondos, casi sin luz, que se elevaban hacia arriba en frecuente éxtasis, cual si presintieran las lucencias divinas de la Eternidad. Yo la veía llegar todos los sábados hasta la puerta de mi casa, a recoger los periódicos viejos, que luego vendía a cambio de unos céntimos. Andaba con pasos menuditos y quedos, arrastrando mucho los pies reumáticos e inflamados. Sabía muchas historias de santos y de pecadores, y al moverse, le sonaban innumerables, las viejas medallas que debía de llevar colgadas de un cordón azul, que le pendía del cuello. Repetía muchas veces su deseo de morir, con vehemencia cálida de verdad. Renegaba del mundo; lo execrava, porque había sufrido mucho en él. “Este mundo – decía – es un vastísimo calvario, en el cual nadie se halla exento de cruz. Yo veo a lo largo de las calles, de las avenidas, de los paseos, muchos nazarenos en pequeño, cada uno con su cruz a la espalda. Los veo caminar más o menos deprisa, más o menos cansados, unos en pos de otros, en perdurable procesión, como caravana que peregrinase por las regiones del dolor; todos iguales, todos agobiados, todos hermanados por un mismo suplício sin fin...” (CARNÉS, 1928, p. 11-12).

temos uma análise do criador e seus conflitos refletidos na personagem Gonzalo. O texto pode ser interpretado como o único texto ficcional da escritora na referida obra, de acordo com Olmedo (2014), onde ela mostra um princípio poético centrado em narrar os aspectos negativos da sociedade. O segundo conto, “El otro amor”, é um manifesto contrário à construção do casamento tradicional, um texto dividido em seções e que se modifica de acordo com o ponto de vista da relação amorosa estabelecida pelos protagonistas. Aparentemente, o conflito narrado é o amor, porém, implicitamente, a escritora insere uma discussão sobre o papel feminino em relação ao casamento, à sexualidade e ao desejo. Em “La ciudad dormida”, a protagonista explorada vive em uma sociedade injusta. O conto mostra uma realidade de sofrimentos presentes em um contexto social que não pode ser modificado.

Os estudos de Olmedo (2014) apontam que esse texto conduz a escritora ao tema da exploração social em seus futuros romances. Seu primeiro romance surge na encruzilhada de várias propostas literárias e, a escritora se esforça para alcançar a modernidade narrativa e expressa o conflito de uma prosa que tenta se renovar, mas que ainda não encontrou um caminho exato que a defina. É uma obra que apresenta correntes estéticas transitórias compatíveis com as vigentes no período. Essas três narrativas são as primeiras tentativas de Luisa para criar uma voz própria, em que observamos a influência das inovações estéticas. Ela se interessa em explorar os problemas de cunho social vivenciados pelos mais humildes e marginalizados, denunciar a exploração das mulheres e revelar mulheres até então anônimas – trabalhadoras, artistas e estudantes que transformam o tradicional papel feminino e perseguem o futuro em um meio social que as limita.

Salientamos que outras escritoras do período como, por exemplo, Clara Campoamor, escreviam com esse espírito moderno e combativo, ao expressar um mundo rodeado de expectativas. Tais aspectos, vemos no texto “Antes que te cases” (1928). Campoamor discute a incapacidade da mulher casada, explica que a totalidade das restrições impostas à mulher no âmbito privado não ocorrem por uma questão de gênero, mas sim por causa do casamento e das leis que o regem. Ela diz: “Nunca conseguimos compreender como os homens acreditam tão facilmente que são tudo, e como as mulheres aceitam tão facilmente que não são nada”⁵², a alma das mulheres conheceu através dos tempos todas as injustiças⁵³.

⁵² “Nunca hemos podido comprender cómo los hombres creen tan fácilmente que los son todo, y cómo las mujeres aceptan tan fácilmente que no son nada.” (CAMPOAMOR, 2007, p. 68).

⁵³ O positivismo do século XIX, ao afirmar que as condições fisiológicas das mulheres são o mais importante, coloca a maternidade como uma questão primordial, desconsiderando as demais condições físicas e psicológicas que compõem a mulher como um ser humano. Os homens se esforçaram para que as mulheres

Nesse período em que as especificidades foram consideradas como um único fator dominante e colocadas ao lado de um contexto histórico geral da expansão do capitalismo e da sociedade burguesa, a comparação entre as literaturas de países metropolitanos e periféricos só será proveitosa se considerarmos os contextos sociais aos que essas literaturas pertencem, conforme explica Gutierrez-Girardot (2004, p. 33). A posição de Girardot sobre o modernismo hispano-americano nos serve de base para entendermos o romance *Peregrinos de calvario*, pois permite-nos abrir novas perspectivas e explorar aspectos que não foram considerados anteriormente. Um desses aspectos é o religioso. Gutierrez-Girardot (2004) considera que esse fato serve para indicar o problema da perda da fé e sua recuperação:

[...] O aspecto religioso não quer indicar o estreito problema da fé perdida e recuperada segundo o caso, em cada um dos autores modernistas, tampouco do que se chamou de crise religiosa. [...] Também não se trata de converter esse aspecto em uma tentativa de renovar e “liberalizar” o catolicismo ou de comprovar um “sincretismo” religioso neste ou naquele.⁵⁴

O propósito seria analisar um fenômeno que apresenta essas crises como um sintoma. Para ele, cada um dos escritores modernistas conserva “sincretismos” ou “espiritualismos” do período determinando, assim o “fenômeno da secularização”⁵⁵. Ao considerar o tema da secularização e a posição do modernismo no contexto histórico-social e cultural europeu comparando-o com tendências e fenômenos sociais e estéticos do período, Gutierrez-

fossem vistas apenas pela vertente da maternidade. Esse é um dos temas representado no segundo conto do romance, “El otro amor”. Ao narrar a trajetória de Maravillas, a autora identifica-se com a proposta relacionada às proibições da mulher da classe média, discute e ressalta os pontos de vista expostos na obra que constituem a transformação dos modelos sociais tradicionais. No último relato do romance, “La ciudad dormida”, as personagens Candelas e Soledad têm diferentes visões de mundo, mas ambas anunciam a vida como um calvário. São seres que não se adaptam e estão dispostos a mudar, derrotados pelo mundo que os rodeia. Composto de três contos com projetos narrativos distintos, notamos que todos possuem temas característicos da Geração de 27 como, por exemplo, a cidade – representada no conto “La ciudad dormida” –, evidenciando uma visão otimista marcada por alguns aspectos negativos. Nele a personagem Candelas é uma jovem que se assusta com a velocidade da cidade. É um conto mais ligado à tradição, com fortes traços autobiográficos de Luisa (Nota da Autora).

⁵⁴ “La colocación del Modernismo en este contexto general permitirá abrir nuevas perspectivas y explorar aspectos de esas letras que hasta ahora no se han tenido en cuenta. Una de ellas es la del aspecto religioso. Con ello no se quiere indicar el estrecho problema de la fe perdida y recuperada, según el caso, en cada uno de los autores modernistas, ni tampoco de lo que se ha llamado crisis religiosa. [...] Tampoco se trata de convertir ese aspecto en un intento de renovar y liberalizar el catolicismo o de comprobar un “sincretismo” religioso en éste o aquél.” (GUTIÉRREZ-GIRARDOT, 2004, p. 34).

⁵⁵ “[...] un proceso por el cual partes de la sociedad y trozos de la cultura se liberan del dominio de las instituciones y símbolos religiosos” (GUTIÉRREZ-GIRARDOT, 2004, p. 35). Um tipo de liberdade semelhante à modernização tradicional das regiões rurais, que ocorreu parcialmente nas capitais. Escritores como Juan Valera, e outros de língua espanhola, continuaram movendo-se no âmbito das imagens e noções de fé perdidas, utilizadas com o propósito de descrever fenômenos “profanos” do mundo das imagens e da linguagem religiosa, considerados pela “ortodoxia elemental católica como blasfêmia” (2004, p. 36). Um exemplo é a primeira parte do romance *La Pepita*, de Jiménez Valera – a personagem da primeira parte do romance apresenta traços da Virgem Maria e uma pureza inigualável: as virtudes que a tornam desejável e fazem um seminarista sucumbir (Nota da Autora).

Girardot (2004) explica que estes devem ser apontados como novos problemas relacionados ao estudo do modernismo que exigem uma ampla exploração. Como exemplo, ele utiliza a história do Direito afirmando que “[...] assim como a história do Direito segue sendo uma exposição cronológica das instituições jurídicas e das legislações, a história eclesiástica não descobriu ainda problemas como o da secularização”⁵⁶. Tais problemas sobrepõem os estreitos limites da história da Igreja, esclarece o autor. Pontos como a religiosidade e a modernidade veem-se refletidas no primeiro romance de Carnés.

Cabe salientar que a narrativa, na relação entre a novidade e a tradição, não se resolveu da mesma maneira que na poesia⁵⁷. A dificuldade de um artista diante de uma criação exigia uma novidade não definida que deveria agarrar-se a uma tradição sólida que fazia analogia ao antigo e terminava por gerar um conflito, que nos anos de 1920, era o ponto crítico para se tratar de um romance. Espina (1994) explica que a autenticidade é a condição do artista e “[...] para ser autêntico, se requer como premissa indispensável, ser original e ter personalidade” (1994, p. 40). Os romances do período muitas vezes não apresentavam essa característica, geralmente em sua trama eram notadas as características anteriores. Os autores jovens se interessaram por seus antecessores literários sem quebrar esse interesse por uma ruptura. Como afirmava Concha Méndez, “[...] existia uma necessidade de absorver o passado e ao mesmo tempo de superá-lo” (2001, p. 16).

Sendo assim, compreendemos que Carnés não só participou da geração de 27, mas resolveu esse impasse entre tradição e modernidade, guiando-se pela influência de suas contemporâneas que adaptaram as propostas literárias masculinas e garantiram acesso ao paradigma de legitimidade. Como salienta José Francés, no prólogo de *Peregrinos de calvario* (1928), Luisa era uma jovem autodidata, uma trabalhadora cuja vocação a fez abandonar a condição de trabalhadora manual e dedicar-se à arte. Ressalta que Luisa tinha capacidade para refletir o caráter feminino de modo verossímil – uma vocação que a escritora expressa em seus contos ao explorar as dificuldades de criação dentro de um ambiente onde se enfrentam as intenções pessoais e as tendências literárias vigentes. Mulheres como Luisa Carnés, Rosa Chacel, Concha Méndez, Lúcia Sánchez Saornil e

⁵⁶ “[...] así como la historia del derecho sigue siendo una exposición cronológica de las instituciones jurídicas y de las legislaciones, la historia eclesiástica no ha descubierto aún problemas, como el de la secularización, que sobrepasan los estrechos límites de una historia parroquial de la Iglesia.” (GUTIÉRREZ-GIRARDOT, 2004, p. 37).

⁵⁷ “[...] El arte nuevo, que pretendía expresar la incertidumbre generada al comienzo del siglo XX y ser la respuesta a la premura con la que la modernidad invadía los espacios personales y sociales. En la narrativa, la relación entre novedad y tradición no logró resolverse con la misma suerte que en la poesía y de hecho los autores la consideraban conflictiva.” (RÓDENAS, 2005, p. 30-39).

Margarita Nelken, dentre outras, buscavam a renovação, a atualização e uma modernidade literária que não objetivava processos paralelos nem simultâneos.

Algumas escritoras inovaram literariamente e outras, como Luisa, discutiram a construção social em suas narrativas. Esse engajamento político-social foi fruto de um compromisso e de uma responsabilidade social consciente e comprometida com seu tempo, que denuncia a falta de humanidade da sociedade moderna e as difíceis condições a que são submetidas as classes trabalhadoras em uma crítica ácida em relação à sociedade espanhola, suas máscaras e fantoches. Isso porque, o convencional, o artificial do mundo moderno e sua sociedade foram implacáveis com a classe operária.

Cabe destacar que tratamos do tema do modernismo como uma maneira de pensar uma construção de antecedentes; Luisa não era modernista. Seus romances possuem um conjunto estético que baseia-se na denúncia e no seu compromisso social, que reconhecia a palavra popular como um instrumento que aproximava o autor do leitor e revelava personagens que se destacavam de acordo com sua posição social. Ao narrar o mundo com voz própria, escrevia sobre a realidade vivida e as experiências similares às suas. Desse modo, fazia um *rapport* com o leitor, espelhando as diversas estruturas sociais que mudam a todo instante. Francés no prólogo de *Peregrinos del calvario* a define como uma escritora que “[...] trata de concretizar em palavras suas vivências e sua imaginação” (FRANCÉS, *In*: CARNÉS, 1928, p. 8).

O crítico Juan Piqueras (1929) ressalta sua condição de “[...] romancista apaixonada por fortes temperamentos cuja influência nos leva à Literatura Russa, especialmente a de Dostoievski, com um estilo limpo e concreto” (1929, p.14). Vimos que, inicialmente, a produção literária de Luisa reflete uma luta entre a aceitação e a resistência da tendência dominante. Suas primeiras obras versam sobre temas (como a religião, o casamento e o amor) voltados para as relações sociais que nascem e morrem. A mudança surge quando ela passa a atentar para as condições de vida e para as relações sociais de acordo com o momento histórico. Desta forma, apresenta, em suas obras, um reflexo ideológico e estabelece uma contradição interna de suas personagens, que pode ser considerado como um reflexo dessa “vanguarda estética” – revolucionária e anti-burguesa.

Tais fatos ocorrem porque nos anos 1920, as lutas de classe aumentam na Espanha, e com a chegada da Segunda República, muitos artistas rompem com a arte “desumanizada” passando para uma arte social e socialista, como expõe Blanco Aguinaga (1979). No final dessa década, ocorre um peculiar cansaço dos *ismos* “desnaturalizadores” pois:

Se os criacionistas ou ultraístas ou algo antes, os futuristas, rechaçavam toda arte

recebida da geração anterior, os de 27 não rechaçarão nada do que consideram valioso e com igual fertilidade recorrem aos versos andaluzes e a Gil Vicente mais que a Góngora ou Quevedo, que a Unamuno e Ortega, que a Darío e Galdós, que a Juan Ramón e a Machado.⁵⁸

A constante relação de amizade que mantêm entre si, quando a política, a guerra e o exílio poderiam tê-los separado, é outra característica dessa geração. O respeito que têm uns pelos outros é considerado um dos pontos mais positivos da cultura espanhola moderna, assim como sua fecunda vontade de contribuir com essa cultura⁵⁹. Cabe lembrar que a partir de 1930, com os movimentos revolucionários, a corrente do realismo social se fortalece. O grupo de escritores sociais da República conta com José Díaz Fernández e César M. Arconada, entre outros expoentes das letras. Os escritores mais representativos pretendiam ligar sua obra à problemática social como, a título de ilustração, Alberti, Sender e Cernuda, como expõe Blanco Aguinaga (1979). Durante a Guerra Civil Espanhola, a lista de escritores progressistas que lutaram contra o fascismo ao lado da República foi enorme, e Luisa Carnés fez parte dessa luta. Essa vanguarda cultural espanhola se caracterizou por seu humanismo, por sua vontade democrática, por sua ideia de cultura.⁶⁰

O termo “novela social”, que classifica a obra e os narradores do período nas palavras de Blanco Aguinaga (1979), é um tanto impreciso, uma vez que dificilmente encontramos um romance ou uma obra literária que não seja social. O que muda são as formações sociais às quais o romance alude. Esse romance realista conhecido como “novo” na Espanha nas décadas de 1920 e 1930 representa a luta dos pobres contra os ricos, uma luta de classes que enfrenta a classe trabalhadora e a burguesia⁶¹. A narrativa de Carnés se insere nesse novo

⁵⁸ “[...] si los creacionistas o ultraístas o, algo antes, los futuristas, rechazaban todo arte recibido de la generación anterior, los del 27 no rechazarán nada de lo que consideran valioso, y con igual fertilidad recurren a la copla andaluza y a Gil Vicente que a Góngora o Quevedo, que, a Unamuno y Ortega, que, a Darío y a Galdós, que a Juan Ramón y a Machado” (BLANCO AGUINAGA, 1979, p. 290).

⁵⁹ “Manuel Azaña (1880-1940), uno de los inspiradores de la II República y presidente de la misma con el *Frente Popular* y la guerra civil, intelectual de gran rigor y exigencia, crítico literario muy agudo y acertado (recuérdese sus trabajos sobre Juan Valera, por ejemplo, que obtienen en 1926 el Premio Nacional de Literatura). Azaña publicó en 1926 *El jardín de los frailes*, narración novelada de su paso por el colegio religioso El Escorial, obra reveladora de toda una mentalidad: la de la burguesía radical y progresista.” (BLANCO AGUINAGA, 1979, p. 291).

⁶⁰ “Debemos intentar descubrir el método creador que ha originado cada obra literaria, que depende, de las relaciones del autor con el mundo exterior, en el grado de concienciación o de mediatización de ese autor, en el nivel de reflejo de la realidad objetiva, en las conexiones entre forma y contenido, y sin olvidar en ningún momento la especificidad peculiar de toda obra artística y literaria.” (BLANCO AGUINAGA, 1979, p. 33).

⁶¹ “[...] según el título de una obra de 1933 de César M. Arconada – *Los pobres contra los ricos*; la lucha de clases en que se enfrentan ya no la burguesía y la vieja casta dominante, sino la clase obrera y la burguesía (aunque ésta aparezca todavía a veces como aristocracia debido a las particularidades del desarrollo socioeconómico español). Ciertamente que la lucha viene de lejos y aparece incluso reflejada en la literatura española en las primeras obras del noventa y ocho. Pero los años veinte y treinta, según también hemos indicado, significan una culminación de esa lucha; y en ellos se inicia en España la novela realista sociopolítica revolucionaria.” (BLANCO AGUINAGA, 1979, p. 374).

realismo que reivindica o compromisso político social, representado pela atitude do artista e do intelectual espanhol diante das circunstâncias históricas vividas no país durante os anos de 1923 a 1936.

Ela participou desse grupo que apresentava romances temáticos como: *Octubre rojo en Asturias* (1935), de José Díaz Fernández; *Los pobres contra los ricos* (1933), de César M. Arconada; *Siete domingos rojos* (1932), de Ramón J. Sender; *La novela roja* (1931) e *La novela proletária* (1932-1933), criados para responder a fatos novos, compostos por escritores que, como Carnés, estavam ladeados pela República e pela *Frente Popular* durante a Guerra Civil Espanhola. Esses escritores mantiveram um compromisso pessoal e artístico em favor das classes sociais menos favorecidas, utilizando a literatura como ferramenta de reivindicação das classes proletárias, dos direitos femininos e de tudo o que fosse relacionado com a situação política e social do período. Carnés escreveu romances polêmicos e políticos com um fundo testemunhal característico do período, quando muitos escritores propuseram uma rebelião de classes entre 1928 e 1936.

Antonio Plaza afirma, na introdução do romance *Natacha* (1930), que essa corrente foi representada por uma série de escritores por diferentes denominações, tais como: “la otra Generación del 27”, “los prosistas del 27” ou a “Generación del nuevo romanticismo” (2018, p. 18). Apontada como uma escritora que se movimentava dentro do campo cultural dos narradores comprometidos, Fulgencio Castañar, em “El compromiso en la novela de la Segunda República”, cita Luisa Carnés em “La mujer en la narrativa comprometida”, considerando-a a “única criadora de uma narrativa social preocupada com a mulher” (1992, p. 282). Sua literatura escrita no exílio representa um momento histórico do passado e a origem de um olhar para o presente, criando um espaço que se esforçava por preservar a memória e ao mesmo tempo descobrir um território desconhecido. A narrativa de Luisa Carnés enquadra-se na tradição do Romance Social em um período em que as mulheres seguiam alheias aos seus direitos, silenciosas e submissas, e levantavam sua voz abarcando um espectro de opções ideológicas, políticas e sociais inseridas em um âmbito de esquerda.

Em uma entrevista publicada no jornal *El Nacional*, no México, por ocasião de sua morte, em 09 de junho de 1964, Esteban Salazar Chapela nos dá mais informações sobre Luisa. Chapela conta que conheceu Luisa Carnés em Madri, poucos dias antes da publicação de *Natacha*. Relata também que ela era uma escritora muito jovem e que parecia não ter feito vinte anos ainda; era uma mulher modesta, graciosa e muito consciente de si mesma, “extraordinariamente simpática”. Ele esclarece que *Natacha* (1930) foi muito bem recebido pela crítica, assim como seus outros dois romances seguintes: *Peregrinos de calvario* (1928)

e *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934) – neste ponto, ocorre um pequeno erro, pois *Peregrinos* é anterior a *Natacha*.

Ao considerarmos a obra dos romancistas espanhóis que publicaram suas primeiras ou suas últimas obras entre os anos 1925 e 1936, notamos que a crítica tende a separá-los em dois grupos: um que representa as duas vertentes artísticas, da “deshumanizadora vanguarda.” A primeira está associada principalmente ao grupo de jovens escritores que se formaram próximos à *Revista de Occidente*, com romances que consideravam a proposta de José Ortega y Gasset em *La dehumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925) e da “humanizadora social”. A outra tendência ficou conhecida por meio dos escritores sociais que se opuseram a esse aspecto elitista da deshumanização e comprometeram sua literatura com ideologias revolucionárias que caracterizaram a Segunda República espanhola.

Com a publicação de *Natacha* (1930), Rafael Marquina (1930)⁶² esclarece que existe em Luisa “[...] um enorme temperamento literário e uma excelente arte literária. Seu romance não se sujeita a normas, atuando com intuição de mulher, uma vez que leva adiante uma reivindicação da consciência feminina” (1930, p. 6). Ainda afirma que, nesse romance, Carnés “[...] destila um áspero sabor de amargura, com que destaca a dolorosa história de Natacha – que no fundo também é a sua própria história.” (idem). Trata-se do seu estilo literário como “[...] um estilo sombrio, que dá lugar a um modelo literário próprio, feito com sinceridade e devoção, que a conduz a criação de um gênero romanesco que é quase inédito na Espanha” (idem).

César Muñoz Arconada (1930)⁶³ considera que *Natacha* “[...] revela uma romancista extraordinária, com temperamento vital, intuitiva e quando amadurecer como escritora – chegará a ser uma das nossas mais extraordinárias romancistas.” (1930, p. 10). Uma escritora, como expõe José Díaz Fernández no jornal *El Sol*, de 11 de maio de 1930, “[...] possui imaginação para tentar coisas de maior alcance.”

Salazar Chapela, em “Notas críticas: Luisa Carnés, *Natacha*”, publicado no jornal *El Sol*, de 13 de maio de 1930, explica:

Luisa tem uma desenvoltura e uma espontaneidade pouco comum em sua geração, em que todos escrevem elaborando pacientemente. Sua obra é uma forma de escape, foge para um mundo imaginativo, embora observe a realidade, as pessoas, as paixões e as coisas que vemos. Natacha é a vida miserável, um mundo que deve ser enfrentado desde a sua sensibilidade. O sentido profundo a aproxima do

⁶² MARQUINA, Rafael. “Una nueva novelista. *Natacha*, de Luisa Carnés”. **La Libertad**, 3 de mayo de 1930, p. 6.

⁶³ ARCONADA, César Muñoz. “*Natacha*, de Luisa Carnés”. **Revista Nosotros**, Madrid, 8 de mayo de 1930, p. 10.

romance russo, que é também o preferido da escritora (1930, p. 10).

Segundo o historiador Antonio Plaza (2002) o romance, *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934), permite que Luisa “[...] dê um passo adiante em sua busca e em seu percurso literário, passando da análise da realidade pessoal para análise da realidade social” (2002, p. 54). Com esse romance, Carnés penetra profundamente no mundo laboral, descrevendo os problemas que afetam a mulher durante seu trabalho fora de casa. Na opinião de Plaza (2002, p. 54), são essas mulheres subordinadas ao trabalho, a maioria vê-se representada como seres alienados, que sofrem com o entorno trabalhista, enquanto são incapazes de compreender a realidade do mundo em que vivem. Em alguns casos, essa participação pode ajudá-las a adquirir uma consciência de classe. Isso porque a escritora apresenta ideias que se aproximam a posições que são, per se, próximas ao feminismo, defendendo a incorporação da mulher na vida política e social em igualdade de condições com os homens. Sobre esse tema, abordado em *Tea Rooms: mujeres obreras*, Fulgencio Castañar (1992) explica: “A mulher vale tanto quanto o homem para a vida política e social, uma vez que os homens lutam por emancipação que a todos nos alcançará por igual, justo é que nos ajudemos” (CASTAÑAR, 1992, p. 282).

Essa postura que observamos em *Tea Rooms:mujeres obreras* também aparece em outras obras do mesmo período e nas que, através de suas personagens, a escritora demonstra sua postura pessoal. Do ponto de vista artístico e particular dela, parece evidente que nos anos 1930 Carnés vê-se influenciada pelos acontecimentos de seu entorno. Para Plaza (2002), “[...] ela experimenta uma profunda mudança em sua posição ante a cultura e a sociedade que a rodeia e parece disposta a compromissos firmes em relação aos temas que expressam seus personagens” (2002, p. 55)⁶⁴. Ainda sobre *Tea Rooms:mujeres obreras*, em um artigo publicado no *El Heraldo*, de Madrid, “Actualidad literária: Casa de Té”, no dia 15 de março de 1934, na página 8, Miguel Ferrero destaca sua capacidade observadora de tipos e situações da vida real que Luisa transfere para os seus romances: “Instinto literário e capacidade de observação que lhe servem para contemplar com olhos de romancista um lugar da sociedade e umas pessoas sem esmorecer. Não existe um protagonista. Todas as

⁶⁴ Em seu romance inédito, *Olor de Santidad*, Luisa esclarece sua postura, uma vez que ela acredita que não devemos fechar os olhos para a realidade social dos nossos dias. “Cerrar los ojos a la realidad social de nuestros días es traicionar, en mi concepto, nuestro destino de hombres y escritores. Además, es inútil tratar de hacer del día noche, y de la noche día. El desarrollo social va siempre hacía arriba, y nada ni nadie – mucho menos la falsa literatura – podrán detener la marcha arrolladora del hombre, en su anhelo natural de superación y bienestar y de cultura” (CARNÉS, Luisa. *Olor de Santidad*. Inédito. 1944, fol. 142). O trecho do manuscrito foi cedido por Antonio Plaza. Ele explica que o livro a que Luisa faz alusão é *Tea Rooms:mujeres obreras* (Nota da Autora).

mulheres que trabalham como garçonetes na casa de chá o são” (1934, p. 8).

Em seus romances, explorava os meios trabalhadores até então pouco explorados pelos jovens romancistas, principalmente se considerarmos que ainda viviam nos tempos em que a “poesia pura” estava em seu apogeu. Carnés mantinha contato com o meio operário e sua obra apresentava um tom de realismo tradicional (fazendo referência a *Tea Rooms: mujeres obreras*), que de acordo com Salazar Chapela, era “[...] como uma volta ao realismo tradicional hispano.” (1934, p. 8). O romance realista propriamente dito não impedia que o mesmo exibisse uma certa confiança em sua prosa natural, fluida e graciosa, dotada de uma espiritualidade poética que muitas vezes não qualificamos como romântica.

A obra carnesiana é original, caracteriza-se por uma narrativa social, inspirada em reivindicações proletárias. Adota uma estética e uma temática que se posicionam de acordo com a sensibilidade apresentada por José Díaz Fernández em *El nuevo romanticismo: Polémica de arte, literatura y política*. Portanto, acreditamos que Carnés encontra-se inserida em um grupo que, como cita Victor Fuentes, “[...] manifesta um profundo apreço e uma compreensão das contribuições estéticas da vanguarda e tenta integrá-las a um romance de tema social e atual”⁶⁵. Participa da literatura vanguardista ou, como cita Díaz Fernández, da “literatura de avanzada”. *Tea Rooms: mujeres obreras* é um romance que adere a sínteses e expõe literalmente as condições de trabalho das mulheres no período.⁶⁶

Carnés apresenta, em seu romance, os efeitos que se operam na sociedade; a unidade romanesca é mantida, não de acordo com os métodos tradicionais (personagem e

⁶⁵ “[...] manifiesta un profundo aprecio y una comprensión de las aportaciones estéticas de la vanguardia e intenta integrarlas en una novela de tema social y actual” (FUENTES, TUÑÓN DE LARA, 1980, s.p) Gil Casado, Luís Fernández Cifuentes, Fulgencio Castañar e o próprio Victor Fuentes apresentam a diferença entre os escritores comprometidos politicamente com as ideologias revolucionárias que não perderam de vista os fins artísticos da literatura e aqueles autores cuja obra converteu-se em propaganda política. (Nota da Autora).

⁶⁶ Suas obras podem ser comparadas, por exemplo, com o romance social *El Blocao. Novela de la guerra marroquí* (1928), de José Díaz Fernández, fez parte das atividades políticas dos intelectuais e das lutas estudantis contra a ditadura de Primo Rivera. Em 1921, incorpora o Regimento de Infantaria em Tarragona e permanece no regimento até 1922. Trabalha no jornal *El Sol* como correspondente literário. Em 1923, publica *El ídolo roto*, um romance asturiano. A partir de 1925, trabalha com Ortega y Gasset na *Revista Occidente*. Seu prestígio literário aumenta com o prêmio do *El Imparcial* por seu romance de guerra *El blocao*. Foi preso depois da fracassada revolta da noite de San Juan, em 1926. Em 1927, ao lado de Joaquín Arderías, José Antonio Balbontín, Giménez Siles, César Falcón e outros, funda Edições Oriente, uma das primeiras editoras espanholas que tem um programa de tradução de obras da literatura europeia. Em 1928, escreve *El Blocao. Novela de la guerra marroquí*, seguido de *La venus mecánica* (1929); *El nuevo romanticismo* (1930), *La largueza* (1931), *Cruce de Caminos* (1931), *Vida de Fermín Galán* (1931) e *Octubre rojo en Asturias* (1935). Com seus amigos Antonio Espina e Adolfo Salazar, funda a *Revista Nueva España* – uma revista que entrelaça a geração de 1930 e a mais avançada da esquerda espanhola. Em 1930, publica *El nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura* – obra que explicita a politização do escritor espanhol e marca o rumo do romance social durante a Segunda República. Durante a guerra, é nomeado chefe de imprensa em Barcelona e, em 1939, como muitos espanhóis, vai para a fronteira francesa com sua companheira e sua filha. Permanece em um campo de concentração. Ao sair de lá, rumo para Toulouse no intuito de dirigir-se a Cuba, mas morre em 1941, sem sair da França (Nota da Autora).

argumento), mas através da atmosfera que envolve e justifica todos os episódios. A escritora usa o ambiente da casa de chá para nos apresentar os problemas sociais das mulheres, como já dito: o aborto, a prostituição, o assédio e as difíceis condições de vida no período. O “eu” da escritora, às vezes silencioso, está sempre presente. Ela mesma explicita que escreve sem excluir o caráter romanesco, mas que imprime o seu renovado conceito da vida, particularmente da vida espanhola. Acredita que os escritores não podem permanecer às margens da lenta e inevitável transformação que acontece no país:

[...] Escorar um mundo podre que se desmorona não parece próprio dos jovens, e não estou de acordo com quem o faz, tratando de dar as costas aos problemas capitais de hoje, e fundamentais para o progresso da Espanha. Fechar os olhos para a realidade social dos nossos dias é trair, na minha concepção, nosso destino de homens e escritores. Além do mais, é inútil tentar fazer do dia uma noite e da noite um dia. O desenvolvimento social sempre vai para cima, e nada nem ninguém – muito menos a falsa literatura – poderá deter a marcha impetuosa do homem, em sua ânsia natural de superação, de bem-estar e de cultura.⁶⁷

Resulta evidente sua posição diante da sociedade que a rodeia, seu compromisso social e sua capacidade de observar situações da vida real. Quando o nome de Luisa Carnés já estava sendo conhecido por seus três primeiros romances, veio a Guerra Civil Espanhola, ou a “Guerra incivil”, como menciona Salazar Chapela. Esse confronto bélico foi fatal para a geração de escritores espanhóis exilados, principalmente para as mulheres que sofreram um duplo esquecimento: ninguém conhecia mais a geração de Carnés na Espanha depois de tantos anos de restrições, independentemente do que essa geração publicou no exílio. Devido à expatriação de milhares de espanhóis, anos depois, Salazar Chapela ficou sabendo que Luisa estava no México e que lá tinha publicado a biografia de Rosalía de Castro e seu “emocionante” romance *Juan Caballero*, muito elogiado pelo *Bulletin of Selected Books*, do Pen Club de Londres.

As crônicas e contos publicados no *El Nacional* por Carnés eram consideradas interessantes, espirituosas e muito bem escritas. Salazar Chapela compara Sender e Carnés – Sender sendo elogiado como se fosse uma eminência alemã ou grega e publicando sempre o tema mais conveniente para o público espanhol. O mesmo não ocorreu com os poetas e escritores espanhóis exilados, que guardavam a típica solidariedade dos líricos e seus nomes

⁶⁷ “[...] Apuntalar a un mundo podrido que se desmorona no me parece propio de jóvenes, y no estoy de acuerdo con quienes lo hacen así, tratando de volver la espalda a los problemas capitales de hoy, y fundamentales para el progreso de España. Cerrar los ojos a la realidad social de nuestros días es traicionar, en mi concepto, nuestro destino de hombres y de escritores. Además, es inútil tratar de hacer del día noche, y de la noche día. El desarrollo social va siempre hacia arriba, y nada ni nadie – mucho menos la falsa literatura – podrán detener la marcha arrolladora del hombre, en su anhelo natural de superación de bienestar y de cultura.” (CARNÉS, 1962, p. 55).

e obras não se mantiveram pelo público em geral. O crítico explica que no caso de Luisa Carnés, sua obra, na data de sua morte, era totalmente desconhecida na Espanha e permaneceu assim por muitos anos. Ressalta que a técnica empregada por ela nos romances escritos na Madri em 1927 é a mesma técnica que estava sendo aplicada por todos os jovens romancistas espanhóis a partir de 1960 (Figura 7):

Por tudo que caiu em minhas mãos não tinha lido ainda uma romancista dama da Espanha que supere nem sequer se iguale ao que Luisa Carnés fez com tanta espontaneidade e de maneira angelical. Seus romances revelavam verdadeira inspiração. Pintou o que via, mas não pintou unicamente por pintar, o fez com um sentimento social ou que contribuiu para melhorar, como finalmente era o que correspondia à ideologia da escritora e sobretudo por seu espírito generoso. Se tivesse continuado na Espanha, e tivesse conseguido prosseguir normalmente com a sua produção na Espanha, Luisa Carnés seria agora conhecida e venerada em todo o mundo da nossa língua como a romancista que foi.⁶⁸

Figura 7– SALAZAR CHAPELA, Esteban. Carta de Londres Luisa Carnés, 1964.



Fonte: (El Nacional, BNM ,1964; México, 2022).

Durante o exílio mexicano, temos poucas referências críticas sobre as obras de Carnés, uma vez que ela só publicou em vida duas obras: a biografia de Rosalía de Castro (1945) – que nos apresenta o liame entre a biógrafa e a biografada, uma obra destinada ao público mexicano e na qual se observa, ao mesmo tempo, um quadro de costumes que foge do superficial e do pitoresco e esbarra nas raízes sociais. A escritora mostra as misérias de

⁶⁸ SALAZAR CHAPELA, *El Nacional*, México, 9 de junio de 1964, p. 8: “Por todo lo que ha caído en mis manos no he leído todavía novelista dama de España que supere ni iguale siquiera lo que Luisa Carnés hizo con tanta espontaneidad y con tanto ángel. Sus novelas estaban con verdadero estro. Pintó lo que veía, pero tampoco pintó únicamente por pintar, sino también con un sentimiento social o mejorador, como al fin y al cabo correspondía a la ideología de la escritora y sobre todo a su espíritu generoso. De haber continuado en España, de haber podido proseguir normalmente su producción en España Luisa Carnés sería ahora tan conocida y alabada en todo el mundo de nuestra lengua como el novelista que más lo sea.”

um povo esquecido pelo progresso, que se vê obrigado a abandonar seu país. Rosalía assim como Carnés criam um nexo autêntico entre o escritor e o povo. Existem recordações e pensamentos dedicados àqueles que precisam abandonar a sua terra:

[...] Sua dor pelos imigrantes é a dor de todos os que imigraram empurrados pela adversidade ou atraídos pela falsa ilusão de uma vida melhor. Foi e segue sendo a poetisa dos humildes, dos doentes e dos desterrados, porque ao conquistar seu povo conquista um lugar que perdura no coração dos que se afastaram da pátria espanhola por circunstâncias dolorosas.⁶⁹

Luisa realiza uma forte defesa da escritora galega devido à sua própria trajetória; ela explica que Rosalía estabelece, no século XIX, um nexo autêntico entre o escritor e o povo, “[...] dá vida a sua poesia as inquietudes e dores e ao fundir-se com seu povo – Galícia (Galiza, em português), Espanha – se faz imortal” (1945, p. 94). A raiz aparece como um elemento que une o ser que floresce na superfície escura e profunda e proporciona o alimento; a paixão é a força motriz de uma atividade constante de criação e manifestação da realidade permeada pelas estruturas invisíveis que tecem a comunidade; e o povo é a representação do amor ao próximo, que transforma a autora em intérprete e tradutora dos veementes desejos de tantos seres anônimos que não tiveram voz na História.

Perguntamo-nos quais seriam as afinidades entre Rosalía e Carnés. Geralmente, quando se escolhe uma personagem, observam-se as intenções da biógrafa em relação à biografada. Entendemos que Rosalía e Carnés apresentam certas afinidades: ambas compartilharam objetivos como a liberdade e a luta por uma melhor condição social, foram silenciadas e construíram seus caminhos criativos malgrados seus. Ao considerar escrever a biografia de Rosalía, a biógrafa observou não só a história de Rosalía, mas o valor que ela buscava difundir. A importância da biografia no exílio como um gênero que permite conter a memória e discutir a historiografia do passado foi lembrada por Juan Rejano em um artigo na revista *Romance*, em que ele dizia:

A biografia, como gênero literário– definitivamente literário–, nasceu com a nossa época. Depois da grande guerra. Talvez depois de toda conflagração, os homens necessitem olhar para fora, encarar as velhas e as novas representações que se encontram veladas no grande memorial do tempo (1940, p. 9).

Os exilados se apoiavam preferencialmente em figuras históricas que participaram

⁶⁹ “[...] Su dolor por los emigrantes es el dolor de todos cuantos han emigrado, empujados por la adversidad o atraídos por falsos soles lejanos. Fue y sigue siendo la poetisa de los humildes, de los dolientes y de los desterrados, porque al conquistar su pueblo, conquista un lugar perdurable en el corazón de los que se alejaron de la patria española por circunstancias dolorosas.” (CARNÉS, 1945, p. 94).

da formação do pensamento liberal que deu lugar à República. Ao que tudo indica, as biografias criaram um laço de pertencimento à cultura espanhola entre eles. Também observamos que vários desses autores foram colaboradores do *El Nacional* – dirigido por Juan Rejano – e da *Revista Mexicana de Cultura*. A maioria dos escritores da coleção de biografias, como Carnés, eram jornalistas e colaboraram com a revista *Estampa*, que no exílio publicava no *El Nacional*.

Depois de uma longa espera, o romance *Juan Caballero* (1956) é publicado. Embora Luisa tivesse publicado inúmeros contos, o romance de *Juan Caballero* era uma oportunidade de mostrar aos leitores mexicanos os combatentes republicanos que lutaram contra o regime franquista através das guerrilhas, uma obra que representa a resistência e a força do povo que se rebelou contra as injustiças. Suas personagens são solidárias e destacam-se por seus ideais de liberdade. Na opinião de Fulgencio Castañar (1996, p. 46), Luisa demonstra que a tentativa de conectar o social com o vanguardista inicia-se antes da República, quando muitos escritores não foram capazes de realizar essa fusão depois da diáspora.

Outros, como Díaz Fernández (1930), evidenciam a ampla trajetória da expressão cultural criada pela geração de 27 ao apresentarem uma preocupação artística geral dentro de um ambiente que avalia a experiência vanguardista e descobrem sua falta de adequação a essa sociedade, que se depara com uma população disposta a lutar e protagonizar o futuro. Díaz Fernández entende que “vanguarda” é uma palavra desprestigiada e propõe o termo “literatura de avanzada”, caracterizada por uma “volta ao humano”, pois combina com os avanços estéticos para produzir um “nuevo romanticismo.”⁷⁰

Luisa Carnés reproduz, em sua narrativa, uma clareza de expressões que sobressaem em seu estilo. Observamos, por vezes, sua voz irônica e precisa. Em seus romances, demonstra essa consciência ao adotar uma atitude que estimula e propõe superar a luta ideológica, algo que vai além da preocupação com os corpos, com a moda ou com a sexualidade em um período de transformações. Díaz Fernández, por exemplo, cita a moda feminina como alusão a essa mudança. Explica que a aparência, entre as mulheres, foi um dos sinais da “revolução” que passou despercebida pela burguesia, preocupada em defender

⁷⁰ Como esclarece Díaz Fernández (1930), o vanguardismo na Espanha representava uma atitude reacionária tanto na política como na arte. Os jovens vanguardistas tendiam a ser modernos recorrendo apenas a matérias mortas e suas obras não representavam a época contemporânea, e sim as imitava. A falta de vitalidade era recriminada por Díaz Fernández, para quem a “[...] vitalidade era equivalente ao humano e ao que concerne ao homem. Para os vanguardistas o vital era utilizar um léxico desportivo”. Uma literatura feita de “gestos e sem substância que constituíam uma literatura formalista que não assegurava uma nova época e sim a prova mais convincente da liquidação de um sistema social.” (DÍAZ FERNÁNDEZ, 1930, p. 52).

a ordem: “Características típicas de uma tendência de vida coletiva que anuncia o futuro” (2013, p.19). A proposta narrativa para tal transformação deveria ter uma precisão cirúrgica, apoiada em uma cultura ampla e acessível a qualquer leitor - fórmula muito semelhante à empregada por Ortega y Gasset em seus artigos jornalísticos, por vezes considerada como parte do legado dessa geração.

Díaz Fernández propõe superar a “deshumanização”, utilizando uma temática atual e social, com valores estéticos que caracterizam esse novo romantismo, visando principalmente a síntese e essa estética de ruptura com o passado que comunica um tema atual. É a partir deste ponto que observamos a inovação na obra carnesiana. Suas obras expressam as angústias da vida atual. Enquanto algumas escritoras do período estavam preocupadas em informar sobre seus corpos ou sua sexualidade, exteriorizados também por meio da moda, vestindo suas personagens com roupas extravagantes, a escritora aplicava técnicas pouco utilizadas na época que evidenciaram o contrário. Por exemplo, ela apresenta a visão da classe trabalhadora que temia a mudança de estação por não ter o que vestir:

A chuva parou, e as plantas começaram a florescer. Flores nas árvores, nas trepadeiras madressilvas e nos vestidos das mulheres. Das mulheres ricas, para as quais a primavera é uma ilusão a mais. Para a garota pobre a mudança de estação supõe a adição de um problema na soma dos dramáticos problemas que integram sua vida. Cada primavera requer uma renovação proporcional da indumentária. A mulher rica deseja o verão, que lhe permite cultivar sua fina desnudez. A pobre o teme. A pobre vê com temor a proximidade dos dias radiantes desse sol inimigo que descobre o seu sapato sem forma, e ilumina cada parte danificada dos enfeites com a precisão de um refletor em uma estrela. A mulher pobre ama o inverno, embora a água lhe entumeça os pés. No inverno, as pessoas caminham depressa – cada um cuida do seu –. Faz demasiado frio para cuidar dos outros. Chove demasiado para contemplar uma perna bonita. E a garota modesta não se vê constrangida ao caminhar com um sapato torcido tentando equilibrar-se.⁷¹

A forma particular de caracterização simbólica da realidade é, em grande parte, resultado da percepção da escritora a respeito da particular situação social e política. Carnés compreende e considera o pensamento feminino demonstrando com clareza os diferentes aspectos impostos pela sociedade à classe operária, e principalmente às mulheres do período

⁷¹ “[...] La lluvia ha cesado, y las plantas han comenzado a florecer. Flores en los árboles, en las trepadoras madresevas y en los vestidos de las mujeres. De las mujeres ricas, para las que es la primavera una ilusión más. Para la muchacha pobre el cambio de estación supone la adición de un problema a la suma de dramáticos problemas que integran su vida. Cada primavera requiere una renovación proporcional del indumento. La mujer rica desea el estío, que le permite cultivar su fina desnudez. La pobre lo teme. La pobre ve con temor la proximidad de los días radiantes de ese sol enemigo que descubre el zapato informe, que ilumina cada deterioro del atavío con la precisión del reflector a la estrella. La mujer pobre ama el invierno, aunque el agua le entumezca los pies. En el invierno, la gente camina de deprisa – cada uno a lo suyo –. Hace demasiado frío para fijarse en lo demás. Llueve demasiado para detenerse a contemplar una pierna bonita. Y la muchacha modesta no se ve constreñida a caminar salvando el buen equilibrio de un zapato torcido.” (CARNÉS, 1934, p. 21).

– trabalhadoras, mães solteiras e jovens que defendem o trabalho feminino como uma forma de emancipação⁷². Luisa escreve com vitalidade; sua narrativa provoca e instiga o leitor. Ao reproduzir com clareza os temas mais complexos como, a título de exemplo, a prostituição ou o aborto, faz com que o leitor reflita sobre as reais condições sociais. Nos romances carnesianos, encontramos um estilo sintético cuja narrativa comunica a transformação da sociedade, da política e da vida cotidiana em uma leitura acessível e fotográfica, muito parecida com seus artigos jornalísticos. As ideologias revolucionárias permeiam essa narrativa social, inspiradas nas reivindicações proletárias.

Essas novas estética e a temática inserem-se no “Nuevo Romanticismo”. As considerações de Pablo Gil Casado (1974) nos ajudam a entender que esse grupo era composto por escritores comprometidos politicamente com ideologias revolucionárias que não perderam de vista os fins artísticos da literatura. O grupo foi denominado por Victor Fuentes (1980) como “a outra geração de 27”. Não temos dúvidas de que as obras carnesianas procedem desse “Nuevo Romanticismo”, ou para sermos mais exatos, dessa “literatura de avanzada” também conhecida como romance social não apenas por manifestar a intenção crítica social, mas por identificar-se com o mundo das mulheres trabalhadoras, representando-o por meio de temas polêmicos e, muitas vezes, vivenciados por ela como: a pobreza, a maternidade fora do casamento e o assédio, com um olhar racional e feminista em relação às acusações que faz a sociedade burguesa.

É importante destacarmos que quando essas escritoras e escritores perderam sua terra, sua transcendência literária e social passou a ser o exílio – que dispersou essa geração pelo mundo. O franquismo, mesmo se prolongando por tantos anos, contudo, não conseguiu apagar as chamas dessa geração. A influência da geração de 27 é importante não só pelo rigor estético, mas pelo que deixaram escrito. São reflexões sobre sua condição humana, seu entorno repleto de desigualdades e uma incansável busca não apenas por um lugar, mas por uma necessidade de construir uma identidade própria e individualizada no meio do mundo representado.

Nos romances de Carnés, por exemplo, podemos observar a discrepância entre o que suas protagonistas anseiam e o modelo de conduta que seu meio social oferece, sendo esse um ponto que se repete em *Natacha* e *Tea Rooms:mujeres obreras*, ao apresentar a

⁷² A condição social da mulher na Espanha refere-se a questões como a relação da mulher trabalhadora com os sindicatos, com a maternidade, com a higiene, a prostituição; a situação da mulher espanhola frente à lei, à necessidade do divórcio. Mais informações sobre a condição da mulher na Espanha em: NELKEN, Margarita. **La condición social de la mujer en España**. Barcelona: CVS, 1975.

realidade com descrições precisas, quase cinematográficas. Suas narrativas se inserem nessa nova concepção de vida que sintetizou o político com o estético, como esclareceu Díaz Fernández em sua definição de “literatura de avanzada”. Porém, quando este mundo passou a ser o da ditadura, um tempo caracterizado pela censura, pela falsa moral, pelo falso pudor e pelo medo, criou-se uma escrita ainda mais carregada de sentidos e imbuída pelo espírito de luta.

Se pensarmos que apagar a memória de um país é também apagar a sua história, compreendemos que colocar em destaque o tema da Guerra Civil Espanhola pode ter ajudado quem promoveu o esquecimento político, uma vez que, na guerra, ambos os lados tiveram suas mãos manchadas e, em muitos casos, foram vítimas de uma violência política criminosa e desmedida, como as execuções em massa - posição que Alexandra de Brito, Carmen Enriquez e Paloma Aguilar (2001) corroboram.

A ausência de Luisa Carnés nos estudos mais representativos sobre o romance social começa a ser pouco a pouco reparada. Vimos que durante a Segunda República, a literatura e o jornalismo foram caminhos quase inseparáveis para muitos escritores como ela que, ante a impossibilidade de viver da criação literária, contaram com o jornalismo como sua principal fonte de sustento. O período em que estudamos contribui para um processo de revisão e reedição de uma parte desse jornalismo republicano. Existe atualmente um crescente interesse de pesquisadores como Bernardo Díaz Nosty, nos estudos das obras das mulheres jornalistas, bem como do jornalismo feminino juntamente com sua atividade literária. A partir desse movimento de resgate, nomes como o de Luisa Carnés começam a surgir como parte das escritoras jornalistas pertencentes ao grupo de escritoras sociais.

Entende-se que a questão da escrita feminina espanhola supõe um dos pontos chaves de análise para a teoria do cânone literário espanhol na atualidade. A difusão do feminismo alcançou um ponto alto na contemporaneidade, e com a finalidade de obter a igualdade entre os sexos, questionam-se os princípios que regulam a sociedade contemporânea. O cânone literário, independentemente se é oriental ou ocidental, é composto por uma maioria masculina e, por isso, passamos a rastrear as obras criadas por mulheres para não apenas resgatá-las do esquecimento, mas também colocá-las no mesmo nível que seus pares masculinos. O referente papel da mulher na intelectualidade feminina no período republicano, suas organizações, suas lutas pelos direitos de igualdade e a sua participação política revelam mulheres intelectuais que não tinham sido publicadas, traduzidas ou

reeditadas na Espanha.⁷³

Algumas delas passaram a integrar o cânone literário após muitos anos, como por exemplo: Clara Campoamor, Constanza de la Mora, Carmen de Burgos, Matilde Huici, Victoria Kent e Federica Montseny. Porém, muitas outras ainda estão esquecidas. A ampla produção historiográfica da Guerra Civil Espanhola e do exílio possibilita diferentes objetos de estudo. Como forma de encerrar esse capítulo, abaixo (Figura 8) apresentamos um panorama das obras de Luisa Carnés descobertas até o momento, que nos ajudam a perceber a importância de se estudar e pesquisar sobre as escritoras dessa geração, completando uma trajetória que permite trazer à tona momentos históricos específicos apagados pelo exílio e pela ditadura.

¿Por qué has disfrazado tu cabeza de sol con ese detestable sombrero? Yo lo odio; odio la paja amarillenta de tu sombrero porque me priva de la absoluta contemplación de tus rizos revoltosos. Yo te despojo de él, en virtud de mi deseo, y ya estás tú, realmente tú, caminando sobre la arena rubia del paseo de la Provincia. Coronando tu cabecita, lo árboles, iluminados por el sol, le fingen jirones de encaje, al cual hubiesen desgarrado las manos invisibles del viento. (CARNÉS, 1930, p.73).

⁷³ Um dos poemas mais representativos da defesa e da importância da mulher no mundo literário e acadêmico é “La institución”, de Erika Martínez. Ela reivindica uma das escritoras da Geração de 27, ao mesmo tempo que censura a parcialidade institucional: “El fantasma de Carmen Conde se esnifa la raya de la excepción en el sótano de la Real Academia. Hay rigor en los bancos polvorientos y creyentes que hacen cola al puchero del respecto a la palabra. ¿No cultivan las sectas cierto fervor profiláctico? Dos esfinges con ciento veinte de pecho formulan su enigma de puertas para afuera... (MARTÍNEZ, 2017, p. 15). A poetisa Carmen Conde foi a primeira acadêmica da RAE. Seu discurso foi lido em 28 de janeiro de 1979, onde homenageia escritoras que foram silenciadas. Esse acontecimento extraliterário beneficiou a divulgação de seu nome, mas ocultou, de alguma maneira, sua produção literária. Sua obra merece uma releitura sem dogmas ou prejuízos que a resgatem do purgatório da indiferença e a liberte do peso institucional que parece reduzir todo seu valor literário a uma circunstância extra literária (Nota da Autora).

Figura 8 – Obras de Luisa Carnés descubiertas e reeditadas até o momento.



Fonte: (Fotos do acervo da pesquisadora), 2022.

3 DESCOBRINDO LUISA CARNÉS – PRIMEIRAS OBRAS

3.1 IDENTIDADES EM MOVIMENTO – A INFÂNCIA DE UMA TRABALHADORA

Iracundia era um país fecundo em riqueza, fértil em sabedoria e soberba, ignorante em absoluto da bondade, insensível à piedade, surdo a dor.⁷⁴

Natalia Valle, Clarita Montes, ou Luisa Carnés? Quem foram essas mulheres? Elas foram Luisa Genoveva Carnés Caballero, nascida em Madri, em 3 de janeiro de 1905⁷⁵, na Rua Lope de Vega, número 39, apartamento 41, no bairro de las Letras. A pequena Luisa nasceu em uma família humilde e numerosa; era a mais velha de cinco irmãos. Sua mãe, Rosario Caballero Aparício, nasceu em Madri, em 1878, e morreu em 1953; era costureira antes de casar-se, mas abandonara a profissão para cuidar dos afazeres domésticos e dos muitos filhos. Seu pai, Luis Carnés Sánchez, nasceu em Valladolid, em 1874, e morreu em Madri, em 1965 – um ano depois de sua filha. Chegou em Madri em 1897 e trabalhou como barbeiro por uns anos e, depois de muitas mudanças, em 1914, abriu sua própria barbearia no bairro de Chamberí, na Rua Santa Engrácia, número 103.

A família morava ali mesmo; porém, com a chegada do quarto filho, foram obrigados a buscar um espaço mais adequado. Mudaram-se para um apartamento em uma rua próxima à barbearia. Mesmo assim, tiveram que alugar um quarto da casa para uma outra família a fim de ajudar nas despesas. Essas lembranças farão parte dos relatos que a jovem escritora, anos mais tarde, narrará em seus romances.

O bairro em que nasceu e viveu parte da sua infância foi muito importante para ela, que o descreve com carinho. Parte das recordações desse bairro ela descreve em seu conto “En casa”, que apresenta as memórias evocadas quando ela estava já exilada no exílio – publicado na revista *Nuestro Tiempo*, no México, em 1º de setembro de 1950, entre as páginas 60 e 62.

A narrativa inicia-se explicando que se encontrou na rua depois de nove anos de prisão. O conto foi escrito quando Carnés completava nove anos de degredo, e apresenta

⁷⁴ “Iracundia era un país fecundo en riqueza, fértil en sabiduría y soberbia, ignorante en absoluto de la bondad, insensible a la piedad, sordo al dolor”. Esse é o primeiro dos cinco contos publicado pela escritora, a única narrativa que podemos qualificar como fantástica. Como esclarece Plaza, em entrevista verbal, em 2020, naquele período, Carnés assinava com o nome e dois sobrenomes, pois por erro tipográfico, seu nome aparece nesse conto como Luisa **Carrés** Caballero (Nota da Autora, grifo nosso).

⁷⁵ ESPANHA. Registro Civil de Madrid. Certificación literal de nacimiento de Luisa G. Carnés Caballero. Distrito do Congreso. Libro 62-5, fol. 356-357. As demais informações sobre a família da escritora foram fornecidas por Juan Ramón Puyol, neto de Luisa, em entrevista verbal realizada em Madri, em 2020 (Nota da Autora).

vários traços autobiográficos. Inicia narrando a saída de uma mulher da prisão e que se depara com uma realidade muito distinta da imaginada. Ela passeia por Madri, lembra-se da pequena casa na Calle Moratín, próxima ao passeio do Prado; lembra dos quatro andares que tinha que subir para chegar em sua casa na rua Lope de Vega⁷⁶ – local onde hoje tem uma placa em sua homenagem (Figura 9).

Figura 9 – Casa de Luisa Carnés, em Madri, na Rua Lope de Vega (A fachada, a madeira das escadas e as portas são originais).



Fonte: (Fotos do acervo da investigadora, Madri, 2020).

Lembro dos quatro andares que tinha que subir para chegar ao nosso quarto, a respiração ofegante da minha mãe quando chegava lá em cima, carregando a sacola de roupa suja da paróquia, o teto inclinado da cozinha e do quarto onde eu dormia, e aquele pequeno corredor de teto baixo, cheio de sol, em cuja janelinha tínhamos pequenos vasos de hortelã e sândalo. Recordo as sedosas ervas, as flores pequeninas que cresciam nas telhas no verão e os telhados cheios de neve branca no inverno. Também o vejo coberto pela roupa branca que minha mãe estendia sobre as ásperas calhas e creio perceber ainda, o cheiro alegre que desprendiam debaixo dos raios de sol as ensaboadas peças.⁷⁷

⁷⁶ A imagem abaixo é do edifício em que Luisa viveu. Conseguimos a permissão de uma moradora para entrar e fotografar. A moradora explicou-nos que o edifício é muito antigo e que as portas e escadas são originais. Disse que se sentia honrada em saber que uma escritora viveu ali, embora nunca tivesse ouvido falar dela antes da placa ser instalada em sua homenagem. Mais dados sobre o bairro, encontramos em um artigo publicado por Gutiérrez de Miguel, “Paseos de Madrid: Un Barrio del Parnaso” (*La Voz*, 20 de marzo de 1923, p. 3). Nele temos uma imagem de como era o bairro. O jornalista explica que a zona da Calle Lope de Vega e seu entorno foi o lugar de residência do próprio Lope. Ali também viveram Cervantes, Quevedo, Echegaray e outros escritores e artistas destacados devido à proximidade com o Teatro Príncipe (Nota da Autora).

⁷⁷ “Recuerdo los cuatro pisos que había que subir para llegar a nuestro cuarto; el fatigoso jadeo de mi madre cuando llegaba arriba, cargada con el saco de ropa sucia de la parroquia; el techo abuhardillado de la cocina y de la alcoba, donde yo dormía, y aquel pequeño comedor, de baja techumbre, lleno de sol, cuya ventanilla teníamos pequeños tiestos de hierbabuena y sándalo. Recuerdo las sedosas hierbas, las flores menuditas que crecían en las tejas en verano y los tejados llenos de blanca nieve en el invierno. Lo veo también cubierto por la ropa blanca que mi madre extendía sobre las ásperas canales, y creo percibir aún el alegre olor que despedían

Nesta narrativa, a escritora recorre à memória e fornece detalhes pessoais e familiares sobre ela e seu contexto. Luisa estudou em um colégio religioso que se situava próximo à sua casa, chamado *Hijas de Cristo*, e permaneceu ali até 1916⁷⁸. Aos onze anos, deixou a escola e começou a trabalhar, como muitas crianças de famílias humildes. A insuficiência de sua formação escolar é um lamento repetido⁷⁹. Muitos anos depois, no exílio mexicano, ela escreve para sua irmã Nati, lamentando a falta de estudos em sua infância ao desculpar-se por sua letra feia que, nas palavras dela, eram de “[...] grafia despegada, muy extendida, deficiente” (CARNÉS, 1963, s.p). Tais fatos reforçam o enorme esforço da escritora mediante seu trabalho autodidata. A seguir, temos a transcrição de um trecho de uma carta de Luisa para sua irmã Natividad, gentilmente cedido por António Plaza:

México DF, 15 de julio de 1963. Queridísima irmã a –“se dirige a su única irmã, Nati [vidad]”–. Embora possa parecer mentira, demorei [para responder] por não te escrever à mão, pois me faltava a fita para máquina [de escrever], que como poderá ver, é nova e eu não tinha conseguido ir até hoje ao centro [da cidade] para comprar-lá. Não gosto de escrever à mão, pois o papel acaba rapidamente. Não se preocupe por contar-me coisas de Madri, porque adoro, mesmo sabendo que essa viagem está vedada – **proibida** – para mim. [...]. Perdoe-me, irmã, que a carta seja tão mal escrita – talvez deva entender, tão mal redigida, porque está datilografada como todas as minhas, que parecem cartas de analfabeta; Certamente, minhas cartas familiares não poderão ser compiladas em nenhuma antologia, pois não vi nada pior. [...]. Receba muitos beijos e os dê também no papai. Tua irmã.⁸⁰

Em nota, Plaza complementa:

A letra de Luisa não é boa, é grande e separada, muito espaçosa e de grafia muito deficiente, às vezes quase ilegível em uma primeira leitura, devido a uma instrução escolar muito breve, pois só frequentou o colégio até os onze anos, porque a pobreza familiar fez com que desde muito pequena, e por ser a mais velha dos filhos, começasse a trabalhar em uma confecção, como trabalhadora manual.⁸¹

bajo los rayos de sol las enjabonadas prendas” (CARNÉS, 1930, p. 47).

⁷⁸ O colégio ficava na Rua Jordán, n. 12, esquina com a Rua Cardenal Cisneros, no bairro de Chamberí. Atualmente o colégio não existe mais e não conseguimos localizar outras informações (Nota da Autora).

⁷⁹ Em abril de 1937, ao escrever um de seus artigos, a escritora refere-se a uma das atuações do Governo Republicano em plena guerra: “A nova geração espanhola não poderá dizer nunca o que talvez nós tenhamos dito mais de uma vez: “se tivessem me dado estudos! [...] España será una nueva república sin analfabetos. Otro manantial de cultura: ‘La escuela Lina Odena’ de Valencia.” (Revista *Estampa*. Madrid, 10 de abril de 1937, n. 481, s.p. Consulta: *Ateneo*, Madrid, fevereiro de 2020).

⁸⁰ Carta de Luisa Carnés para sua irmã Natividad, de 15 de julho de 1963. A transcrição de um trecho dessa carta foi gentilmente cedida por Antonio Plaza, em Madri, 2020 [entrevista verbal]: “México DF, 15 de julio de 1963. Queridísima hermana – “se dirige a su única hermana, Nati [vidad]”. Aunque te parezca mentira, me he retrasado [en responder] por no escribirte a mano, pues me faltaba la cinta para la máquina [de escribir], que como verás es nueva, y no había podido ir hasta hoy al centro [de la ciudad] a comprarla. No me gusta escribirte a mano, pues en seguida termino el papel. No te importe contarme cosas de Madri, pues me encanta, aunque sepa que ese viaje está vedado – **prohibido** – para mí [...] Perdona hermana que la carta vaya tan mal escrita – “quizá deba entenderse mal redactada”, pues está mecanografiada, como todas las mías, que parecen cartas de analfabeta; desde luego que mis cartas familiares no se podrán recoger en ninguna antología, pues no he visto nada peor [...]. Recibe muchos besos, y dáselos también a papá. Tu hermana.” (CARNÉS, 1963, grifo nosso).

⁸¹ PLAZA, Antonio, em Madri, 2020 [entrevista verbal]: “La letra de Luisa no es buena, sino grande y

Ao começar a trabalhar, o mundo infantil de Luisa muda rapidamente. Sua etapa no mundo adulto começa primeiramente com o trabalho de aprendiz para sua tia Petra Caballero – que geria uma confecção de chapéus⁸² na Rua Moratín. Essas pequenas confecções atendiam os pedidos das duas fábricas existentes em Madri e dos estabelecimentos mais importantes do ramo – ambas terceirizavam uma parte da produção para reduzir custos. As difíceis condições de trabalho que Luisa suportou fazem parte do conjunto de árduas recordações que ela depois cristalizou em narrativas, ajudada por sua memória e seu senso de observação.

Desses anos, temos também as lembranças cimentadas em *Olor de santidad*⁸³, romance inédito, escrito entre 1931-1932. Consultado no arquivo pessoal da família, é um manuscrito datilografado de 135 (cento e trinta e cinco) páginas e que está dividido em quatro livros menores, em um projeto similar ao seu primeiro romance *Peregrinos de calvario* (1928), com algumas páginas desordenadas. O neto de Luisa relata que o romance foi encontrado por uma vizinha chamada Conchita Ruiz Nunes, em 1976, após a morte de Juan Rejano – companheiro de sua avó, em uma lata de lixo no México. Ao que tudo indica, a escritora começou a escrever o romance no período em que viveu na cidade de Algeciras com seu primeiro companheiro Ramón Puyol (1907-1981).

Após seu retorno a Madri, deixa o projeto de lado e retoma essa escrita no México, entre 1944 e 1947. O romance inicia-se com uma dedicatória de Carnés para Miguel Puyol – irmão de Ramón Puyol, assassinado em 1936⁸⁴. Luisa denuncia o assassinato de Miguel,

despegada, muy extendida, y de grafía muy deficiente, a veces casi ilegible en una primera lectura, debido a una instrucción escolar muy breve, pues sólo asistió al colegio hasta los once años, porque la pobreza familiar hizo qué desde muy niña, y por ser la mayor de los hijos, comenzase a trabajar en un taller, como obrera manual.”

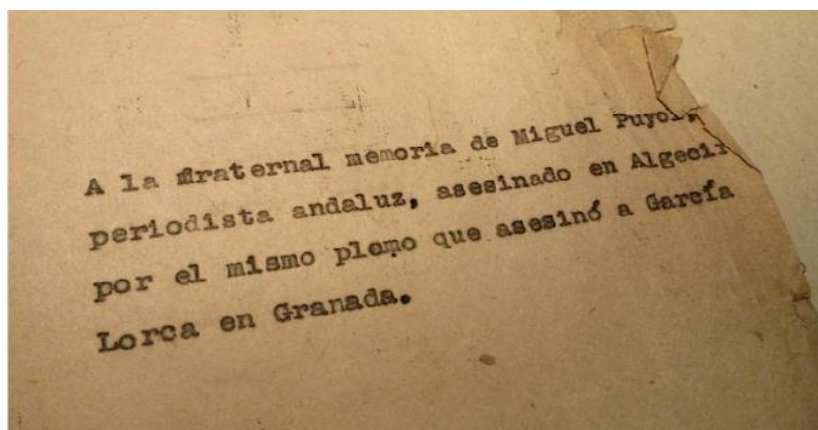
⁸² O tema da indústria de chapéus, como vimos anteriormente, recebeu a atenção da imprensa nos anos 1930. A escritora menciona o assunto em um artigo escrito no México e publicado no *El Nacional*, em 6 de junho de 1951, “Adiós a Natalia Valle”. A Lei de Trabajo de Mujeres y Niños, de 13 de março de 1900, proibia o trabalho aos menores de dez anos, circunstância que nos ajuda a entender a idade escolhida para que Luisa começasse a trabalhar (Consulta BNE, Madri, fevereiro de 2020). Em *Natacha* (1930), a escritora fornece mais dados sobre o período de trabalho na “sombriería” (Nota da Autora).

⁸³ Desde que começamos nossa pesquisa, soubemos que Antonio Plaza estava estudando esse romance para publicá-lo. Também encontramos, na revista *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* (n. 18, p. 415 – 428, 2016), um artigo publicado por Neus Samblancat Miranda, intitulado “*Olor de santidad: una novela cervantina de Luisa Carnés, inédita.*” Nele, a autora esclarece que o romance tem traços da narrativa quixotesca, centrada no protagonista da obra, Pepe Santos, que se compara a uma personagem cervantina. O artigo encontra-se disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo/codigo=6838269>. Acesso em 13/04/2022, (Nota da Autora).

⁸⁴ São escassas as informações sobre o jornalista Miguel Puyol Román. Encontramos, no PARES, a ficha de acusação que esclarece que ele fora condenado à morte pelo Tribunal Especial para Represión de la Masonería y el Comunismo por delito de “masonería”, que vigorou de 1940 até 1963. Mais informações disponíveis em: <http://pares.mcu.es:80/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/153868>. Acesso em 13/04/2022, (Nota da Autora).

noticiando que essa morte ocorreu assim como a de Federico García Lorca, “pelo mesmo chumbo”⁸⁵ (Figura 10). O romance reúne diferentes testemunhos e recorda os fatos das greves gerais de 1916 e 1917 em Madri.

Figura 10 – CARNÉS, Luisa. *Olor de santidad*, 1947.



Fonte: (Acervo da Família Puyol Carnés, Madri, 2020).

A escritora era uma criança de doze anos quando presenciou tais fatos e, embora não tivesse maturidade para entender o que acontecia, essas lembranças ficaram gravadas em sua memória. Anos mais tarde as descreve em sua narrativa:

Em 13 de agosto de 1917 foi declarada a greve geral, adotando o Governo duras medidas de repressão, o Exército foi para as ruas e as metralhadoras se espalharam pelos bairros dos trabalhadores. [...] Na praça dos *Cuatro Caminos* os soldados disparavam contra o povo, ocorreram várias mortes. Nas calçadas de *Santa Engracia* próxima à minha casa, vários grevistas – entre eles uma mulher – foram golpeados brutalmente pela Guarda Civil por estarem mantendo obstáculos nos trilhos do trem, com a finalidade de impedir a passagem dos veículos dirigidos pelos que não aderiram à greve.⁸⁶

⁸⁵ CARNÉS, Luisa. **Olor de santidad**. Fragmento do romance inédito, escrito em 1936. Imagem cedida pela família (Figura 8). Carnés inicia a narrativa com a frase: “A la fraternal memoria de Miguel Puyol, periodista andaluz, asesinado en Algeciras por el mismo plomo que asesinó a García Lorca en Granada”. Também localizamos, na BNE, uma série de dez litografias de Ramón Puyol (companheiro de Luisa é irmão de Miguel), feitas no final de 1936, com uma dedicatória similar à de Luisa: “A mi hermano Miguel asesinado por las hordas fascistas”. Miguel foi assassinado nos primeiros momentos da repressão, quando Algeciras passou a formar parte do bando nacional; foi fuzilado nos muros do cemitério de Algeciras.

⁸⁶ Arquivo da Família Puyol Carnés, Madri, 2020 – texto inédito escrito por Carnés entre 1931-1932: “El 13 de agosto de 1917 se declaró la huelga general, adoptando el Gobierno duras medidas de represión; se lanzó al Ejército a las calles y fueron emplazadas ametralladoras en los barrios obreros. En la glorieta de los Cuatro Caminos, los soldados dispararon contra el pueblo, y hubo varios muertos. En el paseo de Santa Engracia, cerca de mi casa varios huelguistas – entre ellos una mujer – fueron golpeados brutalmente por la Guardia Civil por el hecho de tender obstáculos sobre los raíles de los tranvías, con el fin de impedir que los vehículos manejados por esquiroleros siguieran circulando.”.

Antonio Plaza, em entrevista em Madri, no ano de 2020, reafirma que esse acontecimento marcou a vida de Luisa Carnés. Ele relata que tais fatos começaram a ser conhecidos devido à atividade jornalística da escritora:

Existem outros fatos que agora começamos a conhecer também, graças ao trabalho relacionado à sua atividade jornalística. No ano de 1934, ela nos conta como em 1916-1917, foi protagonista accidental de acontecimentos políticos importantes como a greve geral de dezembro de 1916, na qual ela fazia fila com outros vizinhos neste lugar onde se vendia pão racionado, porque os estabelecimentos comerciais estavam fechados devido o seguimento da própria greve, ou da greve de 1917 na qual ela, desde a janela da barbearia onde seu pai trabalha, contempla como a polícia de alguma maneira impede os trabalhadores de levantar barricadas e deter os bondes que nesse momento tentavam seguir seu trabalho, além disso, era uma criança que evidentemente teve essas experiências, mas naturalmente ainda não sabe interpretar, ela vai nos contar muitos anos depois quando já é jornalista, ela nos dá a entender que uma série de fatos sociais e políticos influenciaram para que ela tivesse uma vivência muito sólida e pudesse desenvolver anos mais tarde um compromisso pessoal e social realmente importante.⁸⁷

Não resta dúvida que, com seu trabalho infantil, Luisa ajudava a complementar o orçamento familiar. Trabalhou por seis ou sete anos na fábrica de chapéus – passou por todas as etapas de aprendiz a quase mestre, trajetória que narra em seu livro *Natacha* (1930). Para compreender suas frustrações cotidianas, a jovem buscou refúgio na Literatura. O gosto pela leitura e a prática da escrita foram alentos que a ajudaram a superar as carências escolares e a conviver com a dura realidade. No imaginário de Carnés, escritores como Cervantes, Dostoiévski e Tolstói passaram a ser os mestres inconscientes que orientam suas próprias composições, em um exercício de autoaprendizagem que marcou sua vida e sua obra. Em uma entrevista na *Revista Crónica* (Madri, 30 de março de 1930, s.p), ela explica que a sua decisão de escrever foi inspirada pela leitura, sua grande paixão:

Seguramente minha decisão de escrever foi inspirada pela leitura, minha grande paixão do momento. Hoje reconheço que não li apenas. Eu não podia gastar um centavo em um livro – e já sabe, sai de uma confecção, não de uma Universidade – e me alimentava espiritualmente dos folhetins publicados nos jornais e dos romances baratos. [...] De tal forma e sem nenhum guia além do meu amor pelo livro, através de inumeráveis autores e obras absurdas, cheguei até Cervantes, Dostoiévski, Tolstói.⁸⁸

⁸⁷ PLAZA, Antonio, Madri 2020 [entrevista verbal]: “Hay otros hechos que ahora empezamos a conocer también gracias al trabajo que se relaciona con la actividad periodística, en el año 1934, ella nos cuenta cómo en 1916-1917 fue protagonista accidental de hechos políticos importantes como son la huelga general de diciembre de 1916, donde ella hacía cola con otros vecinos en este sitio donde se vendía pan racionado porque estaban los establecimientos comerciales cerrados para el seguimiento de la propia huelga, o de la huelga de 1917 donde ella contempla desde las ventanas de la barbería donde trabaja su padre cómo las fuerzas del orden de alguna manera impiden a los obreros levantar barricadas y detener a los tranvías que en esos momentos intentaban seguir su trabajo, aún más, una niña que evidentemente ha tenido esas experiencias, pero, que naturalmente todavía no sabe interpretar, ella nos va contar muchos años después cuando ya es periodista, ella nos da a entender que una serie de hechos sociales y políticos han influido para que ella tenga una vivencia muy sólida y pueda desarrollar años más tarde un compromiso personal y social realmente importante.”

⁸⁸ “Seguramente mi decisión de escribir fue inspirada por la lectura, mi gran pasión entonces. Hoy reconozco que no he leído apenas. Yo no me podía gastar un duro en un libro – ya sabe que he salido del taller, no de la

Sobre essa paixão pela Literatura Russa, Plaza afirma:

Luisa já é uma mulher madura porque a vida a obrigou a ser. Desde os dez ou onze anos, está trabalhando como “menina operária” em uma confecção doméstica, fazendo chapéus, e isso a endureceu porque praticamente passou não só a infância, mas também a adolescência trabalhando nessas circunstâncias realmente difíceis, algo que ela transmitirá para o leitor como um desabafo, em relação às suas vivências, algo que ela conecta de maneira visível com a literatura russa, da qual se considera uma grande seguidora, especialmente de Dostoiévski e outros. Portanto, ela já é uma pessoa que, de alguma maneira, mostra suas qualidades literárias.⁸⁹

Desse modo, observamos que a escritora transfere para suas obras a linguagem apaixonada e cadente, transportando para seus escritos a realidade vivida por ela, que vai além daquilo que ela observa ao seu redor. Ao pensarmos na obra de Dostoiévski, observamos que ele geralmente não mostra mais do que o homem, o homem russo, aquele que sofre e busca. Luisa Carnés, em seu primeiro romance, repete parcialmente essa maneira de escrita, assim como faziam Dostoiévski e outros escritores do período como Alas Clarín, Miguel Unamuno e Benito Pérez Galdós, ao evidenciar os problemas ético-religiosos. Porém, Clarín e Unamuno apresentam várias coincidências em suas obras, principalmente por serem considerados krausistas espanhóis. Esses escritores criticam o catolicismo, cada um de uma forma, assim como os pensadores denominados krausistas. Ambas as críticas nascem da mesma premissa: viver uma religião individualmente como princípio de uma unidade espiritual e moral – religião que, de acordo com eles, o catolicismo é incapaz de oferecer.

As críticas que fazem à Igreja Católica são iguais às de Fernando Castro, em 1874, como afirma Yvan Lissorgues, em 1937⁹⁰. Porém, Clarín irá apresentar aspectos religiosos da personalidade moral e religiosa ligados a ele. O escritor não se considera católico, mas encontra-se muito próximo à religião. Unamuno por sua vez, está muito distante desse catolicismo, pois em suas obras notamos um desprezo absoluto por essa fé rotineira e de

Universidad –, y me alimentaba espiritualmente de los folletones publicados en los periódicos, y con las novelas baratas. [...] De tal forma, y sin más guía que mi amor al libro, y a través de innumerables autores y obras absurdas, ascendí hasta Cervantes, Dostoiévski, Tolstoi.” (CARNÉS, 1930, s.p.).

⁸⁹ PLAZA, Antonio, Madri, 2020 [entrevista verbal]: “Luisa ya es una mujer madura porque la vida la ha obligado a serlo, desde los 10 o 11 años está trabajando como obrera niña en un taller doméstico haciendo sombreros y eso le ha curtido, porque prácticamente ha pasado no solo la niñez sino también la adolescencia trabajando en esas circunstancias realmente difíciles, algo que ella transmitirá a los lectores como un desahogo, en relación a sus vivencias, algo que ella conecta de manera visible con la literatura rusa de la cual se considera una gran seguidora, especialmente Dostoiévski e otros, por lo tanto ya es una persona que de alguna manera ha mostrado sus calidades literarias.”.

⁹⁰ Mais informações em: “Heterodoxia y religiosidad: Clarín, Unamuno, Machado”. **Cuadernos Hispanoamericanos**, n. 440-44 1 (febrero-marzo de 1987), p. 237-250. Consulta: BNE, Madri, 2020.

costumes que domina o povo espanhol. Diferentemente de Clarín, Unamuno se preocupa com o coletivo. Já Galdós entende a religião na Espanha como um espetáculo desolador, “[...] uma superstição milagreira do povo”, como afirmava Antonio Machado (1964, p. 13).

Carnés teve uma mãe religiosa e, ao escrever seu primeiro romance, apresenta a religião com certa nostalgia; não sabemos se da fé ou dos sonhos de infância. Critica essa Igreja dominadora e nos mostra a vida como um eterno calvário, rodeada de incertezas, povoada por mulheres que sofrem com o estigma religioso e domesticador que condiciona a mulher na sociedade aos papéis de mãe e dona de casa. Ela se interessa pelo ser humano de maneira coletiva. Sua crítica à religião têm mais ênfase na questão social e moral, e é voltada mais para as mulheres e seu desenvolvimento na vida real. Suas personagens são um conjunto de ideias, conflitos, acontecimentos, obstáculos e aspirações que aparecem vivas em uma trama de impossibilidades.

Os homens e mulheres que habitam em seu primeiro romance são peregrinos em busca de um sonho, cada um com sua cruz. A escritora estabelece uma relação autônoma com a realidade e com o cotidiano, que ela vivencia na solidão do seu quarto, depois de sua jornada de trabalho, noite após noite, observando até o amanhecer o pedaço de papel onde registra as suas experiências diárias, montando o quebra-cabeças da sua vida. Como a velha mendiga que sabia várias histórias de santos e pecadores e desejava morrer renegando o mundo porque tinha sofrido muito nele, ela dizia:

Este mundo – é um vastíssimo calvário, no qual ninguém sai isento da sua cruz. Eu os vejo ao longo das ruas, das avenidas, muitos nazarenos pequenos, cada um com sua cruz nas costas. Os vejo caminhar mais ou menos depressa, mais ou menos cansados, uns após os outros, em uma permanente procissão, como uma caravana que peregrina pelas regiões de dor, todos iguais, todos angustiados, todos hermanados pelo mesmo suplício sem fim.⁹¹

Com seu olhar triste, mas incisivo, se dispõe a reviver sua trajetória sobre o papel com sua letra feia até convertê-la em histórias. Nossa intenção é apresentar um texto que compreenda seu contexto histórico e literário, como forma de demonstrar que Luisa constrói uma análise autobiográfica em sua obra narrativa, apresentando tensões ideológicas que podem ser debatidas por meio do ato autobiográfico orientado pela recuperação do passado e a estruturação do “eu”, ou pela referencialidade estabelecida entre autor e leitor, uma vez que suas narrativas destacam as complexas relações entre o indivíduo e a sociedade do

⁹¹ “Este mundo – es un vastísimo calvario, en el cual nadie se halla exento de cruz. Yo veo a lo largo de las calles, de las avenidas, muchos nazarenos en pequeño, cada uno con su cruz a la espalda. Los veo caminar más o menos deprisa, más o menos cansados, unos en pos de otros, en perdurable procesión, como caravana que peregrinase por las regiones del dolor; todos iguales, todos agobiados, todos hermanados por un mismo suplicio sin fin...” (CARNÉS, 1928, p. 12).

período. Consideramos os dados e a interpretação do entorno de Carnés focando na relação entre texto e História com o objetivo de compreender de que maneira o sujeito é representado pelo texto, priorizando a elaboração dos fatos feita pela escritora no momento em que escreve.

A interseção entre o que foi narrado e os elementos externos ao texto auxilia a compreender a experiência narrada e se alia à teoria de Georges Gusdorf (1991), que compreende a autobiografia como uma leitura da experiência, que não nos possibilita reconstruir o passado da forma como ele ocorreu. Segundo o teórico, “[...] o gênero autobiográfico está limitado no tempo e no espaço: não existiu sempre nem existe em todas as partes”⁹². Sendo assim, ao “eu” que vivencia a experiência, é acrescentado um segundo “eu” criado pela experiência da escrita, como um espelho. Os valores históricos da narrativa de Luisa Carnés geralmente se antecipam em relação aos valores literários, pois os primeiros necessitam da objetividade e os últimos traduzem seu estilo particular. A confluência dos dois é o fio narrativo.

Na obra carnesiana entendemos que a autobiografia, do ponto de vista literário, pode ser considerada como um contrato de leitura entre o autor e o leitor, que outorga a este a garantia da consciência de identidade entre autor narrador e personagem, que culmina no pacto autobiográfico de Lejeune (1975). Ao recapitular as memórias vividas, Carnés confessa, de certa maneira, ser fiel à verdade – reconstrói e decifra a vida ao longo do tempo, sintetizando as experiências. Vimos que a partir dos anos de 1920, existiam muitas transformações na Espanha, especialmente durante a República, que estimularam mudanças e levaram as escritoras do período a buscar espaços nos quais pudessem expressar suas posições. A escritora reconstrói esse lugar de mudança através de suas histórias que são reflexos das suas experiências de vida e de uma certa ficcionalização.

Ao indagarmos sobre as fissuras que existem no processo de recuperação de uma mulher, escritora e jornalista apagada pelo franquismo e pelo exílio, também nos deparamos com as condições materiais de uma mulher da classe trabalhadora. Sua entrada na esfera cultural, as condições trabalhistas e os efeitos que sua literatura pode gerar no contexto atual, demonstram que Carnés conseguiu superar as restrições do período e tecer seu próprio caminho. Suas narrativas referem-se às dificuldades da sua trajetória e sua curiosa forma de denúncia, que contrasta obstáculos históricos com uma organização sistemática da experiência vivida.

⁹² “El género autobiográfico está limitado en el tiempo y en el espacio: ni ha existido siempre ni existe en todas partes.” (GUSDORF, 1991, p. 6).

Ao se inserir na narrativa, Carnés nem sempre expressa estar narrando sua autobiografia. Parece não identificar o narrado com o gênero autobiográfico porque suas memórias são descritas como forma de interpretar e recordar histórias do passado. A memória funciona como elemento fundamental no diálogo entre passado e presente e atribui sentido à escrita. Dessa maneira, a escritora ratifica a função e o propósito inerentes à autobiografia. Existe uma desigualdade entre a intenção confessada da autobiografia, que pode ser representada pela ideia da fragilidade identitária.

Existem rupturas nas estruturas que mostram o texto como história e a escritora é vista como proprietária e portadora de uma visão privilegiada. Assim, o leitor passa a ser um intérprete e não um receptáculo; essa proposta defendida por Lejeune (1975) valoriza a atuação do leitor, definindo e reunindo as características gerais da autobiografia. Para entendermos melhor os pontos descritos, o próximo tópico, “Mar adentro”, faz um passeio pelas primeiras narrativas de Luisa Carnés, sua juventude e seu processo de aprendizagem.

3.2 MAR ADENTRO – DOS CONTOS INFANTIS AOS ROMANCES (1924-1928)

Mas ela sonhava com algo melhor que isto.... Ter asas! Voar como as gaivotas para outras praias! Chegar a outra margem, certamente era muito longe, mas tão atraente!...⁹³

Durante sua juventude, obrigada a passar por esse processo de autoaprendizagem para superar a carência escolar, nossa escritora recorreu primeiramente à leitura e depois ao processo de escrita, tentando a sorte como escritora. Aos dezoito anos, começou a escrever. Seus primeiros contos apareceram em jornais como *La Voz* e *El Imparcial*, e em algumas revistas como *La Esfera* e *Crónica*. A jovem autodidata publicou seu primeiro conto infantil, “Flor de María”, como Luisa Carrés Caballero, em 1924, no suplemento *Los Lunes de El*

⁹³ “Pero ella soñaba con algo mejor que esto... ¡Tener alas! ¡Volar como las gaviotas hacia otras playas! ¡Llegar a la otra orilla, que se adivinaba muy lejos, pero tan atrayente!...” (CARNÉS, 1926, p. 7). O conto “Mar adentro” foi publicado no jornal *La Voz*, em 22 de outubro de 1926. Como nos informou Plaza, e como pudemos constatar em nossa pesquisa, durante muitos anos, esse conto foi considerado o primeiro escrito por Luisa. Suas primeiras publicações de contos infantis ocorrem no suplemento “Los Lunes de *El Imparcial*”, em Madri, em 1924, com duas publicações: a primeira em setembro, “Flor de María”; a segunda em novembro, “Las joyas de Lucinda”. Em dezembro do mesmo ano, encontramos no Brasil, “Chora o palhaço”, na *Revista Feminina*, conforme veremos. Em março de 1925, temos outra publicação no suplemento “Los Lunes de *El Imparcial*”, em Madri: “El castigo y la ambición”. Depois disso, encontramos uma publicação de mais um conto na revista argentina *Colibrí*, em 1927: “Angélica”. Notamos que no início de sua carreira, ela assinou seu nome completo, porém, os primeiros continham um erro tipográfico: Luisa **Carrés** Caballero (grifo nosso). Após esse período, o próximo conto considerado infantil foi publicado em 1938: “Una estrella Roja”, publicado no jornal *Frente Rojo*, no período em que estava em Barcelona juntamente com o PCE (Nota da Autora).

*Imparcial*⁹⁴ em 21 de setembro de 1924. Em 16 de novembro do mesmo ano, no mesmo suplemento, escreveu “Las joyas de Lucinda”, e em março de 1925, “El Castigo y la ambición”. Localizamos o seu primeiro conto adulto, intitulado “Mar adentro”⁹⁵ na revista argentina *Fray mocho*⁹⁶, n. 763, publicada em Berlim, datada de 7 de dezembro de 1926, p. 31-32, (Figura 11), também assinado com seu nome completo e sem erro tipográfico. Sobre esse conto, Plaza esclarece que por muito tempo, “Mar adentro” (1926) foi considerado o primeiro conto da escritora, até a localização dos seus contos infantis, publicados no suplemento *Los Lunes de El Imparcial*. Em entrevista, ele relata o mesmo que publica na coletânea de contos em 2018:

Ese cuento nos permitió conocer sus inicios literarios, este es uno de los pocos cuentos que Carnés firmó con su nombre completo, junto con los infantiles, quizá con la intención de darse a conocer también como escritora para adultos. Apareció en la sección intitulada “Cuentos Españoles”, que se publicaba dos o tres días de la semana, alternada con otra llamada “Cuentos extranjeros” (PLAZA, 2018, p. 153).

“Mar adentro” narra a história de Blanca del Rosal e sua filha María, uma menina doente que vive perto do mar e o contemplava por trás da cortina do seu quarto. A ambientação do conto nos remete a Galícia e nos faz recordar Rosalía de Castro, a poetisa galega que Carnés admirava e sobre quem escreveu uma biografia no exílio. Anteriormente, vimos que em seu primeiro romance, *Peregrinos de calvario*, Carnés nos apresenta a vida como um calvário. Acreditamos que o conto “Mar adentro” é uma espécie de ensaio do que ela apresenta no romance. São trechos que nos revelam o sofrimento e a dor como este: “Sofria atrozmente quando às vezes começava a pensar no futuro da infeliz filha, a

⁹⁴ O *El Imparcial* era considerado o jornal mais influente da Espanha, da última metade do século XIX até os primeiros anos do século XX. Fundado por Eduardo Gasset y Artime (1832-1884), era um jornal de caráter informativo diferente dos outros que eram vinculados a partidos políticos. Chegou a ser considerado como o principal jornal a iniciar a transformação da moderna imprensa espanhola. Através desses contos, Luisa aproveitou a oportunidade de se fazer presente em uma publicação reconhecida, que contava com nomes masculinos como Miguel Unamuno, Antonio Machado, Emilio Palomo, Manuel Bueno, Gabriel Miró e Joaquín Aznar, e de nomes femininos como Sara Insúa (1903-1992), María Berta Quintero (1895-1958), Magda Donato (1898-1966) cujo nome era (Carmen Eva Nelken Mansberg) e Isabel Oyarzábal Smith de Palencia (1878-1974). Assim como Carnés, estas publicaram em alguns números da revista. Nas páginas de *Los Lunes*, os principais escritores da Restauração, que integraram a Geração de 98 (como Juan Valera, Federico Balart, Emilia Pardo Bazán, Manuel del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Jacinto Benavente, Pio Baroja, Ramón Pérez de Ayala, Ramiro de Maetzu e outros), escreveram seus artigos e entrevistas. A revista caiu em declínio durante a ditadura de Primo Rivera e, em 1927, Rafael Gasset e sua família a venderam para o *Banco de la Construcción*, terminando por desaparecer em 1933 (Nota da Autora).

⁹⁵ Esse conto foi publicado primeiramente no jornal *La Voz*, de Madrid, em 22 de outubro de 1926, na página 7; sua segunda publicação ocorreu em Berlim, na revista argentina *Fray Mocho*, em 7 de dezembro de 1926.

⁹⁶ A revista *Fray Mocho* era dirigida por José S. Álvarez, famoso escritor e crítico literário argentino. Editada em Berlim, a revista circulava em Buenos Aires, Argentina. Fundada em 1912, sua última edição foi em 1929. (Nota da Autora). O conto “Mar adentro” encontra-se disponível em: https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/863986781/31/LOG_0061/. Acesso: 21/08/2021.

paralítica quase desde que abriu os olhos para a luz, e para quem já não existia redenção possível neste mundo.”⁹⁷

Figura 11– CARRÉS CABALLERO, Luisa. “Mar adentro”, 1926.



Fonte: (Ibero-Amerikanisches Institut. Berlin, 1926).

Observamos que o início de sua escrita é marcado por contos que ressaltam a dor e a pobreza, sempre com um tom de esperança. Em suas obras, notamos uma constante preocupação em relatar para a sociedade as precárias condições nas quais viviam as crianças e as mulheres. No conto infantil “Angélica”(1927), publicado na revista Argentina *Colibrí* (Figura 12), Luisa demonstra uma preocupação com as diferenças sociais, marcadas pelo sofrimento e pela dor das mulheres desde a infância – ela escreve esse conto aos vinte e dois anos, antecipando a visão da vida como um calvário, tal como apresentará em seu primeiro romance, *Peregrinos de calvario* (1928). Em “Angélica”, Carnés narra a história de uma jovem órfã que não tem brinquedos nem uma família:

Envolta em trapos repugnantes, era como um indigente em toda sua imundice de lixo. Igual a todos, mas resplandecendo sempre por sua bondade, no arroyo frio e triste, **creceu a criatura que, para sua maior desgraça, lhe coube ser mulher.** Aos quatro anos sabia dos golpes impiedosos, da fome, dos insultos grosseiros, que não conseguiam manchar sua imaculada inocência. Um jovem sonhador que a conheceu a batizou com o nome de Angélica; a menina parecia mais um anjo do que uma criatura humana, um querubim caído de um pedaço do céu por um capricho divino.⁹⁸

⁹⁷ “Sufría atrocemente 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, 1926, p. 7).

⁹⁸ Envuelta en trapajos repugnantes, era como un guiñapo en toda la inmudicia de la basura. Igual que todo entre todo, pero resplandeciendo siempre por su bondad, en el arroyo frío y triste, **creció la criatura que, para**

Figura 12 – CARRÉS CABALLERO, Luisa. “Angélica”, 1927.



Fonte: (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin, 1927).

“Angélica” apresenta um tom de crítica em relação à situação das crianças na Espanha do final do século XIX, quando existia uma alta porcentagem de mortalidade infantil devido à falta de higiene e à insegurança alimentar que as famílias pobres enfrentavam. A Espanha desse período tinha uma sociedade que impunha às crianças mais deveres do que direitos; elas eram exploradas por serem mão de obra barata. O engajamento social de Carnés é fundamental para seu crescimento literário. Ela acompanha o período de desenvolvimento da Espanha, onde o sonho de uma vida melhor era constante para muitos espanhóis que deixavam o campo para se aventurar na cidade.

Em “Rojo y gris” (1932), Carnés narra a história de um jovem que vai para Madri sonhando com uma vida melhor, casa-se e, com sua numerosa família, vive em condições terríveis até que um dia termina por se enforcar:

Sua ilusão tinha se apagado, luz no vento. Todo aquele que vende, vive. Comiam muito mal. Seus corpos desnutridos sentiam intensamente a influência do tempo. No verão não se passava tão mal: a fruta estava barata e se alimentavam a base dela: retiravam a cada noite o que estava estragado da venda e guardavam para

mayor desgracia suya, le cupo la de ser mujer. A los cuatro años sabía de los golpes despiadados, del hambre, de los insultos soeces, que no lograban manchar su candor sin mácula. Un joven soñador que la conoció la bautizó con el nombre de Angélica; un ángel parecía la niña, más que humana criatura, un querubín desprendido de un jirón del cielo, por capricho divino. (CARNÉS, 1927, p. 3-4, grifo nosso). “Angélica”, assim como o conto “Mar adentro” e “Chora o Palhaço”, foi publicado fora da Espanha. Esse conto foi impresso com algumas adaptações na *Revista Colibrí*, na seção intitulada: *Páginas para Niños*, na cidade de Buenos Aires, em 16 de diciembre de 1927, nas páginas 3 e 4, n. 24, Año VII, assinado por Luisa Carrés Caballero. Não localizamos, até o momento, o conto original e não sabemos se ele foi publicado primeiramente na Espanha e depois em outro país, como aconteceu com o conto “Mar Adentro”. As edições da *Revista Colibrí* eram patrocinadas e editadas pela Fábrica Chocolate Café Águila Saint Hermanos. (Nota da Autora). As versões da revista estão disponíveis no Ibero-Amerikanisches Institut, 7 de dezembro de 1926.

eles. Aquilo lhes produzia às vezes sérias infecções intestinais: particularmente nas crianças que estavam sempre doentes. Mas, não obstante o preferiam ao inverno; o frio enroscava cruelmente nos corpos debilitados, os deixava nervosos, durante a noite seus corpos ficavam entorpecidos, embora dormissem agrupados na mesma cama. [...] Indiferente como a terra calada ante a água. Vazio. O pó o alcançou também, e se meteu nos bolsos de sua jaqueta e entre as costuras da sua calça.⁹⁹

Carnés evidencia uma realidade social que se repete ao longo de seus contos e exterioriza uma vivência muito próxima à sua: uma jovem que conhecia todas as particularidades da vida das famílias pobres como a dela e se preocupava em ter um destino melhor; uma mulher de espírito livre, incompreendida por sua família. Magdalena Rodríguez Plaza, nora de Luisa, em entrevista verbal, explica que: “Eram seis irmãos e não souberam valorizá-la, não se deram conta do tipo de pessoa que era Luisa, ninguém reconheceu o seu valor; talvez seu pai fosse o melhor, por pensar naquilo que sua filha era capaz de escrever e publicar.”¹⁰⁰

Em 1928, quando Carnés publica *Peregrinos de calvario*, tem o prólogo da primeira edição de seu romance escrito por José Francés, escritor e crítico literário, provavelmente o mentor e descobridor de Luisa Carnés, ele esclarece:

Con singular destreza literaria, que realza la psicológica certidumbre de un carácter femenino, está revelada al interés del lector esa silueta de mujer, toda recato, honestidad y miedo, dentro de la ciudad tentacular. Pero si ha de decirse que para dibujar ese retrato acercó al espejo mate de las cuartillas, la autora de este libro, su apariencia corporal y su realidad espiritual. Luisa Carnés tiene, ciertamente, ese modesto prurito del recato en su persona y del aislamiento fecundo para los sueños. Nada más lejos de ella que algunas de las audacias que suelen considerarse peculiares de la literata profesional. **Su nombre no despierta aún ningún eco. En su vida no hay otras historias que las fantasías imaginadas incesantemente y llevadas al papel con una belleza de estilo cada día superado. Acaso ha elegido mal empleo de sus horas futuras, siendo, cual es, tímida, medrosa, sin codicia ninguna por lo que a otras mujeres seduce. Se ha formado a sí misma en la monotonía jornalera y vulgar de un taller.** Largas horas inclinadas sobre la tarea igual de tantas en torno suyo reían y cantaban, sus manos de obrera sentían la comezón de asir la pluma y su silencio estaba henchido de seres y episodios. [...] **Porque, hora es ya de decirlo, esta mujer humilde que**

⁹⁹ CARNÉS, Luisa. Novela corta de Ahora: Rojo y Gris. *Ahora*, Madrid, 21 de agosto de 1932. Neste conto, o nome de Luisa Carnés aparece como **Luisa Cané**. “Su ilusión se había apagado, luz en viento. Todo el que vende, vive. Comían muy mal. Sus cuerpos, faltos de nutrición, sentían intensamente la influencia del tiempo. El verano no se pasaba mal del todo: la fruta estaba barata y se alimentaban a base de ella: retiraban cada noche lo averiado de la venta y lo guardaban para ellos. Aquello les producía a veces serias infecciones intestinales: particularmente los niños estaban siempre enfermos. Pero, no obstante, lo preferían al invierno; el frío se les enroscaba cruelmente a los cuerpos debilitados, los enervaba, les entumecía los cuerpos por la noche, aunque dormían agrupados en el mismo lecho. [...] 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.” (CARNÉS, 1931, p.31- 34).

¹⁰⁰ RODRÍGUEZ PLAZA, Magdalena (Maleni), Madri, 2020 [entrevista verbal]: “Eran seis hermanos que no supieron valorarla, no se enteraron de la clase de persona que era Luisa, nadie la valoró, quizá el padre era lo mejor, por pensar en aquello que su hija era capaz de escribir, y publicar.”

gana la vida como una obrera y que da a su juventud firmeza melancólica, posee el don indiscutible del novelista. Bien se sabe cómo este don se compone, más que de experiencia y archivo de sensaciones, de insospechadas adivinanzas, de sagaces e instintivas interpretaciones del alma humana y de los sentimientos antitéticos. **Así en Luisa Carnés, lo de menos puede ser el influjo de lecturas, ni daña a su obra – de paradójica insipiente y madurez aparente – la solitaria y honesta humildanza de que brota. Lo que la define es, precisamente, la condición personal de la facundia imaginativa, el arte, no el artificio narrativo, la clarividencia de sucesos y espíritus hartos ajenos a su existencia propia.** Pero si el don novelístico no es cosa que pueden adquirir todos en las Bibliotecas y en el trato desenfadado y cómplice de las muchedumbres, si hay en toda obra novelesca algo que significa entrega involuntaria, a pesar suyo, muchas veces del novelista” (FRANCÉS, *In: CARNÉS*, 1928, p. 9-10, grifo nosso).

A sede de idealismo que existe em Luisa Carnés, como salienta José Francês, faz com que seus relatos conservem um desejo vibrante e forte da realidade; seu espírito criador permanece vigilante. É como se por trás de todas essas personagens sofridas, de todos esses peregrinos Carnés, evocasse o sofrimento diante de nós com tanta vitalidade literária, que se torna possível ver a silhueta da escritora: uma mulher humilde, tímida e talentosa, que inicia sua aventura por meio de uma peregrinação rumo ao romance.

Após a publicação desse romance inicial, ela é convidada a trabalhar como datilógrafa na *Compañía Ibero Americana de Publicaciones* (CIAP)¹⁰¹, contratação que provavelmente ocorreu em 1928. Contudo, até o momento, não encontramos documentos fidedignos que confirmem a data de sua incorporação nessa empresa. Temos apenas o testemunho dos familiares e provas indiretas que nos levam a esses dados, como por exemplo, a publicação da segunda edição de *Peregrinos de calvario* (1929), em *Mundo Latino* – pertencente ao mesmo grupo editorial do CIAP. Ela foi de datilógrafa a jornalista, escrevendo como colaboradora em publicações semanais nas quais ganhou visibilidade por meio de suas entrevistas e reportagens.

Seu entusiasmo e capacidade literária despertaram o interesse dos críticos do período. Sua chegada ao CIAP representa um grande estímulo para sua carreira literária. O prestígio recém-adquirido e a qualidade de suas publicações foram bem recebidas pela crítica e asseguraram uma boa comercialização de suas obras. Como relata Magdalena Rodríguez Plaza, “Luisa nasceu em um ambiente que se fez a si mesma, porque ela tinha as qualidades

¹⁰¹ A *Compañía Ibero Americana de Publicaciones* (CIAP) foi um grande conglomerado de editoras espanholas criado nesse país pelos irmãos Ignacio e Alfredo Bauer em 1927 e ficou conhecido como “Gigante Editorial”. O grupo dispunha de uma ampla rede de distribuição na Espanha e na América, além de importantes livrarias nas principais cidades espanholas. Tinha, ademais, uma forte conexão com diversos jornais e revistas. Contratava, com exclusividade, muitos autores que faziam do grupo uma grande *holding*, o que lhes ajudava a manter uma posição predominante no mercado editorial espanhol e na América Espanhola. Consulta: BNE, Madri, fevereiro de 2020 (Nota da Autora).

inatas para ser o que foi, mas nada no ambiente a ajudou.”¹⁰²

Ainda no CIAP, por volta de 1929 e conforme nos confirma sua família, Luisa conhece Ramón Puyol Román (Algeciras, 1907 – Algeciras, 1981), o jovem precoce que havia ingressado na Academia de Bellas Artes de San Fernando aos treze anos¹⁰³. Contratado para trabalhar como diretor gráfico no CIAP, torna-se o principal desenhista e ilustrador das publicações do grupo, considerado um dos melhores da década de 1930. Quando *Peregrinos de calvario* é reeditado, em 1929, Puyol cria uma capa estilizada para essa segunda edição do livro (Figura 13).

Nela observamos uma figura feminina com um traço geométrico, bem próximo da estética cubista. A ilustração parece ser da própria escritora – representada nesta obra por Candelas, uma jovem humilde que assume uma série de traços pessoais da escritora e que revelam a realidade da vida como um calvário. Puyol coloca Luisa em contato com a efervescente vida cultural e política da República¹⁰⁴ e, esse mesmo ano, Luisa passa a trabalhar na redação do jornal *Estampa*, pertencente ao grupo *Prensa Gráfica* – uma das maiores revistas de informação gráfica e de maior tiragem do país no período, pertencente a Luis Montiel, responsável pela publicação de revistas como *Estampa*, *La Esfera*, *Crónica*,

¹⁰² RODRÍGUEZ PLAZA, Magdalena (Maleni), Madri 2020, [entrevista verbal]: “Luisa nació en un ambiente que se hizo a sí misma, porque ella tenía las cualidades innatas para ser lo que fue, pero nada del ambiente la ayudó, nada.”

¹⁰³ Puyol foi um famoso pintor vanguardista, autor de capas como *La Venus Mecánica*, de Díaz Fernández, *Efigies*, de Gómez de la Serna; considerado, junto com Josep Renau, um dos principais cartunistas durante a Guerra Civil Espanhola. Militante do Partido Comunista desde 1930, Puyol participou ativamente de manifestações artísticas e propagandísticas do partido e suas organizações, foi colaborador do *Mundo Obrero* e *Alta voz de Frente*, assim como Carnés. Ao finalizar a guerra, foi detido, preso e condenado à morte três vezes (1939–1944). Escapou da morte por fuzilamento em 1939 e, em 1942, conseguiu diminuir sua pena ao colaborar na restauração dos afrescos de Maella e do Tiepolo do monastério do El Escorial. Após esse período, refez sua vida na cidade de Algeciras, onde nasceu e onde morreu. No *Archivo General del Ministerio del Interior de Madrid* (AGMI, 1979, p. 1-33), encontramos três entrevistas de Ramón Puyol que esclarecem este período. A primeira, datada de 1976, no Diário de Cádiz; a segunda, em 1979, no jornal *Área*; e a outra, no AGMI. Nessas entrevistas, Puyol relata que foi capturado quando chegava no porto de Alicante, em 1939, e levado para o campo de concentração de *Los Almendros*, junto com outros intelectuais como Manuel García Corachan, o desenhista e pintor Juan Antonio Morales, José Aced Espallargas e outros. Depois de alguns dias, uns foram encaminhados para o campo de *Albatera*, outros para o reformatório de adultos, em Alicante, local em que Miguel Hernández morreu. Puyol foi levado para o Castelo de Santa Bárbara. Sobre este período, ele explica: “Yo no podía esperar merengues, sino puñetazos. Yo siempre vi vientos y escogí, para mí, tempestades” (AGMI, 1979, p. 1-33). Em nossa pesquisa na BNE, em 2020, encontramos, na Sala Goya de livros raros, o álbum: “10 Litografías de Ramón Puyol”, editado pela *Sección de Artes Plásticas do Altavoz del frente* (Madrid, febrero de 1937). O álbum foi dedicado a seu irmão Miguel Puyol, jornalista e diretor do *El Noticiero*, assassinado pelos fascistas em Algeciras sem julgamento prévio. A dedicatória diz: “A mi hermano Miguel, asesinado por las hordas fascistas” (PUYOL, 1937, s.p.). Os desenhos de Puyol apresentam figuras heroicas e monstruosas (Nota da Autora).

¹⁰⁴ PLAZA, Antonio, Madri, 2020 [entrevista verbal], explica que Ramón Puyol, o primeiro companheiro de Luisa, não influenciou de maneira determinante sua carreira literária, mas ampliou o leque de amizades da autora. Plaza cita: “La influencia de Puyol en la obra de Luisa Carnés es imperceptible, el crea una portada para su libro, una portada atractiva de carácter cubista.”

Mundo Nuevo e *Mundo Gráfico*, além de *Ahora*. Em fevereiro de 1930, ela escreveu prólogos de obras pertencentes à Literatura Russa, o prólogo de uma antologia de contos de Liev Tolstói¹⁰⁵, além de *Taras Bulba*, de Nikolái Gógol.

Figura 13 – PUYOL, Ramón. Capa do livro *Peregrinos del calvario*, 1929.



Fonte: (Acervo da Família Puyol Carnés, Madri, 2020).

Sua busca incessante por conquistar um espaço como mulher que pertencia à classe trabalhadora parecia não lhe bastar. Magdalena Rodríguez Plaza, em entrevista, esclarece que:

Se dava conta de tudo ao seu redor. Em sua literatura ela diz que o que se espera de uma mulher é que ela seja um instrumento de apoio para resolver coisas, dúvidas, ou ser isso, ou casar-se ou prostituir-se, já nessa época ela dizia isso. E hoje vemos o resultado, quando temos uma bela mulher, ela se torna um produto para tirarem proveito de sua beleza e não pelo que ela vale. Luisa não se limitou a ser o que se esperava de uma mulher – dona de casa, ter filhos; ela fez um pouco mais e abriu seus horizontes. Luisa percebeu tudo isso desde muito pequena e em sua literatura o julga e dá nome a tudo. Está convencida de que a mulher se quiser ser livre, tem que saber ganhar a vida. Em sua época era um desafio, porque começava pela família, que não facilitava, lhe colocavam muitos obstáculos, diziam o que era melhor ou não, é como se fossem donos da pessoa. Também por isso tinham tantos filhos, porque as crianças também morriam e então pensavam

¹⁰⁵ GOGÓL, Nikolái, **Taras Bulba**. Prólogo de Luisa Carnés, p. 7-15. Colección Bibliotecas Populares Cervantes. Las Cien Mejores Obras de la Literatura Universal, n. 37. CIAP. Madrid, febrero de 1930. TOLSTÓI, Liev. **Cuentos**. Prólogo de Luisa Carnés, p. 7-11. Colección Bibliotecas Populares Cervantes. Las Cien Mejores Obras de la Literatura Universal, n. 42. CIAP. Madrid, julio de 1930.

em ter mais filhos para colocá-los para trabalhar e atender as necessidades dos que estavam ali.¹⁰⁶

Por não se limitar a ser o “angel in the home”, Luísa sempre buscou meios para se sustentar e optou por não se casar. Manteve uma relação com Ramón Puyol, com quem teve seu único filho, Ramón Puyol Carnés (Madrid, 1931 – Madrid 2018). Esse relacionamento durou até 1933. Magdalena Rodríguez Plaza, em entrevista, explica:

Então, na sua vida Luisa não teve um verdadeiro companheiro, sua relação com Puyol era complexa, Luisa nunca falou mal dele, mas ele também não se deu conta do tipo de pessoa que Luisa era. (Puyol e seus irmãos eram pessoas instruídas). Ele teve outras mulheres e deixou Luisa sozinha com seu filho.¹⁰⁷

Conforme as notícias jornalísticas apuradas durante a pesquisa, verificamos que Carnés terminou de escrever seu romance *Natacha* em 1929, publicando-o em janeiro de 1930. No jornal *La Libertad*, temos um relato datado de 10 de janeiro de 1930, na página 7, intitulado *El libro*, que diz: “[...] a jovem escritora Luisa Carnés entregou ao CIAP um novo romance, intitulado *Natacha*”¹⁰⁸. Localizamos a primeira entrevista com Carnés realizada no CIAP, datada de 30 de março de 1930, publicada por Juan Almanzora na revista *Crónica*, de Madri, na página 9, a manchete tinha como título: “Mujeres de Hoy: Luisa Carnés, [...] a romancista que por enquanto ganha sua vida escrevendo cartas comerciais.”

Essa entrevista comprova que o grupo editorial apostava na carreira literária. Uma semana depois, foi publicada uma caricatura sua (Figura 14), desenhada por seu companheiro Puyol, enaltecendo a escritora, com o seguinte texto:

Luisa Carnés, a figura literária mais interessante da juventude feminina espanhola. Começou com *Peregrinos de calvario*, uma obra que obteve muito êxito.

¹⁰⁶ RODRÍGUEZ PLAZA, Magdalena (Maleni), Madri 2020 [entrevista verbal]: “Se daba cuenta de todo a su alrededor. En su literatura dice lo que se espera de una mujer es ser un instrumento de apoyo para resolver cosas, las dudas, o ser eso, o casarse, o prostituirse, en esa época decía eso, y hoy vemos el resultado que una mujer bella es un producto para sacarle provecho a su belleza, no por lo que vale. Luisa no se limitó a ser lo que se esperaba de una mujer (ser ama de casa, tener hijos) hizo un poquito más, y abrió horizontes. Luisa todo eso lo percibió desde muy niña y en su literatura lo juzga y le pone nombre a todo. Está convencida de que la mujer, si quiere ser libre, tiene que saber se ganar la vida. En su época era un reto, porque empezaban por la familia que no la facilitan, le han puesto unas trabas, decían lo que era lo mejor o no, es como si fuera dueño de la persona. También por eso tenían tantos hijos, porque también los niños morían y entonces pensaban en tener más hijos para empezar a trabajar y atender las necesidades de los que estaban ahí.”

¹⁰⁷ RODRÍGUEZ PLAZA, Magdalena (Maleni), Madri 2020, [entrevista verbal]: “Luego en su vida Luisa no tuvo un verdadero compañero, su relación con Puyol era compleja, Luisa nunca habló mal de él, pero él también no se dio cuenta de la clase de persona que era Luisa (Puyol y sus hermanos eran personas instruidas). Él tuvo otras mujeres y dejó a Luisa sola con su hijo.”

¹⁰⁸ *La Libertad*. Madrid, 10 de enero de 1930, p. 7: “[...] La Joven escritora Luisa Carnés ha entregado en la CIAP una nueva novela, que se titula *Natacha*.” *El libro*. Noticiário. A publicação dessa obra recebeu muito apoio do CIAP, noticiada na imprensa diversas vezes: “[...] En breve aparecerá una gran novela de Luisa Carnés, titulada *Natacha*”. *La Libertad*. Madrid, 1 de marzo de 1930, p. 5. (Consulta: BNE, Madri, fevereiro de 2020).

Continuará agora com *Natacha*, um grande romance da vida atual, do presente inquieto e sugestões modernas. Predomina na arte de Luisa Carnés a sensibilidade, um sentimento profundo, abismal, dotado de imaginação e criatividade, emoção e desapego e o seu violento estilo. Em *Natacha*, sua próxima obra de qualidades extraordinárias que se mostra em proporções singulares, constitui uma obra de caráter pessoal, que poucas escritoras magistrais contemporâneas se atreveram a escrever, uma obra inigualável.¹⁰⁹

Figura 14 – PUYOL, Ramón. Caricatura de Luisa Carnés, 1930.



Fonte: (Acervo da Família Puyol Carnés, Madri, 2020).

Poucos dias após a sua primeira apresentação, uma revista ilustrada de grande circulação na Espanha chamada *La Esfera*, com a data de 2 de agosto de 1930, p. 16-17, publicou um capítulo do livro de Carnés. Antes do lançamento de *Natacha* (1930), encontramos uma segunda entrevista que dizia: “Luisa Carnés: a romancista mais jovem da Espanha”¹¹⁰. No período de maio a agosto de 1930, encontramos na BNE algumas resenhas sobre *Natacha* em diferentes jornais e revistas madrilenhas e catalãs. Todas continuam

¹⁰⁹ PUYOL, Ramón. *La Libertad*. Madrid, 5 de abril de 1930, p. 5. (Consulta: BNE, Madri, fevereiro de 2020). “Luisa Carnés es la figura literaria más interesante de la juventud femenina española. Empezó con *Peregrinos de calvario*, una obra de rotundo éxito. Continuará ahora con *Natacha*, gran novela de la vida actual, del presente inquieto, de las sugerencias modernas. Predominan en el arte de Luisa Carnés la sensibilidad exquisita, el sentido de lo profundo, lo abismal, la imaginación y la inventiva; la emoción y lo desgarrado, lo violento de su estilo. En *Natacha*, su próxima obra, esas cualidades extraordinarias se acusan en proporciones singulares hasta constituir una obra personalísima, que muy pocas escritoras magistrales contemporáneas podrá igualárselo.” (PUYOL, 1930, p. 5).

¹¹⁰ CABEZA, Fidel. “Luisa Carnés, la novelista más joven de España”. *El nuevo día*, 29 de abril de 1930. Materia reproducida en *El adelanto*, Diario político de Salamanca, 4 de mayo de 1930, p. 10 y *La Correspondencia de Valencia*, 27 de mayo de 1930, p. 3. Nesse último jornal, a entrevista estava acompanhada de uma foto juvenil de Carnés. (Consulta: BNE, Madri, fevereiro de 2020).

informações sobre a escritora e o romance.

Essa campanha e a qualidade da escrita dessa autora posicionaram sua obra na lista dos vinte e cinco títulos mais recomendados entre os livros publicados em abril de 1930, de acordo com a seleção da *Asociación del Mejor Libro del Mes*. Em entrevista, Magdalena Rodríguez Plaza diz que “Luisa era muito modesta, não falava de suas obras, quando se aposentou, montou em casa seu próprio escritório – mas eu estava cuidando das crianças e não tinha muito tempo.”¹¹¹

A inclusão do livro dela nessa lista garantiu maior publicidade para o romance. De acordo com fontes familiares, *Natacha* circulava entre as livrarias mais famosas, como a *Fernando Fe*, situada na Puerta del Sol. Uma publicação do *El Heraldo de Madrid*, em 30 de maio de 1930, apresentava a lista e classificava as obras “O melhor livro do mês de abril”. A lista tinha como jurados os escritores Azorín, Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró, José María Salaverría, Ricardo Baeza, o crítico literário Enrique Díaz Canedo e Pedro Sainz Rodriguez (que era também diretor literário).

Figuravam, além de *Natacha* (1930) de Luisa Carnés, o livro *Imán* (1930) de Ramón J. Sender (considerado uma revelação literária do período), que aborda a Guerra do Marrocos em uma crônica histórica, cuja força expressiva do relato revela a posição de Sender, que defendia que todo conflito bélico é uma “aberração” porque na guerra todos perdem. O outro romance era *Ajo y salobre* (1929), de Josep M. de Sagarra, que narra a história de um jovem cujo pai pressiona para que seja padre, mas ele se apaixona e sua sensualidade aflora, resultando na sua expulsão do seminário. Sagarra escreveu poucos romances, dedicou-se à poesia e às obras teatrais. As obras de Sender e Sagarra fazem parte do cânone literário espanhol, enquanto que as obras de Luisa ainda permanecem fora dele.

Os dados recompilados permitem corroborar a grande acolhida do romance *Natacha* (1930) desde o momento de sua publicação, em um contexto de ampla divulgação editorial e crítica. Tratava-se de aproveitar a oportunidade e apresentar uma escritora pouco conhecida no meio editorial espanhol, no qual a presença feminina ainda era pouco relevante, principalmente em se tratando de uma escritora de origem trabalhadora, como Carnés – fato que passou a ser um incentivo para ela.

Carnés devido às suas identidades móveis, possui uma escrita que transita por meio dos contos publicados em revistas, artigos jornalísticos e romances. Os períodos da

¹¹¹ RODRÍGUEZ PLAZA, Magdalena (Maleni), Madri 2020, [entrevista verbal]: “Luisa era muy modesta no hablaba de sus obras, cuando se jubiló montó su en casa su propio estudio – pero yo estaba cuidando de los niños, no tenía mucho tiempo.”

República e do exílio apresentam dados autobiográficos da escritora. Sua formação inicia-se antes da Segunda República e se fortalece nos anos seguintes. Tais pontos são fundamentais para desvelar a identidade e os caminhos percorridos por Luisa, pois revelam dados sobre a biografia da escritora, não pelos acontecimentos em si, mas por indicar as mudanças no seu estilo literário. A partir deste ponto, veremos como o período republicano influenciou o desenvolvimento literário da escritora, além dos fatos que pouco a pouco a conduzem ao jornalismo.

La época imprime a hombres y cosas su ritmo acelerado. Entre lo 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, 1932, p. 32).

4 OBRAS DA PRÉ-GUERRA E DO EXÍLIO

4.1 ASSIM COMEÇOU: REPÚBLICA (1936-1939)

Familiarizou-se com as estrelas de todas as cores. Ele mesmo as vendia nas reuniões e festivais organizados pelo *Partido* e pelas *Juventudes*. Mas, continuava sonhando com aquela estrela vermelha que ainda não tinha conseguido. E cada vez que os emissários espanhóis saíam a caminho da União Soviética, Manuel arrumava um jeito de abordá-los: “Vê se me traz da URSS uma estrela vermelha”. Tinha que ser da URSS, estrela verdadeiramente vermelha, verdadeiramente livre.¹¹²

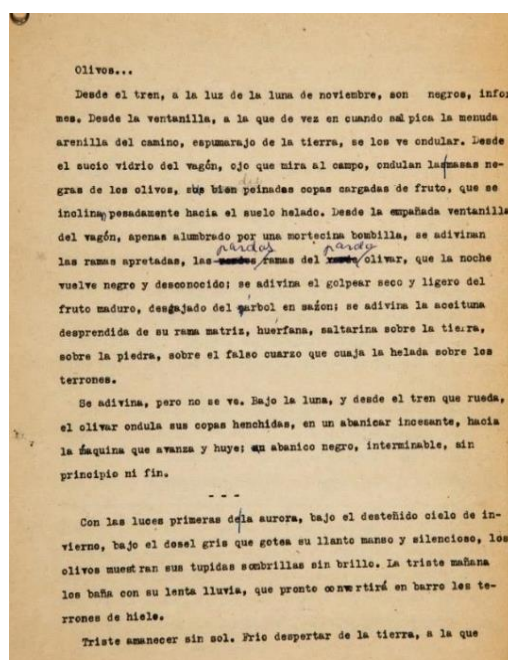
A chegada do regime republicano coincide com o nascimento de seu filho Ramón, como observamos nesse trecho publicado: “Os homens diziam para as mulheres: Olhe bem, estão vendo nascer uma página da história da Espanha! E as mães pensavam sentindo o filho pular em seu ventre: Você nascerá republicano, filho! Ramón nasce em 12 de junho de 1931”¹¹³. Sempre comprometida com as questões sociais, sua carreira literária sofre um grande golpe quando o CIAP fecha suas portas devido à situação econômica nacional e internacional. Muitos escritores perderam seus trabalhos e seus livros se amontoavam nos depósitos. Diante dessa perspectiva, desempregada, Carnés, junto com sua irmã Nati, seu companheiro Ramón Puyol Román e o pequeno Ramón deixam Madri para viver na cidade natal de Puyol, Algeciras.

Localizamos, no acervo da família Carnés, um conto intitulado “Olivos”, publicado pelos herdeiros da escritora em 2017, reeditado por Antonio Plaza em 2018 como “Cuento sin título”, que corresponde ao período em que a escritora viveu em Algeciras e deve ter sido escrito entre 1931 e 1933. Esse conto forma parte do acervo de textos inéditos, recuperados pela família em 1976, depois da morte de seu segundo companheiro, Juan Rejano. O lugar do texto nos é transmitido pelo original datilografado, os erros e correções feitos após o ato da escrita variam de um simples erro ortográfico a uma adição de um sinal ou omissão de uma palavra. Este conto (Figura 15) apresenta uma crítica social sobre as colheitas das azeitonas e os contratos abusivos que incluíam mulheres e crianças. Todos trabalhavam por um valor irrisório:

¹¹² “Se familiarizó con las estrellas de todos los colores. Él mismo las vendía, en los mítines y festivales organizados por el *Partido* y por las *Juventudes*. Pero seguía soñando con aquella estrella roja que aún no había logrado poseer. Y cada vez que los delegados españoles salían camino de la Unión Soviética, Manuel se las componía para abordarlos: “A ver si me trae de la URSS una estrella roja”. Tenía que ser de la URSS, estrella verdaderamente roja, verdaderamente libre.” (CARNÉS, 1938, p. 8).

¹¹³ CARNÉS, Luisa. “14 de abril de 1931. Recuerdo y esperanza”. México, 1956, p. 2. Consulta: BNE, Madri, fevereiro de 2020. Esse artigo também é citado por Antonio Plaza no romance *El eslabón perdido*, 2002.

Figura 15 – CARNÉS, Luisa. Manuscrito datilografado “Olivos”, 1933.



Fonte: (Acervo da Família Puyol Carnés, Madri, 2020).

Olivais... Desde o trem, a luz da lua de novembro, são obscuros os interesses. Desde a janelinha do trem, em que de vez em quando salpica a fina areia do caminho, cuspes da terra que se vêem ondular. Desde o sujo vidro do vagão, olho que observa o campo, ondulam as massas negras das oliveiras, com suas bem desarrumadas copas, carregadas do fruto que se inclinam pesadamente até o solo gelado. [...]. Os olivais se estendem interminavelmente sobre a terra. [...] O contrato compreendia toda a família, inclusive as mulheres e as crianças. Se pechinchava e finalmente se chegava a um acordo. Já no outro dia, quinze ou vinte famílias trocavam a cidade pela fazenda. Iam em seus carros ou mulas, e os que não tinham transporte iam a pé. Se incorporaram ao grupo de trabalhadores pedreiros, barbeiros, veterinários... Durante dois meses (tempo que costumava durar a colheita da azeitona) a fazenda era em uma pequena vila onde o grupo de trabalhadores azeitoneiros (cinquenta ou sessenta pessoas) trabalhava, amava e sofria. Debaixo das oliveiras, às vezes nasciam as crianças e morriam os velhos. Começavam umas vidas e terminavam outras.¹¹⁴

A mudança para Algeciras representa um enorme atraso em sua carreira literária, cujo

¹¹⁴ CARNÉS, Luisa. “Olivos” 1931-1933, acervo da família Puyol Carnés: “Olivos... Desde el tren, la luz de la luna de noviembre, son negros, intereses. Desde la ventanilla, la que de vez en cuando salpica la menuda arenilla del camino, espumarajo de la tierra, se los ve ondular. Desde el sucio vidrio del vagón, ojo mira al campo, ondulan las masas negras de los olivos, sus despeinadas copas cargadas de fruto, que se inclinan hacia el suelo helado. [...] Los olivos se extienden interminables sobre la tierra. [...] El contrato comprendía a toda la familia, incluso a las mujeres y los niños. Se regateaba y, finalmente, se llegaba a un acuerdo. Ya al otro día, quince o veinte familias abandonaban el pueblo por el cortijo. Iban sobre sus carros o mulos, y los que carecían de ellos, a pie. Se incorporaban a la cuadrilla de trabajadores albañiles, barberos, veterinarios... Y durante dos meses (el tiempo que solía durar la cosecha de la aceituna), el cortijo era un pequeño pueblo donde la cuadrilla de aceituneros (cincuenta o sesenta personas) trabajaba, amaba y sufría. Bajo a los olivos nacían a veces niños y morían ancianos, Comenzaban unas vidas y terminaban otras.” Esse conto coincide com o espaço e a paisagem que cerca a obra. A autora relata as experiências vividas em Algeciras e por ser um conto bem longo, dá a ideia do início de um romance inacabado (Nota da Autora).

nome começava a ser conhecido não só nas tertúlias literárias, mas na imprensa também. Encontramos uma reportagem do período em que viveu em Algeciras no jornal *Ahora*, de 27 de setembro de 1935, na página 15, com o título “Mientras llega o no la guerra en Gibraltar” (Figura 16).

Figura 16 – CARNÉS, Luisa. “Mientras llega o no la guerra en Gibraltar”, 1935.



Fonte: (Hemeroteca Digital, BNE, Madri, 2020).

No artigo, Carnés explica que os turistas continuam chegando a Gibraltar sem medo da guerra; a maior parte dos habitantes da cidade de Gibraltar vive do turismo, especialmente os vendedores de tabaco, seda e laca japonesa. A escritora relata que os turistas são o “ouro da guerra” nas cidades fronteiriças. Ela aparece em uma foto junto com os soldados ingleses e explica:

[...] esperam o perigo da guerra sem perder seu aspecto juvenil otimista. Os turistas seguem visitando Gibraltar eles não entendem o perigo, para eles só existe a realidade, e a realidade é essa. Gibraltar está tranquilo. – Em Gibraltar não acontece nada. Agora mesmo existem dois cruzeiros em seu porto – nos dice um indio, proprietário de um bazar da *Main Street*.

O artigo compara o turismo do período da pré-guerra de 1913 com o atual. Nessa entrevista, ela aparece conversando com as pessoas que viviam ali. Seus relatos esclarecem

como funcionava o turismo nesse período, em uma crítica aos que sempre lucram com as guerras.

O choro de ouro e sangue da guerra. Além dos vendedores de sedas e caprichos orientais aos que a guerra faria perder negócios, existem outras pessoas a quem faria ganhar, não são precisamente esses açougueiros nem os armazenadores de carvão e panos que abastecem ao exército inglês: são seres que não figuram agora mesmo na sociedade que negocia no Peñón e aos que a bárbara matança beneficiária prontamente.¹¹⁵

Devido à falta de trabalho estável em Algeciras, Carnés voltou para Madri na primavera de 1933, em um momento social e econômico muito complicado. Sua narrativa relata seu interesse crescente pelos temas sociais. Em *Nuevo Mundo*, Madri, de 13 de outubro de 1933, na página 16, encontramos o conto “El día más feliz” (Figura 17).

Figura 17 – CARNÉS, Luisa. “El día más feliz”, 1933



Fonte: (Hemeroteca Digital, BNE, Madri, 2020)¹¹⁶

O conto trata de dois temas polêmicos: a igreja e o divórcio. Relata a hipocrisia da

¹¹⁵ “El lloro de oro y sangre de la guerra. Aparte de los vendedores de sedas y caprichos orientales, a los que la guerra haría perder negocio, hay otras personas a quienes haría ganar; no son precisamente esos carniceros ni almacenistas de carbones y paños que surten al ejército inglés: son seres que no figuran ahora mismo en la sociedad que negocia en el Peñón, y a los que la bárbara matanza elevaría de pronto (CARNÉS, 1935, p.15). *Peñón* era como se referia ao território ultramarino de Gibraltar. O Peñón é o rochedo de Gibraltar com extensão de 427 metros de altitude e também é conhecido como ‘Coluna de Hércules’” (Nota da Autora).

Igreja para realizar a Primeira Comunhão – a escritora descreve as normas e as imposições feitas pela Igreja e o sacrifício que era para as famílias realizarem esse passo católico para os filhos. Carnés discorre sobre a tradição e os costumes impostos pela igreja em tom de crítica. Isso porque é inaceitável que o “dia mais feliz” da criança seja repleto de desejos para que a criança se case. A escritora finaliza o conto indagando sobre qual seria a necessidade da igreja pregar o casamento se milhares de espanhóis esperam pelo divórcio¹¹⁷.

O protagonismo de Luisa era visível nesse período e ela termina seu terceiro romance, *Tea Rooms: mujeres obreras*, que consolida seu posicionamento pessoal e social, expressa seu ponto de vista com o objetivo de evidenciar as injustiças sociais, além de descrever sua experiência laboral em uma situação praticamente igual à de muitas mulheres. Passou a trabalhar como redatora do jornal *Estampa*. Depois de um período de importantes modificações políticas, os intelectuais se sentiram chamados a desempenhar um papel relevante na nova Espanha iluminada pelo regime republicano. Para Carnés, esse aspecto era muito importante, pois ela era o exemplo de uma mulher que conquistara seu espaço e sua liberdade por meio de seu trabalho.

Com a vitória da Frente Popular nas eleições de fevereiro de 1936, um novo governo surgia. A crescente necessidade de mudanças impulsionava reformas depois da brusca interrupção realizada pelo governo anterior. Mediante um compromisso político das classes trabalhadoras assumido pelo partido, Luisa Carnés e outros intelectuais vincularam-se de forma efetiva ao Partido Comunista Espanhol (PCE)¹¹⁸. A chegada da Guerra Civil Espanhola posicionou Luisa em um grupo de intelectuais que, de acordo com suas atividades profissionais, participavam de ações políticas. Dentre eles, ela destacou-se por meio de tarefas de propaganda política e de sua presença nos meios de comunicação ligados ao PCE, para o qual o *Altavoz de Frente* foi relevante.

¹¹⁷ Um tema relevante se pensarmos que a primeira lei que considerou a possibilidade de estabelecermos o divórcio na Espanha foi debatida no Parlamento durante a Segunda República, poucos meses depois da aprovação das cortes do sufrágio feminino, que aconteceu em 1 de outubro de 1931. O mesmo parlamento aprovou, depois de um amplo debate, a Ley de Divorcio, em 25 de fevereiro de 1932 (Nota da Autora).

¹¹⁸ O *Altavoz de Frente* foi o principal órgão de incitação política e propaganda do Partido Comunista Espanhol (PCE). Criado em Madri nos primeiros dias de agosto de 1936, tinha como principal missão mobilizar as massas trabalhadoras em apoio à República para responder à sublevação militar. Sua atividade iniciou-se durante a defesa de Madri, estendendo-se a outras regiões. Contava com diferentes veículos de comunicação e divulgação, propaganda, rádio, artes plásticas, exposições, música, teatro, cinema, imprensa e fotografia dirigidos por profissionais específicos. Inicialmente dependeu do *Mundo Obrero* e atuava somente em Madri, mas as circunstâncias da guerra determinaram mudanças e a organização passou a depender do *Quinto Regimiento*. A direção da organização foi para Valência, em novembro de 1936, onde foram criadas diferentes delegações do *Altavoz*. (AHPCE-Madri, pasta 18, Informe General de la Comisión Nacional de Agitación y Propaganda del PCE. Valencia, 6 de agosto de 1937). Também citado por PLAZA, Antonio, no Prefácio, *In: CARNÉS, Luisa. De Barcelona a la Bretaña Francesa*. (1939). Madrid: Renacimiento, 2014. p. 16.

A Segunda República não representou uma mudança imediata para as mulheres espanholas, uma vez que o novo governo não considerava o tema como prioritário. Foram as mulheres que se uniram e lutaram para alcançar a igualdade política e social. Apesar das mudanças conquistadas, continuavam sendo discriminadas e sofriam com a desigualdade. No ambiente de trabalho, a mulher seguia sem opções de exercer uma profissão remunerada que lhe permitisse viver de forma independente.¹¹⁹

Na medida em que a Segunda República crescia, o número de mulheres que se conscientizava da necessidade de reivindicar seus direitos, especialmente no âmbito urbano, também aumentava. Algumas conquistaram um lugar na política em disputados cargos públicos, outras se destacavam por seu talento artístico. Para García Jaramillo (2013, p. 74), elas se declaravam defensoras das condições de igualdade entre homens e mulheres e se manifestavam como feministas – todas trabalhavam para melhorar a situação das mulheres espanholas daqueles anos.

A maioria delas acreditava que o regime republicano era o mais adequado para dirigir o país e mudar as difíceis condições de vida dos espanhóis. As organizações políticas e sindicais mais destacadas também mobilizavam os intelectuais que faziam parte delas e, como meio de reforçar seu compromisso com as massas, recorriam à cultura em diferentes manifestações, através de propagandas em defesa da república tanto no *front* como na retaguarda. Luisa Carnés, através de seu trabalho e compromisso pessoal, sentiu-se muito próxima desse grupo de mulheres republicanas.

No jornal *El Sol*, de 11 de junho de 1936, na página 4, na publicação “Homenaje a Clara Campoamor”, a presença da escritora é constatada entre as mulheres intelectuais republicanas pela primeira vez, (Figura 18). O jornal *El Sol* registra:

Homenagem a Clara Campoamor. Por ter promovido a concessão do voto feminino e como defensora fervorosa dos direitos da mulher, tributa-se a Clara Campoamor uma homenagem que consistirá na edição de um folheto, onde estejam contidas as reiteradas intervenções da presidenta da Unión Republicana Femenina nas Cortes Constituyentes, a discutir a igualdade política e civil de ambos os sexos. Assinam essa iniciativa: María Martínez Sierra, Concha Espina, María de Maeztu, Matilde de la Torre, Matilde Muñoz, Consuelo Berges, Magda

¹¹⁹ Para as mulheres de classe baixa, era praticamente impossível ter uma instrução educacional mínima para sua formação cultural que geraria a oportunidade de um trabalho remunerado. A crescente oposição de um relevante grupo de mulheres desde meados da década anterior, direcionava-as para o caminho da luta por direitos sociais, políticos e trabalhistas. Essas mulheres participavam de ações culturais, da vida política e sindical de maneira ativa; muitas eram profissionais liberais, escreviam para jornais e publicavam “assuntos femininos” juntamente com outros temas de interesse público. Uma parte dessas mulheres era responsável pela criação de associações femininas, conferências e exposições culturais, bem como publicação de artigos que descreviam a condição feminina e os direitos da mulher, com a intenção de ressaltar o verdadeiro papel da mulher espanhola. Representando uma pequena parte, em comparação com outros países, pouco a pouco elas firmavam sua presença na Espanha (Nota da Autora).

Donato, Halma Angélico, Rosa Arciniegas, Matilde Huici, Rafaela Jiménez de Quesada, Elena Fortún, Victoria Durán, Matilde Ras, Luisa Trigo, Josefina Carabias, Carmen Karr, María Tereza León, Trudy G. de Araquistain, Consuelo C. de Gordón Ordax, María Eugenia Hernández Iribarren, Benita Asas Manterola, Isabel Martínez de Albacete, Nieves Pi, Teresa M. de Suárez Riva e **Luisa Carnés** (grifo nosso)¹²⁰.

Figura 18 – Homenagem a Clara Campoamor, 1936.



Fonte: (Hemeroteca Digital, BNE, Madrid, 2020.)

Do momento em que Luisa iniciou seus trabalhos no jornalismo, em março de 1934, até o começo da Guerra Civil Espanhola, a escritora acentuou seu compromisso político e literário. A vitória da *Frente Popular*, em fevereiro de 1936, conduziu-a, juntamente com outros intelectuais, a um compromisso político e sindical consistente. Surgiram várias iniciativas e projetos teatrais que promoveram o teatro social, com um caráter formativo,

¹²⁰ “Homenaje a Clara Campoamor. Por haber promovido la concesión del voto femenino y como defensora ferviente de los derechos de la mujer, va a tributarse a Clara Campoamor un homenaje que consistirá en la edición de un folleto donde estén contenidas las reiteradas intervenciones de la presidenta de la Unión Republicana Femenina en las Cortes Constituyentes, al discutirse la igualdad política y civil de uno y otro sexo. Suscriben esta iniciativa: María Martínez Sierra, Concha Espina, María de Maeztu, Matilde de la Torre, Matilde Muñoz, Consuelo Berges, Magda Donato, Halma Angélico, Rosa Arciniegas, Matilde Huici, Rafaela Jiménez de Quesada, Elena Fortún, Victoria Durán, Matilde Ras, Luisa Trigo, Josefina Carabias, Carmen Karr, María Tereza León, Trudy G. de Araquistain, Consuelo C. de Gordón Ordax, María Eugenia Hernández Iribarren, Benita Asas Manterola, Isabel Martínez de Albacete, Nieves Pi, Teresa M. de Suárez Riva y **Luisa Carnés**.”. CARNÉS, Luisa. Homenaje a Clara Campoamor. *El Sol*, Madrid, Edición de un folleto, 11 de junio de 1936.

dirigido às classes populares. Quando começou a guerra, ela participava ativamente nos meios de propaganda, primeiro em Madri, depois em Valência e, por fim, em Barcelona. Escreveu no jornal do PCE, sobretudo no *Frente Rojo* e no *Mundo Obrero*, e colaborou com o *Altavoz del Frente*. Na redação do *Frente Rojo* – como esclarece o catálogo coletivo de publicações da BNE de novembro de 1937-1939 –, trabalhavam só duas mulheres: Luisa Genoveva Carnés Caballero, que às vezes assinava como Natalia Valle, e Celia Nistal – ambas redatavam artigos de política internacional.

Esse modelo de mulher moderna, como Carnés, jovem e heróica, que se manifesta politicamente, também trabalha em fábricas nos tempos de guerra, como a escritora relata em seu conto “Montserrat, la heroína catalana” (1936):

Montserrat é uma de tantas heroínas da Independência da Espanha. Esta mulher catalã trabalhava antes da guerra em uma fábrica têxtil de Barcelona. [...] Montserrat era símbolo abnegado da mulher da Espanha – que ofereceu tudo o que tinha em troca da liberdade de seu povo subjugado. Ela deu seu o braço direito. A máquina o retirou de seu corpo delgado e gracioso, em um entardecer da primavera. A grande roldana o sacudi no ar viciado pelo chumbo e o atirou contra uma das paredes escuras da nave. Gritos de horror e sotaques compreensivos permearam o pálido desmaio de Montserrat.¹²¹

Montserrat é mais uma das mulheres que se inserem na política antes pertencente à República e trava batalhas contra o machismo e, posteriormente, contra o fascismo. Ao narrar a história de uma jovem catalã que trabalhava antes da guerra em uma fábrica têxtil de Barcelona, ressalta que ela foi um estímulo para as demais trabalhadoras, inclusive para as pequenas meninas que eram empregadas como trabalhadoras na indústria têxtil. Aqui, a escritora insere a crítica social e descreve os madrilenhos e suas atividades com cenas quase teatrais, caricaturais. Observamos que nesse conto, Carnés expõe a dura realidade da mulher em tempos de guerra como um abnegado símbolo da Espanha, que foi subjugada, segregada e condenada à própria sorte. Tenta apresentar o real ou o que escapa ao simbólico a partir de um testemunho quase pessoal da escritora e que revela um tema fundamental para nos aproximarmos da realidade das mulheres espanholas do começo do século XX.

Também em 1936, encontramos sua primeira obra teatral *Así empezó* (1936)¹²² –

¹²¹ “Montserrat es una de tantas heroínas de la independencia de España. Esta muchacha catalana trabajaba antes de la guerra en una fábrica textil de Barcelona. [...] Montserrat era el símbolo abnegado de la mujer de España, que todo lo ha ofrecido a la causa de la libertad de su pueblo invadido. Ella dio su brazo derecho. La máquina lo desgajó del cuerpo fino y gracioso de Montserrat, en un atardecer de primavera. La polea grande lo sacudió en el aire viciado por el plomo y lo aplastó contra una de las oscuras paredes de la nave. Gritos de horror y acentos compasivos mecieron el desmayo pálido de Montserrat.” (CARNÉS, 1939, p. 78).

¹²² Esclarecemos que as obras dramáticas de Luisa não são enfatizadas neste trabalho porque ainda estamos estudando-as, faltam muitas referências. Carnés conforme nos informou seu neto Juan Ramón converteu alguns romances em peças teatrais e estes permanecem inéditos no acervo da família. As obras da dramaturgia de Luisa são o tema de um artigo que organizamos para a primeira publicação crítica sobre Luisa Carnés

escrita e representada nos meses iniciais da Guerra Civil, estreada em 22 de outubro de 1936, no *Teatro de Lara*, também conhecido como Teatro de la Guerra, como resalta Plaza em entrevista¹²³. Em nossa pesquisa, constatamos que a obra inédita de teatro “Así Empezó”, (Figura 19) tinha um ato com duração aproximada de vinte minutos: “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.”

Figura 19 – CARNÉS, Luisa. “Así empezó”, 1936.



Fonte: (Ateneo, Madri, 2020).

A informação que dispomos dessa peça é fornecida por Plaza (2020):

“Así empezó” a primeira obra dramática de nossa escritora, é muito escassa, não foi localizada até o momento, dispomos unicamente de um folheto que contém uma cena da obra. A autora deve ter começado a escrever em agosto de 1936 um mês depois do começo da Guerra Civil para uma apresentação pública do *Altavoz del Frente*, quando essa organização solicitou obras de teatro para representação no frente e na retaguarda.¹²⁴

organizada por Iliana Olmedo para a revista *Cultura de la República* (Revista de análise crítica – CRRAC) e integram nossa futura pesquisa de pós-doc.

¹²³ PLAZA, Antonio, Madri, 2020 [entrevista verbal]: “La sección de teatro tenía como objetivo presentar al público un teatro de agitación. El teatro de altavoz del Frente, en el que participa como autora Luisa Carnés, enlaza con el teatro proletario representado por las compañías dirigidas por César Falcón, compuesto por obras ya estrenadas. La situación obliga, y no hay suficiente producción para atender la demanda de obras de teatro de urgencia, cuya función principal es respaldar la acción propagandística desplegada por el PCE entre su militancia, poniendo a los intelectuales al servicio del gobierno que representa el Frente Popular y respaldando las ideas que representa el gobierno legal, u postulándose en contra de las ideas y los valores que defienden las fuerzas que representan los militares sublevados y quienes los apoyan”. Mais informações no artigo publicado por Plaza: “Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés.” *Revista de investigación teatral*, n. 25, 2010, p. 91-118.

¹²⁴ PLAZA, Antonio, Madri, 2020 [entrevista verbal]: “Así empezó” la primera obra dramática de nuestra autora, es muy escassa, no habiendo sido localizada hasta el momento, disponiendo únicamente de un fotograma que contiene una escena de la obra. La autora debió comenzar a escribirla a mediados de agosto de 1936 un

Ela faz parte do teatro de urgência ou teatro de circunstâncias, que continuava a tradição do chamado “teatro proletário” ou “teatro de agitación y propaganda”. Carnés narra a história de um grupo de vizinhas nas primeiras horas da revolta. A trama situa-se no começo da Guerra Civil Espanhola e relembra as primeiras horas madrilenhas de sublevação fascista através de feitos dos quais Carnés provavelmente foi testemunha. Entre 1931 e 1936, existiu um amplo repertório dramático republicano, um teatro revolucionário que contava com mulheres como Luisa Carnés, María Teresa León e Margarita Xirgu (atriz que protagonizou peças escritas por Federico García Lorca). Este último merece uma menção especial, uma vez que representou tão bem a esperança republicana com obras como “La zapatera prodigiosa” (1930), que teve sua estreia no Teatro Español de Madri, e outras como “Bodas de Sangre” (1933), “Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín” (1933), “Yerma” (1934); “Doña Rosita la soltera” e “El lenguaje de las flores” (1935). Esses escritores e artistas formaram parte do projeto da reforma educativa por uma educação laica – um dos principais objetivos da política cultural republicana. O “Teatro Fontalba” foi rebatizado como “Teatro Popular ¡No pasarán!”.

O teatro de guerra del Altavoz del Frente, dirigido por Cesar Falcón, tinha um novo projeto cultural unitário chamado de “Cultura Popular”, que tinha como objetivo unificar esforços para fazer chegar a cultura a um número maior de pessoas, reforçando o compromisso político e ideológico com as massas populares. Eles utilizam a cultura e os recursos teatrais para fins propagandísticos em defesa da República e dos valores que ela representa, tanto no campo de batalha como na retaguarda. Assim, surgiu o “Teatro de la Guerra” ou “Teatro de Urgencia” – um teatro dependente do Quinto Regimiento, que estreou em 22 de outubro de 1936 no Teatro de Lara com um programa que respondia a esse compromisso no qual participaram entre outros: Miguel Hernández, Ramón J. Sender e María Teresa León. Em uma mesma noite, foram encenadas as obras de: Luisa Carnés, “Así empezó”; Rafael Alberti, “Bazar de la providencia”; e Irene Falcón, “La conquista de la prensa”. Organizado por seções, sua proposta era seguir os passos de Piscator – um dos principais inspiradores do teatro proletário, levando o teatro para os fronts como forma de manter a moral e o entusiasmo. O programa dramático era composto por obras curtas, que tratavam da luta antifascista, da Guerra Civil ou de algum problema social. Eram representadas três ou quatro obras de uma vez, ou um ato escolhido e encenado com maior duração. A dramaturgia de Luisa Carnés é a parte menos conhecida de suas obras –

mes después del comienzo de la Guerra Civil, con motivo de la presentación pública del Altavoz del Frente, cuando desde esta organización se solicitan obras de teatro para su representación en el frente y la retaguardia.”

provavelmente por seu exílio e o difícil caminho percorrido.

As obras de Carnés estão sendo recuperadas lentamente e ainda existem muitas lacunas a serem preenchidas. Dentro da obra narrativa de Luisa Carnés, a primeira referência de sua produção dramática é de 1936. Acreditamos que esse gênero só atraiu o interesse da escritora com o início da Guerra Civil Espanhola. Luisa conheceu, em primeira mão, a atividade do grupo “Nosotros” e das companhias que o sucederam, que criaram obras que pertenceram ao *teatro de agitación y propaganda* e ao teatro de la calle quando Madri converteu-se na capital mundial da resistência antifascista. Antes, Carnés escrevia para várias revistas gráficas cujo público era essencialmente feminino e seus artigos e reportagens exibiam uma visão plural do universo feminino, nos quais podem ser observadas diferentes perspectivas da vida da mulher, essas representações pretendiam conquistar o apoio público e respaldar o Governo Republicano frente à revolta militar. A produção dramática de Carnés é publicada em 2002 e coincide com a edição de seu romance inédito *El eslabón perdido*, escrito entre 1957 e 1962, publicado no mesmo ano.

Antes de discorrermos sobre a saída de Carnés de Madri, faz-se necessário entender as circunstâncias. Uma vez que o golpe de Estado instaurado pelos militares sublevados em junho de 1936 não teve o resultado esperado por seus promotores civis, a evolução do conflito converteu-se em uma desgastante guerra entre as tropas rebeldes e o Governo Republicano – cuja autoridade ficou fragmentada em muitas zonas do território espanhol. A colaboração dos governos da Itália e da Alemanha aos sublevados espanhóis e o distanciamento dos estados democráticos frente aos conflitos deixaram as autoridades republicanas em uma posição desfavorecida. Como informa Preston (1994), durante a guerra, os intelectuais eram os mais procurados, considerados “[...] lo peor de los rojos”.

A perseguição aos intelectuais republicanos era motivada por seu ativismo durante o conflito e por serem vistos como representantes da inteligência republicana. A maioria deles tinha se destacado na ditadura de Primo Rivera (1923-1929) e formava parte da chamada *Generación de la República*. Muitos se integraram ao PCE porque consideravam que esse era o único partido com uma ideologia capaz de implementar mudanças sociais, políticas e culturais. A polícia e os falangistas se esforçaram para encontrar todos aqueles contrários ao governo. Puyol e Carnés estavam inseridos nesse contexto – Puyol por seus cartazes de propaganda republicana, suas publicações de caricaturas ofensivas aos militares mais relevantes, além das exposições antifascistas; Carnés por seus textos muitas vezes acompanhados por desenhos de Puyol, a maior parte no *Frente Rojo*, *Mundo Obrero*, jornal em que Puyol era desenhista e para o qual Carnés escrevia.

De acordo com Plaza (2014, p. 16), nos primeiros meses da Guerra Civil Espanhola, a Espanha Republicana foi submetida a duras penas. O exército rebelde admitia bandidos com meios militares abundantes oriundos do apoio exterior, acompanhados por Berlim e Roma, contando com a segurança de um suposto controle das principais zonas produtoras de alimentos, o que proporcionaria aos sublevados uma posição privilegiada, permitindo um bloqueio econômico e militar do território republicano. No outono de 1936, as principais cidades do território republicano – Madri, Bilbao e Barcelona –, sofriam ataques permanentes, eram constantemente bombardeadas, além de padecer do constante desabastecimento de produtos básicos. A população civil passou a exigir o fim da guerra, circunstâncias decisivas para o caminho ao exílio de Luisa Carnés e de muitos espanhóis.

Ao desencadear a Guerra Civil Espanhola, Carnés fazia parte da redação dos jornais *Mundo Obrero* e *Altavoz del Frente* (Madri). No começo de novembro, devido à queda da capital nas mãos das tropas rebeldes, o governo e as personalidades públicas mais próximas ao regime republicano foram forçados a evacuar a cidade. Os jornalistas e escritores comprometidos com a Frente Popular, juntamente com os intelectuais mais destacados, foram transferidos para Valência – convertida em uma capital provisória da república e refúgio do aparato político e ideológico dos partidos da coligação governante. Nesse momento, Luisa continua colaborando com *Estampa* e *Ahora*, que passam a ser controlados pelo PCE, integram a redação do *Frente Rojo*, jornal que substituiu *Mundo Obrero*, agora editado na capital levantina, onde permaneceu até outubro de 1937, quando foi transferido para Barcelona.

Forçada a deixar Madri, seu lugar, sua residência, sua família e seus amigos, como expressa a escritora nos primeiros parágrafos de sua obra *De Barcelona a la Bretaña Francesa* (1939), ao narrar a derrota das forças republicanas na *Batalla del Ebro* e o imediato avanço das tropas franquistas, apoiadas pelos bombardeiros da aviação italiana sobre as cidades catalãs e aragonesas, em: “Se oyen los cañones enemigos”. A narrativa começa assim:

No dia 25 de janeiro os canhões da artilharia despertaram Barcelona. Eram profundos e deixavam por um longo tempo um estremecimento nas janelas das casas situadas na parte alta da cidade. Já estão aí. Muito perto, as tropas de invasão preparam um ataque forte sobre a bonita cidade, orgulho da Catalunha e de toda a Espanha.¹²⁵

¹²⁵ “El día 25 de enero despertaron a Barcelona los cañonazos de la artillería. Eran profundos y dejaban por largo tiempo un temblor en los cristales de las casas emplazadas en la parte alta de la ciudad. Ya están ahí. Muy cerca, tropas de invasión preparan un ataque a fondo sobre la hermosa ciudad, orgullo de Cataluña y de toda España”. (CARNÉS, 2014, p. 82).

A seguir, em “Un golpe audaz de la Quinta Columna”, diz :

O assalto a *La Vanguardia* e *Frente Rojo* foi a primeira atuação da Quinta Columna na perda de Barcelona. O inimigo sabia muito bem o que significava, como orientação e estímulo para a população de Barcelona, aquela voz impressa. Sabia muito bem, como naquele dia decisivo as consignas dos jornais exaltavam a fé republicana e os anseios de independência de todos os espanhóis que se encontravam na Catalunha. Por isso, impediram a saída dos jornais. Para matar a resistência em sua raiz mais sensível, foram perseguidos mais tarde, os patriotas de Madri como se fossem cães raivosos, pela junta da traição chamada de los Casadistas.¹²⁶

Os rebeldes, desde o início, tentavam amedrontar seus adversários estendendo o medo à população civil. Os bombardeios em Guipúzcoa tencionavam fechar uma das rotas de fuga para o exterior e a constante luta no centro da capital do Estado anunciava a retomada dos sublevados, que buscavam o controle dos centros nevrálgicos do país para conseguir o golpe definitivo contra o regime republicano. A resistência da cidade de Madri, como a de muitos outros pontos, foi marcada por uma luta sangrenta.

A leitura dessa passagem histórica demonstra a relevância dos gritos de ordem da população trabalhadora, que pegou suas armas para defender a república ameaçada e saiu pelas ruas gritando: “¡No pasarán!”. Essa frase simbolizava a força da expressão de máxima resistência dos republicanos e trabalhadores no momento em que a população pegou suas armas para defender a República ameaçada em 22 de outubro de 1936, quando as tropas sublevadas tomaram *Navalcarnero*, na entrada de Madri, conforme Plaza (2014, p.18)¹²⁷. Temos alguns relatos de Luisa Carnés, como na revista *Estampa*, em seu número 471, de 1937, como “Habla la juventud española” (Figura 20).

A emocionante reunião na presidência do *Congresso das Juvetudes*, em que toda a Espanha antifascista estava representada (do trabalhador ao intelectual), é retratada por

¹²⁶ “El asalto a La Vanguardia y Frente Rojo fue la primera actuación concreta de la Quinta Columna en la pérdida de Barcelona. El enemigo sabía muy bien lo que significaba, como orientación y como estímulo para la población de Barcelona, aquella voz impresa. Sabía muy bien cómo en aquel día decisivo las consignas de los dos periódicos exaltarían la fe republicana y los anhelos de independencia de todos los españoles que se encontraban en Cataluña. Por eso impidieron la salida de los diarios. Para matar en su raíz más sensible la resistencia... fueron perseguidos más tarde, tal que, si fueran perros rabiosos, los patriotas en Madri, por la junta de la traición llamada de los Casadistas.”. (CARNÉS,2014, p. 89- 90). Plaza, em nota, cita que: Luisa Carnés, ao citar os Casadistas, refere-se ao *Consejo Nacional de Defensa*, criado em março de 1939 por iniciativa do Coronel Segismundo Casado e outros militares, além de autoridades britânicas e com o conhecimento do General Franco.

¹²⁷ Largo Caballero, Presidente do Governo no período, tentou uma reorganização das autoridades militares. Diante da ineficácia de conter o avanço das tropas de Franco e Mola, devido a que a República não contava com o apoio externo de outros países democráticos, os republicanos decidiram abandonar Madri com o intuito de não permitir a queda imediata do governo republicano (Nota da Autora). Mais informações em: GRAHAM, Helen. **La República española en guerra (1936-1939)**. Barcelona: Debate, 2006. p.186-187.

Carnés, que destaca a fala do delegado italiano Timone ao dizer: “[...] nem Hitler nem Mussolini nem todos os fascismos internacionais unidos poderão implantar o fascismo na Espanha”. O camarada Timone levanta o punho e entoa, acompanhado por todos os assistentes do Congresso Juvenil, o hino *Avanti popolo*.

Figura 20 – CARNÉS, Luisa. “Habla la juventud española”, 1937.



Fonte: (Hemeroteca Digital BNE, Madri, 2020).

Podia-se sentir o calor da solidariedade de todo o proletariado antifascista da Itália: “Sente-se que a Itália não é Mussolini, assim como a Alemanha não é o ditador Hitler”. Na foto de Carnés, ao lado de Timone, ele diz: “Todo o povo da Itália está ao lado da Espanha leal” (CARNÉS, 1937, p. 2). Carnés relata que alguns delegados estrangeiros dedicam autógrafos para a revista *Estampa*, “São linhas emocionadas, cheias de confiança em relação ao triunfo do proletariado espanhol em armas, de afeto pelos jovens que exaltam hoje a sua unificação neste comício, celebrado na cidade de Valência” (CARNÉS, 1937, p. 2). Ressalta a fala de Dolores Ibárruri:

Unos hombres, que no nacieron de mujer, llaman a los jóvenes “*hijos de Pasionaria*”. Pensaban hacerme ofensa, llamándome madre de todos vosotros; pero yo me siento orgullosa de sentirme madre de esos héroes antitanquistas y de esos heroicos milicianos que defienden a sus madres contra una clase privilegiada (CARNÉS, 1937, p. 2-3).

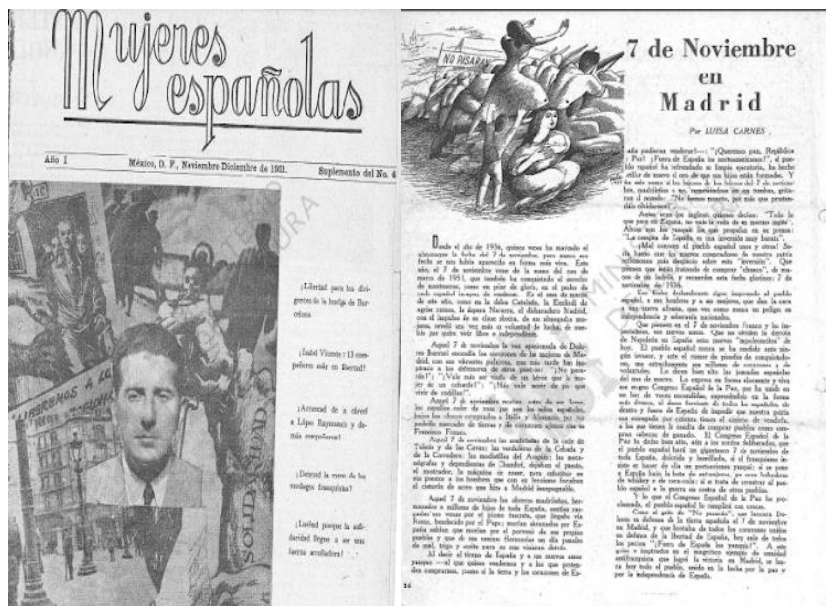
Arconada refere-se à jornada de 7 de novembro, quando as hordas fascistas se

aproximavam de Madri, e como a juventude madrilenha conteve os fascistas:

A la juventud se debe también, por lo menos, el ochenta por ciento de la disciplina y de la moral de la victoria. Ha constituido 267 grupos juveniles, editó 12 boletines y 59 periódicos, ha creado 48 hogares del soldado y tiene más de 300 comisarios políticos y otros tantos jefes del Ejército popular. Igual que el 7 de noviembre, la juventud impedirá que el fascismo adelante un solo paso en los frentes de Madri. (CARNÉS, 1937, p. 2-3).

Sobre esse acontecimento, temos o artigo de Luisa Carnés: “7 de Noviembre en Madrid” (Figura 21). A narrativa esclarece que desde o ano de 1936, o calendário tinha marcado a data de 7 de novembro quinze vezes, mas essa data nunca tinha acontecido de maneira mais viva. “Naquele 7 de Noviembre la voz apasionada de Dolores Ibarruri incendiava os corações das mulheres de Madri, com suas palavras vibrantes, que mais tarde inspiraram os defensores de outras cidades: Não passarão!” (CARNÉS, 1951, p. 16).

Figura 21 – CARNÉS, Luisa. “7 de noviembre en Madrid”, 1951.



Fonte: (Ministerio de la Cultura, Madri, 2020).

Luisa apresenta uma narrativa comovente da luta do povo espanhol contra o franquismo. Lembra que Franco tem como seus novos amos os imperialistas e os chama de “nuevos napoleonicos”; que o povo espanhol nunca se rendeu diante de nenhum invasor. As jornadas do *Congreso Español de la Paz* expressavam, de maneira eloquente, o desejo de que todos os espanhóis de dentro e de fora da Espanha pudessem impedir que a Pátria

fosse entregue por quem tinha o cinismo de vendê-la, aos que tinham a ousadia de comprar cidades como se compravam “cabeças de gado”. Espelha, assim, as palavras de Dolores Ibaruri:

Aquele 7 de novembro a voz apaixonada de Dolores Ibaruri acendia os corações das mulheres de Madri, com suas vibrantes palavras, que mais tarde inspiraram aos defensores de outras cidades: “¡No pasarán!”; “Vale mais ser viúva de um herói que a mulher de um covarde!”; “¡Más vale morir de pie que vivir de rodillas!”. Aquele 7 de novembro morriam, antes de serem flores os botões cor de rosa que são as crianças espanholas, debaixo dos canhões “obuses” comprados da Itália e Alemanha por esse podre mercador de terras e de corações alheios que é Francisco Franco.¹²⁸

Retornando à convenção de la Juventudes Españolas, Carnés cita a fala de Pascual Leone:

La Patria, en vuestras manos, se convierte en cosa viva; La Patria, alentada por vuestra actividad, deja de ser la Patria del pasado, la tierra de los padres, para convertirse en vosotros la tierra nueva de nuestros hijos. Deja de ser pasado para convertirse en futuro. (CARNÉS, 1937, p. 18).

E o anti-tanquista Carrasco, que narra como desviou dos tanques inimigos que avançavam as trincheiras da Casa de Campo:

Los tanques no hacen nada cuando se les pierde el miedo. Todo es fachado. Hay que dejarlos llegar cerca... Claro, que todo es cuestión de dominarse los nervios mientras se les ve cerca. Yo me agazapé, esperé. Avanzaban hacía mí despacio... Yo tenía preparadas mis bombas. Después todo fue sencillo. (CARNÉS, 1937, p. 19).

O depoimento final do Professor Giral (Figura 22) relata as lutas democráticas da juventude intelectual da época de Primo Rivera. Esclarece que desde então se notava a necessidade de que a juventude

[...] cogiese las riendas de la gobernación del Estado, la juventud intelectual se recluyó en sus cátedras y laboratorios a esperar la coyuntura más propicia. Una juventud fuertemente unida- añade- tiene derecho a afirmar que se va a edificar una nueva España. Quienes no la pueden edificar son los seudo intelectuales al servicio de la facción. (CARNÉS, 1937, p. 19).

Carnés continua narrando que depois da marcha, a Frente Popular considerou a possibilidade de evacuar a população de Madri, “[...] constantemente dizimada vê suas mulheres e suas crianças nas mãos dos criminosos invasores da Espanha, a região de

¹²⁸ ‘¡No pasarán!’; ‘¡Vale más ser viuda de un héroe que la mujer de un cobarde!’; ‘¡Más vale morir de pie que vivir de rodillas!’. Aquel 7 de noviembre morían, antes de ser flores, los capullos color de rosa que son los niños españoles, bajos los obuses comprados a Italia y Alemania, por ese podrido mercader de tierras y de corazones ajenos que es Francisco Franco.” (CARNÉS, 1936, artigo censurado, guardado no *Ministerio de la Cultura*).

Levante, a zona catalã e, em particular, Valencia sua província, se tornaram madrilenas.”¹²⁹

Figura 22 – CARNÉS, Luisa. “Habla la Juventud Española”, 1937.



© Biblioteca Nacional de España

Fonte: (Hemeroteca Digital BNE, Madri, 2020).

Outro ponto que destacamos em suas reportagens desse período é a evacuação das crianças dessas terras levantinas, que teve início no verão de 1936, aproveitando as férias escolares e em razão dos riscos representados pelos bombardeios. Uma segunda reportagem (Figura 23), com o título “Nuestros hijos, atendidos y educados por la República” (Valencia, 1 de marzo de 1937) foi provavelmente de sua autoria.¹³⁰ Plaza, em entrevista, corrobora

¹²⁹ CARNÉS, Luisa. **Estampa** Revista gráfica y literaria de la actualidad española y Mundial, n. 467, 2 de enero de 1937, s.p. Original: Acervo Ateneo, consulta em fevereiro de 2020: “Desde que la marcha de la guerra surgió al Gobierno del Frente Popular la conveniencia de hacer evacuar la población de Madrid, constantemente diezmada en sus mujeres y sus niños por los criminales a sueldo de los invasores de España, la región de Levante, la zona catalana y en particular Valencia y su provincia, se han vuelto madrilenas.” Conseguimos ver o arquivo com permissão especial, mas não pudemos fotografar, apenas transcrever. Na Hemeroteca Digital da BNE, temos o número 463, e deste, passa diretamente para o 470 (Nota da Autora).

o que pensamos; ele intui que, pelo estilo de escrita, o texto é de Luisa.

Figura 23 – CARNÉS, Luisa. “Nuestros hijos atendidos y educados por la República”, 1937.



Fonte: (Hemeroteca Digital, BNE, Madri, 2020).

Acreditamos que não só pelo estilo, mas também porque ela trabalhava no *Frente Rojo*, em Valência, nesse período. Outro fato que não passa despercebido é que o desenho é do companheiro de Luisa, Ramón Puyol. Cabe ressaltar que devido à censura, muitos escritores deixaram de assinar os textos. A escrita desse artigo é muito similar à de outros publicados no período como, por exemplo, “Las mujeres valencianas quieren ‘un chiquet de Madrid’” (publicado na revista *Estampa*, n. 458, de 24 de outubro de 1936, na página 25 e 26, Figura 24).

Figura 24 – CARNÉS, Luisa. “Las mujeres valencianas quieren ‘un chiquet de Madrid’”, 1936.





Fonte: (Hemeroteca Digital, BNE, Madri, 2020).

O artigo apresenta uma seção intitulada: “La labor de las Juventudes Socialistas” e tem uma matéria de Margarita Nelken, “El taller de cazadoras”, e em seguida o artigo de Luisa Carnés, “La mujeres valencianas quieren “un chiquet de Madrit”, no qual ela narra a feliz ideia do Ministro de Instrucción Jesús Hernández de manter as crianças madrilenhas longe do ambiente de guerra da cidade: “[...] As crianças não precisam padecer dos mesmos preconceitos naturais da Guerra. Levante se levantou como um só homem; quer dizer, como uma só mulher, uma mulher mãe, cheia de ternura e de sensibilidade.”¹³¹ Além das fotos de Carnés com as crianças, ela descreve que não foram só as crianças madrilenhas que foram acolhidas, mas crianças espanholas de todas as partes que a barbárie fascista tinha privado temporariamente ou para sempre do calor do lar.

A reportagem deixa clara a importância de Levante e Valencia, ressalta principalmente o papel desempenhado pelas mulheres ao abrirem seus braços para receber as crianças. Elas eram mulheres da classe média, mulheres trabalhadoras, mães de várias outras crianças:

Valencia: dourada e Doce irmã, Madri volta seus olhos sobre ti, nestes instantes decisivos em que os madrilenhos frente às margens do Tejo e aos picos das montanhas de Guadarrama, forjam as vitórias decisivas que supõe a nova aurora de liberdade da Península, Madri confia-lhe a geração livre e forte de amanhã. Madri confia a ti seus filhos, e as mães madrilenhas abraçam as eventuais

¹³¹ “Los niños no tienen por qué padecer los prejuicios naturales de la guerra”. “Levante se ha levantado como un solo hombre; es decir, como una sola mujer, una mujer madre, llena de ternura, de sensibilidad.”. (CARNÉS, 1936, p. 25-26).

mulheres de teus filhos, sobre seu coração cheio de gratidão e fraternidade.¹³²

No artigo do *Frente Rojo*, em 1 de março de 1937 (Figura 22), observamos que a escrita é muito semelhante, pois a narrativa centra-se em como a guerra não excluiu as crianças, relata os esforços e sacrifícios de mães e professores republicanos e do Ministro de Instrucción, Jesús Hernández. O relato apresenta uma das colônias modelo: “Luis Monreal”, de Cuenca. Esse artigo certamente é uma continuação do que ela publicou na revista *Estampa*, em 1936. Em ambos os artigos, Carnés cita esse político sensível e trata da dedicação das cidades para com as crianças madrilenhas. A publicação do artigo na revista *Estampa* ocorreu em 24 de outubro de 1936, e a do *Frente Rojo*, em 1º de março de 1937 – cinco meses depois, quando Luisa já estava em Valência.

Nestes textos, percebemos as circunstâncias da evacuação da população infantil, que estava ameaçada pelos bombardeios do exército sublevado e as medidas de proteção criadas nas colônias infantis em terras levantinas e catalãs. A população de Madri estava sendo constantemente dizimada pelos sublevados – e mulheres e crianças eram cruelmente assassinadas. O jornal *Frente Rojo* era editado pela Frente Popular, partido comunista que Luisa acompanhou desde sua saída de Madri. Ela seguramente estava em Valência no período, pois nos dias 5, 6 e 7 de março, seria celebrado em Valência, o *Comité Central do Partido Comunista de España*. Outro fato que nos chama atenção é que, em suas reportagens, Luisa sempre começa com um título e utiliza vários subtítulos ao longo da matéria, como faz nos dois artigos.

Inicia-se com o Título “Nuestros hijos, atendidos y educados por la República” seguido de um subtítulo: La Colonia Infantil “Luis Monreal”, de Cuenca, alojava cuatrocientos niños madrileños”. Depois da primeira parte do texto, destaca-se o “Sacrificio de los maestros republicanos por los hijos de nuestro pueblo”, que faz o mesmo nos seus artigos na revista *Estampa* (Figura 24), ao usar o título: “Las mujeres valencianas quieren

¹³² “Valencia: dorada y Dulce hermana, Madrid vuelve hacia ti sus ojos, en estos instantes decisivos, en que los madrileños cara a las riberas del Tajo y a los picos serranos del Guadarrama, forjan las victorias decisivas que supondrán la nueva aurora de libertad de la Península; Madrid te encomienda la generación libre y fuerte del mañana. Madrid se encomienda a sus hijos, y las madres madrileñas estrechan a tus mujeres eventuales de sus hijos, sobre su corazón, lleno de gratitud y fraternidad” (CARNÉS, 1936, p. 25-26). O artigo descreve como as crianças madrilenhas foram enviadas para Valência e distribuídas entre os povoados de Gandía, Burjassot, Játiva, Alcira, Requena e Cullera em outubro de 1936. Descreve também a atenção dos professores da República que acompanhavam os grupos de crianças – sendo que para cada agrupamento de cinquenta crianças, eram enviados uma professora, um médico e uma enfermeira e, juntos, eles constituíam um Comitê responsável por elas. As lutas e as dificuldades são relatadas em ambos os artigos: no primeiro, as crianças chegavam de forma organizada em pequenos grupos e, meses depois, em caminhões, fugindo de Madri (Nota da Autora).

‘un chiquet de Madrit’; e na coluna seguinte, destaca: “Miles de niños madrileños, a los pueblos Valencianos”, a seguir: “Los mejores jardines y las casas más confortables de Valencia para los niños.” A utilização do subtítulo é outro ponto que ratifica a escrita de Carnés.

A escritora evidencia o protagonismo feminino em sua atividade laboral e na vida pública em um período de relevantes mudanças sociais; em seus artigos, ressalta fatos como a existência de um abrigo para mulheres necessitadas – publicado em uma edição de *Ahora*, em 27 de julho de 1936, “[...] na fazenda existe uma colônia de repouso para empregadas e senhoritas estudantes, que funciona sob os auspícios da Espanha Feminina.”¹³³ Em outro artigo, localizado no jornal *Frente Rojo*, de Valência, “Las mujeres españolas celebran la jornada del 8 de marzo intensificando su labor de guerra”, datado de 27 de fevereiro de 1937, p. 4, Carnés escreve:

Este día 8 de março celebrado Internacionalmente pela mulher antifascista, surpreende a Espanha neste ano de 1937 empenhada nas mais terríveis das guerras de libertação nacional. As mulheres espanholas não podem esquecer a significação deste dia. Ainda mais nesses momentos em que o mais nobre e o mais sano do nosso país está derramando seu sangue nos frentes leais à República democrática, em que os heróicos lutadores revolucionários espanhóis, caem com a guerra dos assassinos estrangeiros e reacionários da Espanha nas populações dominadas pelo “fascio”, em que milhares e milhares de mulheres e crianças inocentes são perseguidos por aviadores mercenários de Madri, Málaga, Valência e Barcelona. Nossas mulheres que tanto contribuem com essa luta por nossa libertação e pela paz do mundo, não deixarão de comemorar este dia da melhor maneira que poderiam fazer, acentuando seu trabalho antifascista na retaguarda.¹³⁴

Explica que as camaradas “Pasionaria” e “Federica Montseny” participariam naquele dia em um comício feminino que seria realizado em um cinema de Valência. Na conversa com Pilar Soler, esta explica que as mulheres antifascistas da Espanha iriam celebrar a data acentuando seu trabalho de guerra e intensificando a ajuda aos evacuados de Madri, Málaga e outras cidades dominadas pela bota fascista. Elas levavam alento aos feridos de guerra e aos órfãos filhos de combatentes republicanos, realizando coletas e organizando festivais em

¹³³ “[...]En la granja existe una colonia de reposo para empleadas y señoritas estudiantes, que funciona bajo los auspicios de España Femenina”(CARNÉS, 1936, p. 21).

¹³⁴ “Este 8 de marzo día celebrado Internacionalmente por la mujer antifascista, sorprende a España en este año de 1937, empeñada en las más terribles de las guerras de liberación nacional. Las mujeres españolas no pueden olvidar la significación de este día. Mucho más en estos momentos, en que lo más noble, lo más sano de nuestro país está derramando su sangre en los frentes leales a la República democrática; en que los heroicos luchadores revolucionarios españoles caen bajo la guerra de los asesinos extranjeros y reaccionarios de España en las poblaciones dominadas por el fascio; en que miles y miles de mujeres y niños inocentes son perseguidos por los aviadores mercenarios de Madri, Málaga, Valencia y Barcelona. Nuestras mujeres, que tanto dan en esta lucha por nuestra liberación y por la paz del mundo, no dejarán de conmemorar este día, del modo que mejor lo podrían hacer, acentuando su labor antifascista en la retaguardia.” (CARNÉS, 1937,p.4).

benefício dos orfanatos e casas que abrigavam crianças. Também mobilizaram as mulheres do campo de Valência, Levante e seus arredores para que se manifestassem naquele dia e contribuíssem com flores, frutas, legumes e verduras de suas hortas para os abrigos infantis e para os feridos que estão nos hospitais – um ato que seria celebrado em todas as cidades onde exista o *Comité de Mujeres Antifascistas*. Elas acreditavam que tal celebração das mulheres antifascistas de Espanha era a melhor maneira de comemorar uma data antifascista, intensificando seu trabalho de guerra. A assinatura no artigo é só L.C., como podemos observar na (Figura 25).

Figura 25 – CARNÉS, Luisa. *Frente Rojo*, Valencia, 1937.



Fonte: (Hemeroteca Digital, BNE, Madri, 2020).

No início de dezembro de 1937, Luisa Carnés escreveu, em uma página semanal dedicada à mulher, intitulada “Para las mujeres de nuestra guerra”, *Frente Rojo*, 5 de dezembro de 1937, p. 8, e também assinou como L.C. (Figura 26).

Aquela foi uma a seção de curta duração, que deixou de ser publicada, dando espaço para outros temas como a vida dos refugiados, a situação das crianças e o crescente aumento de preços dos gêneros de primeira necessidade, como escreve Luisa nos artigos do *Frente Rojo*, 2 e 9 de março de 1937, na página 2, intitulados “Los que viven y los que se enriquecen de la industria del pescado” e “Por qué encarecen las subsistencias”.

Figura 26 - CARNÉS, Luisa. “Para las mujeres de nuestra guerra”, 1937.



Fonte: (Hemeroteca Digital BNE, Madri, 2020)

Foram constantes suas denúncias durante o período em que esteve em Valência. Ela também contribuiu para *La Hora*, jornal controlado durante a Guerra Civil Espanhola pelo PCE. Naquele momento, a escritora estava preocupada em alcançar, através de sua escrita, dois objetivos: primeiramente, garantir que as reivindicações das mulheres fossem ouvidas, dando-lhes respaldo para a participação na vida pública; e, seguidamente, a defesa da legalidade republicana.

A edição valenciana do *Frente Rojo* durou aproximadamente dez meses quando, no final de outubro de 1937, o governo do Presidente Negrín determinou o deslocamento para Barcelona dos principais órgãos de administração do Estado – uma decisão estratégica e econômica. Junto com eles, todos os aparatos de propaganda dos partidos também foram transferidos, e *Frente Rojo* iniciou sua terceira etapa na capital catalã, continuando seu trabalho de publicação. Luisa trabalhou como jornalista em Barcelona até 25 de janeiro de 1939, quando, na madrugada daquele dia, as instalações do *Frente Rojo* e do *La Vanguardia* foram invadidas pelas patrulhas armadas da *Quinta Columna*, que atuava como posto de investigação avançado do exército invasor na cidade.

A direção do PCE já tinha decidido retirar de Barcelona todos os seus jornalistas e dirigentes, mandando-os para a França. Luisa deixou a capital catalã ao lado de seus companheiros apenas algumas horas antes da entrada do exército de Franco. Passou por Figueras (Girona) – local da última representação das Cortes Republicanas em uma seção

que se iniciou em 01 de fevereiro de 1939 –, como apuramos nos relatos do romance de Carnés *De Barcelona a la Bretaña Francesa* (1939). A escritora explica que contou com a presença do Governo da República, dirigido por Juan Negrín, e permaneceu no local até sua posterior evacuação ante a iminente ação do exército de Franco, em uma situação de grave perigo, uma vez que os novos bombardeios da aviação italiana tentavam aniquilar os deputados republicanos do governo de Negrín.

Em Figueras, também foram publicadas as últimas edições de alguns dos jornais republicanos editados em Barcelona, antes de que seus redatores fossem enviados para a França. A partir da metade de fevereiro, aconteceu a evacuação de milhares de pessoas, de todas as idades, em direção à fronteira francesa. Os fugitivos civis foram acompanhados em sua viagem sem volta por numerosos soldados do exército republicano, procedentes de unidades militares derrotadas, incapazes de deter o inimigo. Esse movimento aconteceu sem que o governo republicano, reunido pela última vez em Figueras, pudesse conter a desocupação. As pessoas tinham um único objetivo: sobreviver; e, para tal, era imprescindível chegar à fronteira da França antes que o exército franquista tomasse o controle.

Do primeiro posto de passagem, em seu caminho rumo ao exílio, Carnés continuou com o trabalho de propaganda, escrevendo. Do norte da Catalunha, muitos espanhóis rumaram para a França. A primeira estação foi na pequena cidade de Le Boulou, próxima à fronteira catalã. Carnés deslocou-se juntamente com muitos refugiados no Oeste até chegar a Nantes, local em que as autoridades, além de dar-lhes comida e roupas limpas, dividiram o grupo. A maioria, entre eles Luisa, partiu rumo a Saint Nazaire. Na estação de trem de La Baule, obrigaram vários refugiados a descerem e o resto foi levado até Le Pouliguen.

No romance *De Barcelona a la Bretaña Francesa*, Luisa descreve a passagem pelo “Chateau Aérium Marin de Brecéau” – uma colônia escolar de verão que hospedava crianças e refugiados; os homens que estavam ali encontravam-se feridos ou mutilados. Conforme artigo publicado anteriormente¹³⁵, a escritora traça um relato dessa evacuação através de vários textos curtos vinculados ao tema, que se aproximam da memória e funcionam como uma marca da literatura autobiográfica produzida na Guerra Civil Espanhola e na produção narrativa de escritoras políticas ou exiladas como elas (CABRERA, 2021, p.34).

Luisa narra sua percepção dos últimos momentos da guerra, explica sua participação

¹³⁵ CABRERA, Ana Paula. “Testemunho e memória: o limiar da obra de Luisa Carnés”. **Literatura:** modos de resistir. SILVA, Douglas da Rosa, PIVETTA, Rejane, BITTENCOURT, Rita Lenira, (Org). Associação Brasileira de Literatura Comparada. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2021, p. 37-41.

nela por meio de uma estrutura fragmentada, com uma diversidade de registros linguísticos que expressam o medo dos “Bombardeos sobre Figueras”, a proteção em “Un refugio en una iglesia”, o caminho “Hacia la Frontera”, a chegada em “Francia”, a clausura em “Bajo las estrellas de le Boulou” e “Aérium Marin de Brécéan”. Os relatos da escritora, ao contrário dos relatos de memórias, se aproximam mais do testemunho, pois diferentemente da memória, o testemunho se constitui tanto quanto via de autoconhecimento como de expressão de resistência e compromisso. Nesses textos, observamos a intenção da escritora em ser aceita e acolhida como alguém politicamente influente.

Foi neste contexto bélico que ela e outros intelectuais do período, depois de longas jornadas, partiram para o exílio. As circunstâncias da vida mudaram a personalidade de Luisa, que deixou de ser a jovem aprendiz e passou a ser uma mulher madura, com grande interesse pelas causas sociais, consciência que manteve pelo resto de seus dias. Ela aperfeiçoou seu trabalho como jornalista, sempre atenta aos fatos de seu entorno; escreveu para jornais; em seus romances não só a vida em Madri, mas as suas experiências. O exercício do jornalismo e seu prestígio literário permitiram que ela integrasse o grupo de mulheres intelectuais espanholas participantes dos movimentos de vanguarda na década de trinta.

Eram mulheres posicionadas a favor da igualdade jurídica entre os sexos, que apoiavam a legalidade republicana. Como relatam Margherita Bernard e Ivana Rota (2015), esses fatores condenaram várias mulheres à prisão e ao degredo depois de 1939. Vimos que desde o início de seu trabalho no *Frente Rojo*, a escritora demonstrou um grande empenho em denunciar, através de diversos artigos, o desabastecimento, a especulação e outros temas ligados aos que sofrem em Valência, Madri e outras cidades. Longe de seu país, Luisa Carnés¹³⁶ escreve como forma de relatar o passado que ficou para trás.

Seus relatos autobiográficos, romances e contos reconstruíram os fatos vividos para além da dimensão subjetiva da escritora. Ela cria um “eu” no processo de escrita que exige a participação do leitor. Como aponta Paul de Man (1974), uma autobiografia não pode ser medida por sua fidelidade aos dados históricos, pois o verdadeiro problema do gênero se encontra no “eu” do autor. A seguir, veremos na “Hora do odio”, os caminhos do exílio daqueles que após terem perdido a guerra, continuaram sua luta como exilados políticos. Não se pode precisar historicamente como a Guerra Civil Espanhola fragmentou a trajetória

¹³⁶ Assim como Luisa outras escritoras como Margarita Nelken, Rosa Chacel, María Teresa León e Constanca de la Mora, entre outras, escreveram como forma de não esquecer o ficou para trás. (Nota da Autora).

de várias gerações perdidas para sempre – gerações que perderam sua pátria e o seu futuro dentro dela.

4.2 A HORA DO ÓDIO: EXÍLIO (1940-1964)

Desde a sua saída da Espanha, três dias antes tinha atravessado toda uma vida de angústia, de dor física e de desespero. Mais tarde se sentiu afundada em uma branda indiferença, na qual lhe advertia como seu corpo e sua consciência se dividiam, recorrendo ao duro caminho dos fugitivos, embora independentes um do outro. Quase se considerava feliz ao poder deslizar sem escrúpulos nem pudores, por caminhos estreitos e desconhecidos, em que apenas o impulso animal de respirar sustentava os perseguidos. “Onde está a paz?” “Quando acabará na terra a luta do homem contra o homem?”¹³⁷

Consternados pela luta diária contra a incerteza, reconstruindo a memória, a escrita e a história de uma terra onde foram peregrinos, os espanhóis seguiram rumo ao desconhecido. Delinear uma parte dessa Literatura do século XX que ficou exilada é uma outra forma de conhecer e compreender todo aquele período de dor – ainda que o que saibamos seja pouco se comparado às informações às quais deveríamos ter acesso e não temos. A realidade vivida é importante para que possamos entender e difundir a obra de escritoras como Luisa Carnés. Muitas mulheres como ela ainda vivem nas sombras, sob a ação da censura, mesmo sendo reconhecidas e lidas em outro país. Esse é o caso de Luisa Carnés, que viveu em um ambiente politizado juntamente com outros exilados espanhóis, dedicando-se ao trabalho jornalístico e colaborando com a revista *Estampa* de Madri e com outros jornais e revistas, escrevendo romances, mas tendo sua voz silenciada, mau grado seu.

Cabe salientar que para os espanhóis desterrados, a reconstrução das instituições republicanas no exílio era relevante. Os arquivos da BNE apontam que as primeiras sessões da Corte no exílio (1945) eram compostas por 97 (noventa e sete) deputados, sendo 96 (noventa e seis) homens e apenas 1 (uma) mulher: Margarita Nelken (1894-1968) – amiga de Luisa Carnés. Nelken era escritora, crítica de arte e política espanhola, uma das principais representantes do movimento feminista na Espanha durante a década de 1930. Entendemos que os exilados não queriam romper as correntes que os prendiam à sua terra e a seus companheiros, e essa sedução, que mescla a esperança filosófica, representou para esse

¹³⁷“Desde su salida de España, tres días antes, había atravesado toda una vida de angustia, de dolor físico, de desesperación. 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 del otro. Casi se consideraba dichosa al poder deslizarse sin escrúpulos, ni pudores, por sendas desconocidas, sobre las cuales solo sostenía a los perseguidos el impulso animal de respirar. “¿Dónde está la paz?” “¿Cuándo acabará en la tierra la lucha del hombre contra el hombre?” (CARNÉS, 1939, p. 250).

grupo de intelectuais exilados uma maneira de manter viva a pátria por meio da literatura e do jornalismo.

A presença de mulheres no exílio mexicano foi notável, porque grande parte das mulheres no México eram intelectuais, escritoras, jornalistas e políticas, como Belén Sárraga, Matilde de la Torre, Concha Méndez, Margarita Nelken e a própria Luisa Carnés. Eram todas mulheres com experiência profissional e que circulavam em meio aos intelectuais no país. Por preconceito, elas não se destacaram tanto quanto os homens no exílio. O coletivo feminino era constituído por um grupo minoritário de mulheres em relação àquelas que eram donas de casa e que chegavam em companhia dos pais ou dos maridos. Poucas, como Luisa, viajaram somente com um filho pequeno.

No México, pouco a pouco foram surgindo revistas que idealizaram uma concepção liberal da sociedade, como *Las Españas* (1946)¹³⁸, revista pensada para ser um lugar de reflexão, que tratava da guerra e suas causas. Entre seus fundadores, encontramos Manuel Andújar, José Ramón Arana, além de outros colaboradores como Miguel de Unamuno; socialistas de todas as tendências, republicanos liberais, nacionalistas moderados e intelectuais procedentes do PCE, como Juan Rejano e Luisa Carnés. Todos tentavam estabelecer as bases para o que chamaram de “movimento de reconstrução nacional”, centrados em buscar os elementos que não permitissem que a Espanha sofresse um processo de “decomposição nacional”, pois isso deixaria o país “bajo a la bota del franquismo”. Não encontramos relatos de Luisa Carnés nas publicações às quais tivemos acesso, somente do poeta e companheiro de Carnés – Juan Rejano, que além de escrever, integrava o corpo editorial da revista *Las Españas*.

A pluralidade de situações pessoais e a procedência social de parte das escritoras exiladas não impediu que todas elas tivessem um ponto em comum em relação ao passado: vivenciaram uma guerra e foram obrigadas a deixar seu país. Sob esse ponto de vista, notamos que essas experiências traumáticas marcam suas obras e podem explicar a numerosa produção de autobiografias escritas por mulheres e homens exilados que apareceram publicadas na América dos anos 1940 e, mais tarde, na Espanha. Porém, algumas dessas

¹³⁸ Constatamos que a revista se manteve ativa até 1956; localizamos 26 (vinte e seis) números dela que, ao que tudo indica, tinha como objetivo conservar vivo esse espírito no exílio. Era uma revista que tinha colunas como “España en recuerdo”; “El Ateneo Español”; “Actividades de los amigos de España”; críticas contra o regime franquista; artigos em defesa da arte; além de diferentes relatos, todos sobre a Espanha. Um aspecto importante dessa revista literária foi o espaço concedido aos jovens que pertenciam à segunda geração do exílio. Isso fez com que eles participassem ativamente da política, refletindo sobre os interesses culturais e sociais da Espanha. Transmitiam conhecimento e informações por meio de ações protagonizadas pelos jovens exilados que contribuíram para as ações políticas no final dos anos 1950 (Nota da Autora).

obras simplesmente desapareceram. A resistência diária de Luisa para sobreviver era também uma luta política e feminista que desafiou hierarquias sexuais e valorizou as classes minoritárias visando uma transformação da realidade das mulheres e das crianças, não só no mercado de trabalho. Nos anos de exílio mexicano, reafirmou a luta contra o franquismo e a igualdade social. A defesa da paz se converteu em um dos seus principais conceitos e preocupações, principalmente a partir da década de 1950, quando começou a Guerra da Coreia. Tal luta se vê impressa em artigos, contos e peças de teatro da escritora, nos quais ela sempre mantém sua oposição à guerra e ao uso de armas, cada vez mais mortais.

O romance de *Barcelona a la Bretaña Francesa* – com seus episódios de heroísmo e martírio da evacuação espanhola, mostra-se como um romance de guerra que, acompanhado pela narrativa de “La hora del odio”, apresenta dados autobiográficos da escritora. Plaza (2014, p. 13) explica que esse romance é como uma engrenagem entre a obra anterior e a posterior à Guerra, no que diz respeito ao seu conteúdo e às preocupações narrativas. Nele a escritora dá indicações da direção que sua obra seguirá no exílio. Geralmente, os intelectuais refugiados usavam a memória da experiência dos últimos dias da guerra para dar uma explicação pessoal aos fatos. Ao testemunhar tais atos, apresentavam uma perspectiva subjetiva que apontava para novas versões da história e, simultaneamente, cumpriam o propósito de auto-explicação essencial para o gênero autobiográfico. De acordo com Plaza:

Os textos memorialísticos, em concreto os textos escritos por quem desde os primeiros meses de 1939, que abandonaram a Espanha e cruzaram a fronteira dos Pirineos, sobrevivendo com angústia e desespero o tempo de espera e clausura durante sua permanência na França, nos permite contar com testemunhos diretos e inesquecíveis de uma das grandes tragédias da nossa história nacional.¹³⁹

De Barcelona a la Bretaña Francesa descreve uma viagem incerta, graduada pela vontade de voltar à Pátria recentemente perdida. O primeiro relato ocorre antes de terminar a guerra, em uma espécie de restaurante, quando a chegada dos sublevados está para acontecer. A obra inicia-se com o relato de “Último amanecer en Barcelona” e explica como a *Defensa Española contra Aeronaves* (DECA) defendia o país:

O amanhecer do dia 26 de janeiro de 1939. A noite foi terrivelmente dramática por seu silêncio. Barcelona não tinha passado por noites semelhantes. Suas noites eram

¹³⁹ PLAZA, Antonio, Madrid, 2020, [entrevista verbal]: “Los textos de memorial y, en concreto, los escritos por quienes, desde los primeros meses de 1939, abandonaron España y cruzaron la frontera de los Pirineos, sobreviviendo con angustia y desesperación el tiempo de espera y encierro que dura su permanencia en Francia, nos permiten contar con testimonios directos e imborrables de una de las grandes tragedias de nuestra historia nacional.”.

frequentemente estremecidas por explosões e iluminadas pela prata dos projetores da D.E.C.A. Os alertas intermitentes da sirene cobriam a cidade de um extremo ao outro e era então, que se repetiam as velhas cenas da população buscando aceleradamente um refúgio no metrô, com seus bebês e trouxas de roupas nas costas. A noite de 26 de janeiro foi interminável. As ruas barcelonesas encontram-se desertas. [...]. Escondidos na escuridão, o inimigo espreita por trás das montanhas que defendem a cidade, orgulho da Catalunha e de toda Espanha: Barcelona. Não são notados, mas estão ali, muito perto. Parece que estudam em silêncio a forma de dar o passo definitivo. [...]. Um pressentimento terrível oprime o peito. [...]. A garganta aperta, as mãos ficam frias: “Barcelona...”. E se desejam ardentemente as explosões dolorosas, o ronco interminável dos motores inimigos sobre nossas cabeças, os segundos de angústia que segue o som agudo da primeira bomba, tudo é preferível a esse silêncio devastador que se agarra às temporas, ao coração e ensurdece, até desaparecer toda sensação física...¹⁴⁰

Luisa descreve a situação de deslocamento dos espanhóis até a fronteira francesa – a exaustiva caminhada, em um ambiente de derrota e desesperança. Em meio à multidão que se movia lentamente através do caminho montanhoso em condições inóspitas, angustiados e com medo do adversário, representado pelos persistentes bombardeios do exército italiano, seu futuro era incerto e sobreviver era a única preocupação. Como jornalista, os textos dela formam parte do seu testemunho que, por uma parte, relata fatos que correspondem à vida dos deslocados pela guerra, alguns descritos em suas crônicas e reportagens publicados nos jornais que ela colabora, como *Estampa*, *Frente Rojo* e *Ahora*. Suas narrativas retratam as terríveis condições dos habitantes de Valência e Barcelona – cidades assoladas pelos bombardeios e cujas vítimas eram a população civil. Suas palavras representam o compromisso e o interesse pelo que acontecia na Espanha. Por exemplo: nos relatos do conto “En casa”, escrito em 1950, Carnés expressa como “[...] era doloroso sentir a dor de todos os feridos que chegavam nos caminhões médicos e das mães que perderam seus filhos nos frentes.”¹⁴¹

¹⁴⁰ “El amanecer del día 26 de enero de 1939. La noche fue terriblemente dramática por su silencio. Barcelona no estaba hecha a noches semejantes. Sus noches eran de ordinario estremecidas por explosiones e iluminadas por la plata de los proyectores de la D.E.C.A. Las intermitentes alertas de la sirena envolvían de un extremo a otro la ciudad, y eran entonces repetidas las viejas escenas de la población buscando aceleradamente los refugios del metro, con sus críos y envoltorios de ropa auestas. La noche del 26 de enero fue interminable. Las calles barcelonesas aparecen desiertas. [...] Agazapado en la oscuridad, el enemigo acecha detrás de las montañas que defienden la ciudad, orgullo de Cataluña y de toda España: Barcelona. No se lo advierte, pero está allí, muy cerca. Parece como si estudiara en silencio la forma de dar el salto definitivo. [...] Un presentimiento terrible oprime el pecho. [...] La garganta se aprieta y las manos se enfrían: “Barcelona...” Y se desean ardientemente las explosiones dolorosas, el roncar interminable de los motores enemigos sobre nuestras cabezas, los segundos de angustia que siguen el silbido de la primera bomba; todo es preferible a este silencio aplastante que se aferra a las sienes y al corazón y ensordece, hasta borrar toda sensación física...” (CARNÉS, 1939. p. 103-104).

¹⁴¹ Muitos morreram nos *fronts*, como as Trece Rosas – Grupo de jovens mulheres de 18 a 21 anos, algumas moradoras do bairro de Tetuán, metade filiada ao JSU ou ao PCE. Fonseca (2014) relata que, terminada a Guerra Civil Espanhola em 29 de julho de 1939, um carro que circulava pela Extremadura com um comandante da polícia civil chamado Isaac Gabaldón, membro da quinta coluna franquista que tinha acabado de ser nomeado inspetor da “Policía Militar de la Primera Región” é encarregado do “Archivo de la masonería y

Nos demais capítulos de *Barcelona a la Bretaña francesa*, seus relatos descrevem as circunstâncias de sua saída de Barcelona e a breve estância em “Figueras”, ante a invasão do exército franquista. As graves dificuldades da evacuação, assim como os problemas quase insuperáveis que os espanhóis encontraram ao cruzar a fronteira para fugir da barbárie da guerra, ainda lhes reservava mais uma batalha. Essa contenda e sua estadia na França, ao lado de outros refugiados, a escritora narra em “La hora del ódio” (1944). Ela menciona que ao chegarem ali, foram enviados para os chamados *campos de reclusión*, que nada mais eram do que os campos de concentração franquista. Luisa foi para o campo de *Le Pouliguen*, na Bretanha, local em que ficou com várias mulheres como Gabriela Abad Miró, sobrinha do escritor alicantino, a pintora valenciana Pura Verdú Tormo, que formou parte do estúdio fotográfico de Josep Renau, além de Alejandra Soler Gilabert, professora valenciana que depois se exilou na União Soviética (URSS).

Os dados aproximados, referidos pela escritora em suas memórias, apontam para a sua trajetória. A informação pessoal do texto direciona para uma série de descrições como as que a escritora faz do campo de concentração franquista. Elas nos ajudam a precisar melhor lugares comuns e recordações que surgem pouco a pouco e que tentamos determinar. Por exemplo: um desses trechos nos dá uma ideia do local em que estava: “Alojaram-nos em um casarão antigo, com um certo ar de nobreza. Parecia mais com um refúgio do que com um campo de concentração. Era muito pequeno e as condições tanto de albergue como de alimentação eram bem melhores”¹⁴². Embora os dados pareçam imprecisos e fragmentados, eles nos permitem reviver esses momentos, desenhando o perfil do local e dos refugiados. Essa narrativa na terceira pessoa do singular demonstra uma experiência vivida. Ela testemunha os fatos narrados e destaca sua história íntima. Carnés é o que Seligmann-Silva (2008) denomina de *supérstite*, pois vivenciou o evento e testemunhou o que viveu.

comunismo”. Acompanhado de sua filha, iam em direção a Madri e tiveram o veículo metralhado, ocasionando a morte dos três integrantes. O governo franquista supôs que tal atentado tinha sido ato de um dos inúmeros comandos de guerrilheiros que não aceitavam a derrota da República. Imaginando uma conspiração de grande alcance, Franco decidiu responder com uma atitude extrema: ordenou a prisão de mais de quatrocentas pessoas em Madri, na zona de Talavera. A maioria delas foi imediatamente executada. Um grupo que já estava preso antes do atentado e que pertencia à JSU foi acusado e punido pelo fato. Foram executadas cerca de sessenta pessoas por causa do atentado em que morreram três pessoas – a ideia era acabar com a perigosa organização juvenil. Em 3 de agosto de 1939, um julgamento sumário condenou à morte cinquenta e oito jovens, com exceção de uma jovem chamada Julia Vellisca, condenada a doze anos e um dia de prisão. Essas jovens, assim como outros mais de cinquenta rapazes, membros da JSU, foram fuzilados sob o comando do militar Eugenio Espinosa de los Monteros, comandante do “I Cuerpo de Ejército Franquista” e primeiro governador militar da repressão, sob a alegação de adesão à rebelião. (FONSECA, 2014, p. 21).

¹⁴² “Nos alojaron en un caserón antiguo, con cierto aire señorial. Se parecía más a un refugio que a los campos de concentración. Era mucho más reducido y las condiciones tanto de albergue como de alimentación eran infinitamente mejores.” (CARNÉS, 1939. p. 43).

Por ser uma sobrevivente, não pode deixar de recordar. Tais textos revelam algo pessoal e nos permitem conhecer o que a motivou a escrever.

De acordo com a informação transmitida pela própria Luisa Carnés, a quantidade de refugiados nesse campo variava entre 150 (cento e cinquenta) e 200 (duzentas) pessoas, uma quantidade que outra fonte, a do Archivo Histórico del PCE – AHPCE, diminui consideravelmente. Com os dados levantados, é possível afirmar que a maioria dos internos nesse campo de refugiados, de *Le Pouliguen*, era composta por mulheres, crianças e alguns idosos. As memórias descrevem como estavam organizadas as atividades desse centro de reclusão que, por ser composto por esses sujeitos, era menos duro. Foi um período que se prolongou por vários meses, até que ela e outros refugiados pudessem embarcar em um dos transatlânticos que levaram os espanhóis rumo ao exílio.

Os barcos mais conhecidos até o momento são: *Sinaia*, *Ipanema*, *Mexic* e *Veendam*. Quando Carnés e os outros republicanos espanhóis conseguiram abandonar os campos de concentração franceses para embarcar rumo à América, outras experiências de adaptação lhes aguardavam. Diante das devastadoras práticas vividas em lugares como Le Pouliguen, Argelès-sur-Mer, Barcarès, Bram, Gurs e St. Cyprien, o sonho de pegar um barco e deixar para trás a Espanha de Franco e uma Europa às portas da Segunda Guerra Mundial se convertia, a princípio, em uma experiência tangível de liberdade e sem comparações possíveis.

Recuperamos parte do manifesto do transatlântico *Sinaia*, escrito por José Luis Abellán (1978) e no qual um dos passageiros diz: “Quando saí da França me senti muito feliz, em primeiro lugar porque esperávamos e pensávamos que íamos a caminho da liberdade, e assim foi”¹⁴³. A chegada ao porto de Vera Cruz, Burdeos ou de Marsella, depois de longos meses em um campo de concentração, suportando a cruel realidade desse lugar, representava o restabelecimento de certa normalidade nas condições de vida. Para os mais afortunados, o reencontro com amigos e familiares era reconfortante. Os refugiados tinham a sensação de recuperar sua identidade, voltavam a ser uma pessoa com nome e sobrenome como ilustra Manuel Andújar (2019):

A emoção do embarque que foi quase todo de madrugada, ver aquele que por exemplo se encontra com a esposa, vê os amigos, vê até aqueles quase ressuscitados, dava a impressão de que pela primeira vez você já não é mais um expatriado, não é mais um número, já é uma pessoa a quem chamam por seu nome e sobrenome, quer dizer, o México que nos deu asilo, nesse momento foi nos dando

¹⁴³ “Cuando salí de Francia me sentí muy contento, en primer lugar, porque esperávamos y pensávamos que íbamos a camino de la libertad y así fue.” (ABELLÁN, 1978, p. 81-83).

personalidade.¹⁴⁴

Luisa Carnés viajou para o México com seu filho pequeno a bordo do *Veendam* – uma das expedições organizadas pela SERE. A lista de passageiros desse barco era repleta de informações imprecisas, como relata Plaza em entrevista. Nessa lista figuram nomes como: Luisa Carnés Caballero, José Bergamín, José Herrera Aguilera, Paulino Masip, Antonio Rodriguez Luna, Juan de la Cabada e outros (Figura 27)¹⁴⁵. Observamos que os testemunhos demonstram que a interação com o espaço dos barcos era condicionada, na maioria das vezes, pela funesta experiência dos campos de concentração. Elas fizeram com que os refugiados percebessem o barco não só como um ambiente de proteção, mas como uma pausa no espaço ilimitado do exílio.

Figura 27 – RENAU, Josep. Luisa Carnés no barco *Veendam* rumo ao México, 1939.



Fonte: (Acervo da Família Puyol Carnés: Da esquerda para direita, encontram-se: 1- Emilio Prados; 2 - Josep Carner; 3- Antonio Rodriguez Luna; 4 - Eduardo Ugarte; 5 - Teresa Serna de Rodríguez Luna; 6 - 9 Paulino Masip e sua família, **10 - Luisa Carnés Caballero**; 11-13 Rosa e Manuela Ballester).

A permanência em um entrelugar – poderia ter um caráter prolongado, como nos

¹⁴⁴ “La emoción del embarque, que fue de madrugada casi todo; el que por ejemplo te encuentras con la esposa, ves amigos, ves hasta casi resucitados y la impresión de que por la primera vez ya no eres un apátrida, ya no eras un número, ya eras una persona a la cual llamaban por su nombre y apellido, es decir, el que México nos diera asilo, ya, en ese momento, fue darnos personalidad.”. (ANDÚJAR, 2019, p. 82).

¹⁴⁵ Das dependências existentes nas culturas políticas do exílio, destacamos a *Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles* (SERE) dependente do governo de Juan Negrín e da *Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles* (JARE) comandada por Indalecio Prieto. A SERE foi criada para ajudar os exilados na França ou facilitar sua viagem para América Latina. Manuel Azaña, em carta a Juan José Domenchía, em 16 de fevereiro de 1939, escreve que foi constituído um comitê de auxílio aos escritores espanhóis. Esse comitê proporcionou moradia e alguns auxílios financeiros a várias pessoas. Em uma carta ressalta: “[...] Ignoro quanto tempo estarei aqui ainda. Espero que muito pouco, e não seria estranho que esta pantomima parisiense acabasse seriamente”. Para mais informações sobre o *Veendam* consultar: CABRERA, Ana Paula. **Veendam, a viagem da França ao México**: Histórias do exílio republicano espanhol da geração de 1939. Disponível em: https://www.ufrgs.br/ppgletras/coloquiosularquipelagos/artigos/26_Veendam.pdf. Acesso: em: 21.jun.2020.

campos de concentração, ou um caráter mais breve, como nas estações de trem ou portos. Todos os conduziram a paisagens desconhecidas que um dia chamariam de lar. Entendemos que o tempo transcorrido no barco e as experiências ali vividas transformaram camarotes, salões e bibliotecas em um lugar de suspensão. O tempo decorrido a caminho de um lugar desconhecido teve um papel decisivo na imagem que os exilados queriam projetar de si mesmos para o mundo que os observava. Por isso, precisavam demonstrar que, apesar de tudo, as adversidades e as disputas internas que os dividiram durante a Guerra Civil Espanhola já não eram relevantes. Além de trabalhar arduamente pelo restabelecimento da República e por sua volta definitiva para casa, eles queriam ser vistos como uma comunidade, com o objetivo de dar o melhor de si mesmos no país que os estava acolhendo.

Desse modo, os anos que antecedem 1939 concentram momentos-chaves para a compreensão do exílio, da República e da Guerra Civil Espanhola. Em 1949, Federica Montseny (1949) define a visão do refugiado espanhol informando que:

Se cada refugiado espanhol simplesmente narrasse o que tinha vivido, se levantaria o mais extraordinário e comovente dos monumentos humanos, diante dele empalideceu tudo que até hoje foi produzido pela imaginação dos homens [...]. Afastados de nossos lugares, afastados do nosso país, arrancados da nossa terra, jamais voltaria a existir lugar, pátria nem repouso para nós. (1949, p. 25).

Os escritores de exílio se movimentam às margens de duas histórias da literatura: as histórias da pátria à qual pertenceram um dia e as da pátria que o acolheu. Se pensarmos na obra de Luisa, de acordo com os discursos críticos concebidos a partir de uma visão da Literatura como construtora de uma nação mais adiante dos critérios de territorialidade nacional, entenderemos que a inclusão da narrativa de exílio na Literatura Mexicana passa a ocupar espaços distintos que englobam a atuação social, bem como as formas de produção simbólica e cultural. Diante do exílio, o nacionalismo passa a discutir a forma em que é elaborada a História da Literatura como meio de amparar um discurso hegemônico que vincula a memória, o testemunho, a história e as identidades nacionais.

Como expõe Edward Said:

Ao comparar os exilados do passado com os da nossa época, a diferença entre os exilados do passado e os do período atual – de imigração massiva e refugiados, é uma diferença de escala em que a guerra, o imperialismo e as ambições quase teológicas de governantes totalitários são consideradas responsáveis. O exílio moderno é secular e histórico. (1984, p. 7).

Do mesmo modo que aconteceu em 1939, na Guerra Civil Espanhola, o exílio continua a desvincular milhões de pessoas da sua cultura, tradições, família e geografia. Julio Cortázar, no texto “América Latina: exilio y literatura”, anos depois, trata do tema do exílio

como uma tentativa de aproximação dos problemas apresentados na Literatura e sua consequência forçada: a literatura de exílio. Apesar de tratarmos de períodos históricos diferentes, sua reflexão é de suma importância, uma vez que ele esclarece que é no período de “redemocratização” que são instaurados o diálogo e as contendas reprimidas ou silenciadas durante o período da “ditadura”. A partir delas podemos observar a divisão do campo intelectual que ocorre com o exílio de vários escritores. De acordo com Julio Cortázar (1994), existe além do que ele chama de “exílio físico” o “exílio cultural”, que nas suas palavras é “infinitamente mais penoso para um escritor que trabalha em íntima relação com seu contexto nacional e linguístico.”¹⁴⁶

A literatura produzida por Luisa Carnés possui essa relação com o contexto nacional e linguístico; embora as dificuldades de linguagem no contexto mexicano não fossem tão complexas, o seu desenvolvimento no país de acolhida foi lento. Dada a complexa semântica dos deslocamentos que compõem um vasto campo, a experiência do exílio representa um núcleo social e existencial que exige uma reconfiguração geral, tanto no que diz respeito às famílias, como em relação aos sistemas jurídicos e espaços em que se encontram os exilados que perderam o seu país e as suas famílias, como esclarecemos em um artigo publicado em (2021)¹⁴⁷. Carnés vive uma transformação interior e exterior, tem a visão de um passado que ainda não foi totalmente perdido e um futuro incerto.

Por se encontrar deslocada no tempo devido à ruptura causada, vê na família um importante auxílio para que o lugar de exílio se transforme¹⁴⁸. No caso de Carnés, esse exílio é visto como uma forma de castigo político a faz percorrer territórios que perpassam a experiência literária. Neste contexto, lembramos de Vladimir Nabokov (1899-1977), James Joyce (1882-1942) e tantos outros que também escreveram sobre a dramaticidade do exílio

¹⁴⁶ “[...] al exilio que podríamos llamar físico habría de sumarse un exilio cultural, infinitamente más penoso para un escritor que trabaja en íntima relación con su contexto nacional y lingüístico.” (CORTÁZAR, 1994, p. 164).

¹⁴⁷ CABRERA, Ana Paula. “Testemunho e memória: o limiar da obra de Luisa Carnés”. **Literatura: modos de resistir**. SILVA, Douglas da Rosa, PIVETTA, Rejane, BITTENCOURT, Rita Lenira (Org.). Associação Brasileira de Literatura Comparada. Porto Alegre: Bestiário, 2021. p. 37-41.

¹⁴⁸ RODRÍGUEZ PLAZA, Magdalena, Madri 2020 [entrevista verbal], ressalta essa proximidade e a importância da família: “Luisa y yo éramos muy cercanas, Luisa era una persona increíble fue conmigo como una madre, era muy cariñosa. A Luisa cuando nació su primer nieto, mi hijo Alex, le hice mucha ilusión, vivíamos muy cerca ella se ocupó mucho de nosotros. Alquilé un piso en el Edificio Condesa, un piso muy europeo – un piso considerado casi de lujo, para quedarse cerca de nosotros que vivíamos en el mismo edificio. Ella me cuidaba como una hija, éramos una familia pequeña y nuclear. Juan Rejano no era el padre de Ramón – pero él le gustaba muchísimo, y cuando nació Alex, Juan Rejano perdió sus reservas y se aboleó. Fue el abuelo de mis tres hijos, un abuelo cariñoso y presente, así como Luisa. Juan Ramón, perdió las dos hijas del primer matrimonio (no puede divorciarse), y no pudo ver crecer a sus hijas, las carteaba, pero no las veía. La guerra sacó no solo las infancias, sino las paternidades a muchos. En España los hombres fueron fusilados y las mujeres eran responsables de sacar su familia adelante.”

em um período no qual o romance europeu vivenciou a experiência oposta – de uma sociedade mutante, onde um herói de classe média constrói um novo mundo que se parece com o velho.

Luisa, na condição de exilada política, pertence a esse mundo alternativo que ela fez questão de denunciar em busca de pertencimento. Said comenta que “[...] a obstinação e o exagero são estilos característicos do exílio, funcionam como métodos para obrigar o mundo a aceitar a visão do exilado” (1984, p. 6). Na obra de Carnés, notamos que nos primeiros anos de exílio, sua literatura tratava de temas da Espanha; depois de alguns anos, sua literatura voltou-se para o país de acolhida. A obstinação pela Espanha pouco a pouco se transformou e deu espaço para uma literatura que experimentava uma nova perspectiva que nunca mostrava o distanciamento das coisas ao seu redor. A situação vivenciada no país de acolhida fez com que Carnés contrapusesse uma experiência com a outra, em uma justaposição que expressava uma ideia mais universal.

A escritora observa as pessoas, a paisagem, a natureza e a desigualdade social ao seu redor. Na opinião de Mari Paz Balibrea (2007), o exilado tem um lugar “[...] fora da interpelação ideológica e jurídico – política do Estado, que permite que adotem posições críticas”¹⁴⁹. Tais posições são vedadas àqueles que estão no interior, através de mecanismos como a repressão e a censura. Luisa Carnés tinha essa liberdade de expressão no exílio, mas tardava a evidenciar aspectos políticos mexicanos. Isso porque, ao mesmo tempo em que se libertava da ditadura franquista, encontrava-se submetida a condições políticas e ideológicas impostas pelo país que a recebeu. Notamos, em seus contos, como “La prietita quiere una piel blanca”, “El señor y la señora Smith”, ou em suas obras dramáticas como “Los bancos del Prado” essa temporalidade que tentava demonstrar modos de manter e revelar uma posição crítica assimilada no exílio, que considerava as condições políticas como excludentes.

Os costumes, as impressões e expressões, o novo e o velho são experiências reais que se contrapõem na visão de Carnés. No conto “La prietita quiere una piel blanca”, publicado no *El Nacional* em 12 de setembro de 1951 (Figura 28), podemos observar as diferenças sociais na sociedade mexicana:

Desde muito pequena mostrou viva inclinação pelas mil coisas vedadas às meninas da sua classe: o leite morno, os vestidos finos e as bonecas loiras. Pelo leite ia desde a cozinha até os quartos interiores, ao longo das escadas acolchoadas, até

¹⁴⁹ “[...] el exilado gozaría de una ubicación fuera de la interpelación ideológica y jurídico- política del Estado, lo cual le permite adoptar posiciones críticas, vedadas a quienes están en el interior a través de mecanismos como la represión y la censura.” (BALIBREA, 2007, p. 85).

lugares ignorados. Era frecuente que ao voltar na bandeja de barro *oxaqueño*, na qual junto a um *nopal* um índio dormia eternidades escuras, lhe sorria um dedinho de leite sobre uma pocinha amarelada de açúcar. E era fácil que a pequena elevasse seus pés descalços sobre as dez bolinhas de barro de seus dedinhos e apurasse o líquido branco adocicado e suave.¹⁵⁰

Figura 28 – CARNÉS, Luisa. “La prietita quiere una piel blanca”, 1951.



Fonte: (El Nacional, Biblioteca Nacional do México, 2022).

O exílio modifica a perspectiva da escritora, mas não suas inquietudes. Por exemplo, nesse conto, Carnés narra a história de Lupe – uma pequena indígena que vivia como filha da empregada de uma família rica. A personagem de Lupe representa o papel de muitos mexicanos que sobrevivem à fome, à discriminação e à desigualdade social. As marcas da desigualdade encontram-se inscritas nas primeiras palavras do texto: “Desde muito pequena, mostrou viva inclinação pelas mil coisas vedadas às meninas da sua classe.” A escritora, por meio de sua narrativa, expressa claramente a forma de tratamento que era dada à pequena Lupe. O texto denuncia a realidade que cercava Carnés no exílio mexicano e que de certa forma permeou toda sua trajetória. Neste conto, a escritora transmite sua percepção de forma direta; a condição de exilada é determinante em seu processo de aprendizagem e sua criação literária surge da sua aproximação com a realidade vivenciada, adaptada ao seu novo

150 “Desde muy chica mostró viva inclinación por las mil cosas vedadas a las niñas de su clase: la leche tibia, los vestidos finos y las muñecas rubias. Por la leche iba desde la cocina a las habitaciones interiores, a lo largo de escaleras alfombradas, hacia lugares ignorados. Era frecuente que, de regreso, en la charola de barro oaxaqueño, en la cual junto a un nopal un indio dormía eternidades oscuras, le sonriera un dedito de leche sobre un charquito de amarillenta azúcar. Y era fácil a la pequeña elevarse sobre sus pies descalzos, sobre las diez canicas de barro de sus deditos, y apurar el blanco líquido dulzarrón y suave”. CARNÉS, Luisa. “La prietita quiere una piel blanca”, *El Nacional*, México, 12 de septiembre de 1951, p. 3-4.

cotidiano. O conto retrata as desigualdades sociais e a força da mulher mexicana, que prevalece em todos os instantes de sua vida, mesmo nas horas mais penosas.

Outro conto encontrado no México: “El soldado” (Figura 29), publicado em 1963, faz alusão à Guerra do Vietnã (1962-1963).

Figura 29 – CARNÉS, Luisa. “El Soldado”, 1963.

— Suplemento de EL NACIONAL. — Pág. 5 —

(Cuenta)

Cayó de bruces, con los brazos extendidos, como en un abrazo posturo a la tierra, que no era su tierra nativa, cuya su forma de cruz, mientras en su boca se quejaba, tal vez, la última palabra. A su alrededor otros se desplazaban de manera diferente, adaptándose a actividades de blandos muestros desorganizados, pero entre todos los que existieron aquel día su jornada definitiva, ella aquí sola parecía aferrarse su profunda amor a la vida, su estéril reposte a las fuerzas que le obligaron a morir prematuramente, en balacando a dioses ciegos.

El altar de la ofrenda no podía ser más repugnante y desolador. Su vaciedad sus líneas, sus volutas, sus líneas resacaídas emergiendo entre las polvas de fuego que empezaban a ascender, habían hecho la sangre a rosqueros. Pero en esta penitencia era la sangre si había quedado en todos los cuerpos, porque todos los cuerpos estaban muertos. Todos los soldados, tambaleos o sentados, incluídos o hechos arillos en sí mismos, deblidos o dientemente estruendo como en un anillo loco, estaban muertos. Hacía muchas horas que sus balbucios terribles y sus inscripciones se habían apagado. Los sobrevivientes algún tiempo los hacían. Las pequeñas cosas se resistían a poner, reaccionaban sus formas como miserables humanos y, finalmente, se resignaban a su insignificante sus venidas; pero al demostrarse se quejaban y maldicían como los hombres. Los débiles vagaban sus líneas incandescentes, y se fundían en otros desorganizados, y al poco tiempo sólo quedaba de ellos una humareda gris, y densa que ascendía al espacio, desvaneciéndose en el tin delirio. Entre las líneas algebradas de sus nichos estallaban en paz agitados sus pájaros tiernos, impetuosos para alzar el vuelo por encima del fuego, y abajo, entre la creciente niebla, se desmenuaban las bestias desahucadas, avanzando con sus picas flaqueadas al insonda voz, simulando la fiera que se devoraba a sí misma. Luego llegó durante muchas horas, el agua fría que habían recibido decenas de los soldados, usó los cuerpos muertos a la tierra lánguida y trabajó por algún lado sereno. Después, el aire acentó las cosas y así y así...



EL SOLDADO

Por Luisa CARNÉS

la hiciere digna de ser librada; que al final de ella habría un mayor desamparo, el tanto aquí se beneficiado a los que no pagaron el alquiler, su madre se quejaba del alto precio de la subsistencia y su hermano menor, salvado apenas la zona del analitismo, continuaba repartiendo correspondencia en una agencia de publicidad por no servir para otra cosa. Y lo más penoso: Olga insistía en sus eternos reproches y en sus duros reproches para que se hiciera la fecha de la boda, que de nuevo había que posponer por falta de un trabajo seguro y bien remunerado. Nada de esto le arrojaba la guerra. Tomando la fecha, los problemas prevalecieron. Pero estas cosas no podían comentarse en el campo de batalla, si mucho menos podían permitirle insistir a propósito de los políticos bien vestidos y abundantes que visitaban el frente para observar la

manejado por jóvenes que pronto acostumbrarían las manos de soldados, al menos, lo que empezaban a las firmas de material bélico. Pero eran del todo imposible estos desahogos en el campo de batalla aunque se pensaban cosas como estas, mientras se practicaba un trato de paz concurso y los soldados en casa. De lejos, los caminos roncaban, pero el cielo aparecía completamente limpio, y a veces podía contemplarse alguna máquina sencilla libada en una flar violeta. En sus momentos el soldado podía trasladarse con la imaginación a un jardín público donde una fuente se desvanecía sobre un estanco. En un lance Olga recordaba conversaciones con sus blancos dientes, un poco separados y densa: “No esperamos a tener el dinero para todo el ajuste nunca nos casaremos” “Así es Olga”. Pero al son todas las mujeres, no tenían más que en el

pasar de todo la helada de movilización le había llegado. Era un soldado. ¿Qué día Olga? Ahora sí que habría que aclarar la boda que, que quien sabe hasta cuándo. Se reunió aquella noche con algunos amigos en un bar del barrio donde vivía, y comentó la declaración de guerra. Algunos comentaron las jornadas realizadas por la organización pacifista. “Era un movimiento del Perú algún día, cuando todos los hombres se unan y trabajen contra la guerra, se los habrá entre mí”. El que hablaba era un obrero metalúrgico que más de una vez había estado detenido por sus ideas políticas. En aquellos tiempos una actitud desafiadamente antifascista no era del agrado de mucha gente. Más tarde, luchar en contra de Hitler fue perniciosa. Y allí estaba la helada de movilización, pero, día, día...

El retrato del padre, vestido de oscuro, muy abastado su traje de fratercas, aparecerá, de pronto una mañana en un pequeño museo de cuadros, y fue colgado por la mano de la madre en una pared del comedor. Estaba el padre en el lado derecho del cuadro formando parte de un grupo de compañeros de labor, y la fotografía había sido tomada en un patio de miqumun de la entonces central de la ciudad. Más tarde, al morir el padre en la guerra, la madre comencé del grupo la pequeña imagen, la hizo ampliar y colocó en el lugar de honor de la casa, y clavó con un alfiler en el muro una carta negra, que recordaba de vez en cuando. La vida era muy dura para la pobre mujer. Quería cruzar y con dos hijos más que ella sola había de sacar adelante, averiguó planes en un hotel, por las tardes, y repa en esas particularidades por las mañana. No invento las manos se la sobrevivían por la honestidad comensal, y cuando los años, se sobreviven un humor irónico que deformó los dedos de sus manos. No obstante, cuando lamado hasta que los días largos mayores parecían agudarse. Mientras el marero solía leer, y apenas de pronto el oficio de tipógrafo en una...

ESQUE DE LA PALOMA 200

Fonte: (El Nacional, Biblioteca Nacional do México, 2022).

A escritora critica os políticos bem vestidos e bem alimentados que visitavam os fronts de guerra. Compara a estratégia dos governantes com um trágico jogo de xadrez que move os peões em direção à guerra, à fome e à morte, enquanto as companhias que produzem os aviões ou que abastecem o exército ganham com a bolsa de valores, engordando as empresas com material bélico. Com a intervenção militar dos Estados Unidos, as tropas procuravam combater a expansão do comunismo, resultando em uma nova fase da Guerra Fria. Luisa escreve: “[...] Algum dia, quando todos os homens se unam e trabalhem contra a

Guerra, não as teremos nunca mais. Naqueles tempos uma atitude decididamente antifascista que não agradava muita gente. Mais tarde, lutar contra Hitler foi patriótico.”¹⁵¹

Nesse conto, Carnés ressalta que a vida das mulheres era muito difícil após a guerra, principalmente para aquelas que perdiam seus maridos e tinham que cuidar sozinha de cinco ou seis filhos. As mulheres não tinham instrução e acreditavam que não deveriam existir as guerras:

Era uma pobre mulher sem instrução, mas tinha algo especial dentro dela, algo que existe em todas as mulheres, que lhe dizia que não deveriam existir guerras. Porque existiam as guerras? Os governos diziam que tinham que defender a pátria. Mas ela lembrava que seu marido não tinha ido expulsar nenhum invasor do solo nativo. Seu marido tinha morrido combatendo em terra estrangeira, a uns homens que, igual a ele tinham filhos, e que não conhecia, e de quem nunca tinha recebido uma afronta. Porque e para que tinha combatido seu marido na guerra?¹⁵²

Diante desse cenário, escrever as histórias das mulheres que mudaram o rumo do seu tempo, cada uma a seu modo, é uma forma de transformação.

Carnés inclui, em suas obras, temas como a Ku Klux Klan¹⁵³, enfatizada no conto “El señor y la señora Smith” publicado no *El Nacional*, 24 de noviembre de 1963, p. 6-7, uma narrativa que apresenta a história de um amor proibido entre um homem negro e uma mulher branca, duas pessoas que compartilham a solidão e a miséria e vêem no amor uma esperança. Vivendo em um estado que não aceita o casamento interracial, passam a esconder essa relação, tentando juntar dinheiro para viver em um estado que os aceite. A Senhora Smith engravida e seu marido é perseguido e assassinado pela Ku Klux Klan. Carnés critica o moralismo e o fervor religioso radical defendido por organizações como essa, que se alimentava da classe média arruinada, dos camponeses pobres e dos setores com menor instrução.

Devido ao fato de Carnés ter passado mais da metade de sua vida no exílio, podemos observar uma marca em sua narrativa em dois âmbitos: na pré-guerra e no exílio *per se*. Se

¹⁵¹ “Algún día, cuando todos los hombres se unan y trabajen en contra la guerra, no las habrá nunca más. En aquellos tiempos, una actitud decididamente antifascista no era del agrado de mucha gente. Más tarde, luchar en contra Hitler fue patriótico.” (CARNÉS, 1963. p. 5-6).

¹⁵² “Era una pobre mujer sin instrucción, pero algo había muy dentro de ella, algo que hay en todas las mujeres, que le decía que no deben existir las guerras. ¿Por qué había guerras? Los gobiernos decían que había que defender la patria. Pero ella recordaba que su marido hubiese ido a expulsar a ningún invasor del suelo nativo. Su marido había muerto combatiendo en tierra extranjera a unos hombres que, al igual que él, tendrían hijos, y que no conocía, y de quienes había recibido nunca una afronta. ¿Por qué y para qué había combatido su marido en la guerra?” (CARNÉS, 1963. p. 5-6).

¹⁵³ Conhecida como KKK, uma organização segregacionista criada em 1866, no final da Guerra Civil Americana ou Guerra de Secessão (1861-1865). Essa organização ressurgiu no início de 1950 e as ações violentas a favor da separação racial, ocorreram por causa da decisão do Supremo Tribunal dos Estados Unidos em suprimir a segregação social nas escolas (Nota da Autora).

ambos forem considerados como conflitos políticos a partir de suas lembranças da Espanha, vemos que eles influenciam na construção de suas obras no degredo e no espaço que elas ocupam na História da Literatura. Através da descrição da trajetória de Luisa Carnés na Literatura Mexicana, podemos afirmar que as causas do apagamento da escritora estão intimamente relacionadas com fatores sociais, ideológicos, políticos e geográficos. De modo que, para localizar sua obra (tanto na Espanha como no México), temos que analisar as coordenadas que podem definir o contexto de atuação de sua narrativa. Considerando que as histórias da Literatura se baseiam em critérios de permanência territorial, é importante observar o despertar da consciência nacional e a formação dessas histórias tanto na Literatura Espanhola como na Mexicana.

O percurso dos republicanos exilados no México encontra-se intimamente relacionado à história do exílio espanhol no país. Seu vínculo com a historiografia apresenta-se por meio de um tema duplo: a Guerra Civil Espanhola e o exílio em si. Essa temática, Carnés articula por meio das relações entre memória e Literatura, de maneira similar à que Max Aub expõe em seu livro *La gallina ciega* (1971). Ainda que Aub aluda às relações entre a memória e a Literatura, depois de trinta anos de exílio, quando ele volta para Espanha, o autor propõe um jogo entre presente e passado, entre o que é e o que foi. Ele diz:

¿Cómo puedo ponerme a juzgar si estoy mirando-viendo-lo que fue y no puedo ver, más que como superpuesto, lo que es? [...] a cada momento, no olvidarme de la fecha, del tiempo pasado. Matar los recuerdos. No he venido a eso sino a trabajar en lo que fue (uno) y ver, por mi gusto, lo que es (dos). No voy a relacionarlo. Y es lo que hago en todo momento, sin remedio” (AUB, 2003, p. 138-139).

A maneira de observar os acontecimentos, relatando o passado no momento presente como forma de não esquecer o tempo longínquo, permeia a obra carnesiana. Suas lembranças são o mais importante; ela refere: “Eu guardo um tesouro único: minhas recordações. Enquanto vivo uma vida que parece emprestada, os contemplo cada noite como o avaro contempla seu ouro”¹⁵⁴ Por um lado, ela encontra tudo novo no México e o compara com sua cultura, suas recordações e as paisagens de sua amada Espanha. O passado que surge diante de si está desaparecendo, assim como a vida do professor Cesar Alcántara, personagem de seu romance *El eslabón perdido* (1962). Carnés vai reviver sua existência recorrendo ao passado, confrontando a Espanha de 1939 com o presente no México:

A princípio foi diferente. Estava com um recém-nascido. Tinha realizado uma batalha feroz, mas cheia de alegria. Parece mentira que usei essa palavra ao referir-me a guerra, mas assim era. Lutávamos com alegria para recuperar a liberdade e o

¹⁵⁴ “Yo guardo un tesoro único: mis recuerdos. Y mientras vivo una vida que me parece prestada, los contemplo cada noche, como un avaro contempla su oro.” (CARNÉS, 1962, p. 4).

direito à paz que que nos tinha sido arrebatada, e que sim, a cada dia nos oferecia uma ameaça, mas também nos brindava com uma esperança.¹⁵⁵

O narrador informa que no México nasce uma nova classe de imigrantes políticos ricos, que se converteram em “residentes” apagando a palavra “refugiados”, que muitos conservaram-se ostentando um tom de dignidade, e muitos seguiram fiéis à causa que os levou para essas terras “irmãs”, mas:

[...]. Nunca serão outra coisa que não refugiados. Neles o nobre signo não se apagará nunca. Quero acreditar neles, como creio em mim. Quero acreditar que neles o sentimento de insegurança provisória que há anos me dirige, não evoluiu pelo cansaço e pelo esquecimento. Quero crer que como eu, estes compatriotas desconhecidos que vejo nas ruas do México, nos caminhões, nos cafés, possuem ainda uma fortuna: suas recordações. Que sim, um homem que vive por suas esperanças, é homem fiel às suas recordações e aos seus sonhos.¹⁵⁶

Carnés sonhava voltar para Espanha e a indiferença com que alguns refugiados consideravam o problema espanhol doía-lhe profundamente:

[...] Não viemos aqui para fazer dinheiro com os “gachupines” – costumava dizer –. “Viemos por causa da política e devemos ser políticos até o fim.[...] em mim, ardia por dentro, e remoía a recordação da Espanha. A recordação e a Espanha nos ardiam como uma queimadura. Dizem que essa queimadura todos os refugiados sofrem, mas eu não acredito, porque se isso é certo, em alguns é tão leve que não se nota.¹⁵⁷

Ao longo do romance, esse processo é demonstrado a partir do conflito de duas gerações – pais e filhos diante da realidade do exílio e da vida:

[...] riem de mim quando falo em voltar algum dia para a Espanha. Eu gostaria que o menino se apaixonasse por uma menina espanhola. Mas as festas dos republicanos sempre o chateiam, porque dizem que em todas acabam falando de política e recordando coisas do passado. Manolin se atreveu a me dizer um dia que todos devemos estar convencidos que Espanha já se acabou para nós, e que nossa

¹⁵⁵ “A principio fue diferente. Estaba con un recién nacido. Había liberado una batalla feroz, pero llena de alegría. Parece mentira que emplee esa palabra al referirme a la guerra, pero así era. Luchábamos con alegría por recobrar la libertad y el derecho a la paz que habían sido arrebatados, y sí cada día nos ofrecía una amenaza, brindaba también una esperanza.” (CARNÉS, 1962, p. 87). O romance *El eslabón perdido* permaneceu inédito até 2002, quando o filho de Luisa Carnés, Ramón Puyol Carnés, autorizou que o historiador Antonio Plaza o editasse a partir de um manuscrito datilografado da escritora. Plaza acredita que o romance foi escrito entre 1957 e 1959, mas a última correção feita por Luisa é de 1962, data que consideramos para referenciar a obra. (Nota da Autora).

¹⁵⁶ “[...] Nunca serán otra cosa que refugiados. En ellos el noble signo no se borrará nunca. Quiero creer que, en ellos, como creo en mí. Quiero creer que en ellos no ha evolucionado hacia el cansancio y el olvido ese sentimiento de inseguridad, de interinidad, que desde hace años me dirige. Quiero creer que, como yo, estos compatriotas desconocidos que veo en las calles de México, en los camiones, en los cafés, poseen todavía una fortuna: los recuerdos. Que sí un hombre vive por sus esperanzas, es hombre por la fidelidad a sus recuerdos y a sus sueños.” (CARNÉS, 1962, p. 87-93).

¹⁵⁷ “No hemos venido aquí a hacer dinero con los gachupines – solía decir. Hemos venido por política y debemos ser políticos hasta el fin. [...] a mí, ardía por dentro, y, reconcomía el recuerdo de España. El recuerdo de España nos escocía como una quemadura, Dicen que esa quemadura todos los refugiados la sufrimos, pero yo no lo creo, porque, si eso es cierto, en algunos es tan leve que no se les nota.” (CARNÉS, 1962, p. 126).

pátria é o México. [...] Afinal de contas, não serão eles, nossos filhos, os que têm razão? Eles também têm seu drama. De que outra coisa poderíamos chamar a atmosfera que forma seu mundo, que nada têm em comum com o do seus pais? Nossos filhos também têm seus problemas, suas inquietudes, quase sempre alheias às nossas.¹⁵⁸

Observamos como a história política do período pode se apresentar, em alguns casos, dentro da ficção, entre tópicos ou temáticas sentimentais, incitando as derrotas ou falhas. E se pensarmos que todo documento é a “representação do real que se aprende”, como ensinou Roger Chartier, entendemos que Carnés não poderia separar sua realidade do texto construído, de acordo com as regras de produção que provêm do gênero da escrita, seja ela de testemunho ou não. Tal ponto observamos quando ela narra seus sentimentos ao pisar em terras mexicanas:

Ao pisar na terra mexicana, a alegria de sentir que outra vez me possuía a mim mesmo, de saber que já era dono de um destino que poderia moldar de acordo com minha vontade, me produzia uma estranha soberba. O gozo de respirar eclipsava qualquer outra sensação. A fome, a violência, a constante ameaça de morte tinham desaparecido. Me dispunha a viver plenamente, com todos meus sentidos despertos; para viver uma vida que eu mesma forjaria à minha vontade.¹⁵⁹

Considerando que a escrita de testemunho cria um “real na própria historicidade”, assim como na “intencionalidade da escrita”, as personagens retratadas por Luisa Carnés se encontram ambientadas e podem ser vistas como exemplos políticos ou históricos. Desse modo, é a relação com a História ou a política que determina a personalidade de cada um. Em outro trecho, Carnés descreve as riquezas mexicanas, discorre sobre a surpresa de ver tanto ouro e prata e tantos objetos de cobre e pedras coloridas da antiga *Tenochtitlán* e comenta, em tom de crítica, como essa riqueza deve ter fascinado os conquistadores.

Confessa que “não estava familiarizada com o cheiro das tortilhas de milho, nem com o azedo das “pulquerías” – lugar onde que se come o “pulque”, bebida alcoólica típica do México, “com a qual, não conseguiu familiarizar-se mesmo depois de dezoito anos”.

¹⁵⁸ “[...]se rien de mí cuando les hablo de volver algún día a España. Ya me hubiese gustado que el chico se enamorase con una muchacha española. Pero las fiestas de los republicanos siempre les han aburrido, porque dicen que en todas se acaba hablando de política y recordando cosas del pasado. Manolin se atrevió a decirme un día que todos debemos convencernos ya de que España se acabó, para nosotros, y que nuestra patria es México. [...] ¿Al final de cuentas no serán ellos, nuestros hijos, los que tienen la razón? Ellos también tienen su drama. ¿Qué otra cosa podía llamarse a la atmósfera que forma su mundo, que nadie tiene de común con el de sus padres? Nuestros hijos también tienen sus problemas, sus inquietudes, casi siempre ajenas a las nuestras.”(CARNÉS, 1962, p. 148-1551).

¹⁵⁹ “Al pisar la tierra mexicana, la alegría de sentir que otra vez me poseía a mí mismo, de saberme dueño de un destino que podría moldear a mí antojo, me producía una extraña soberbia. El gozo de respirar eclipsaba toda otra sensación. El hambre, la violencia, la constante amenaza de muerte habían desaparecido. Me disponía a vivir plenamente, con todos mis sentidos despiertos; a vivir una vida que yo misma forjaría a mi voluntad.” (CARNÉS, 1962, p. 89).

Notamos que a conexão entre a História, a política e a Literatura aponta para o que a escritora planejou escrever. Isso nos permite visualizar a obra por meio de distintos pontos de vista. Luisa assinala sua importância em um determinado contexto e cada personagem encontra-se relacionada com essas áreas sociais.

A pluralidade de situações pessoais e a procedência social de parte das escritoras que, como Carnés, foram exiladas, aproximou-as de alguma maneira. Todas tinham um ponto comum em relação ao passado: tinham vivido uma guerra e foram obrigadas a deixar seu país. Sobre esse ponto de vista, notamos que essas experiências traumáticas marcaram suas obras, e podem explicar a numerosa produção de autobiografias escritas por mulheres e homens que apareceram publicadas na América a partir de 1940 e, mais tarde, na Espanha, e que simplesmente desapareceram.

A participação de Luisa no exílio demonstra uma trajetória colaborativa, ao contrário de muitas mulheres que viveram à sombra de seus companheiros. Ela conquistou seu espaço tanto nos jornais como nas revistas, adaptou-se ao novo contexto e realizou diferentes trabalhos. Os exilados apoiavam-se preferencialmente em figuras históricas que participaram da formação do pensamento liberal, que deu lugar à República. Ao que tudo indica, as biografias criaram um laço de pertencimento à cultura espanhola entre os exilados.

No México, Luisa participou da *Revista Mexicana de Cultura*, dirigida por Juan Rejano, e ali publicou seu primeiro monólogo teatral: *Cumpleaños*. Também integrou o *Consejo Español de la Paz* e a *Unión de Intelectuales Españoles* e colaborou com o jornal mexicano *La Prensa*, usando o seu pseudônimo Clarita Montes. Em 1945, fez parte de um projeto audacioso da Editora Rex, uma coleção de biografias cujo principal objetivo era divulgar e popularizar a imagem de figuras históricas espanholas, apresentando as biografias e os trabalhos mais importantes dos biografados como meio de exaltar a voz da Espanha no México.

Essa coleção contava com três biografias femininas e com três biógrafos: *Rosalía de Castro* – Luisa Carnés, *Teresa de Jesús* – Pedro González-Blanco, *Isabel la Católica* – Paulita Brook e *Simón Bolívar, y su vida amorosa* – Concha Peña Pastor. Tratava-se de um projeto com mais de 13 (treze) biografias, com apenas três mulheres. A biografia de Rosalía foi publicada como parte dessa coleção denominada *Vidas españolas e hispanoamericanas*¹⁶⁰. A maioria dos escritores da coleção de biografias, como Carnés, eram

¹⁶⁰ A coleção, publicada pela Editora Rex, surgiu devido à necessidade dos exilados espanhóis em projetar no país de acolhida uma imagem de exaltação do ideal perdido dos desterrados. *Espanha, Galícia e o povo*, projeto iniciado por Domingos Rex com biografias de figuras históricas em rádios. Surpreendido pelo êxito, decidiu

jornalistas e colaboraram com a revista *Estampa*, que no exílio publicava no *El Nacional*. A coleção de biografias mostra que o gênero biográfico era uma ferramenta útil para apresentar uma visão crítica da história da Espanha através de figuras representativas.

A biografia necessita de ferramentas, informações, de uma fonte histórica e a construção biográfica desta coleção reflete a visão de uma Espanha que não coincide com a visão oficial que está sendo construída pela ditadura franquista. Nessa biografia, Luisa Carnés apresenta a essência da mulher livre, altruísta e lutadora que foi Rosalía de Castro, identifica aspectos determinantes da vida e da personalidade da biografada, como a paisagem galega e o amor, temas que cruzam grande parte de sua poesia.

A memória foi fundamental para introduzir a subjetividade histórica das escritoras exiladas, nela o passado vai se transformando. Como esclarece Pilar Domínguez Prats, “[...] encontrar a subjetividade na memória é restituir ao narrador seu caráter pleno de sujeito.” Desse modo, Luisa criou estratégias e reformulou sua vida. Enquanto mantinha a esperança de voltar para a Espanha, dirigiu a *Revista Mujeres Españolas*, que tinha o objetivo de difundir a luta pela paz e pela independência da Espanha, denunciando, inclusive, o pacto entre o governo franquista e os Estados Unidos.

O exílio muda a visão e alguns temas da literatura produzida não apenas por Carnés. Isso porque tais mudanças correspondem à situação histórica e política vivenciada. Carlos Blanco Aguinaga (2002, p. 25) explica que o exílio significou uma ruptura e não podemos entender a totalidade das obras da Geração de 27 sem essa ruptura. De acordo com ele, a descontinuidade da vida espanhola foi responsável por essa divisão da Literatura Espanhola que se deu porque alguns escritores permaneceram na Espanha, enquanto outros não, e a estrutura narrativa, a partir de 1939 deixou de ser linear, pois enquanto alguns escritores como Carnés escreviam no exílio, outros escreviam na Espanha. Essa narrativa das duas Espanhas – a de Franco e a do exílio, não deveriam ser unificadas, pois a Literatura de exílio faz parte de uma sociedade e de uma cultura que Franco pretendia destruir. No caso de Luisa Carnés, essa literatura foi silenciada por muitos anos. Não podemos deixar de pensar que a produção da Literatura do exílio espanhol, a partir de 1939, foi consequência de um exílio político em massa.

aprofundá-lo através de uma coleção de biografias que começa com *Retablo hispánico* em 1944, uma mescla de textos que apresentam a história e a cultura da Espanha através de diferentes panoramas como a música, a arte e a história política, assinada por vinte e seis artistas e estudiosos. A coleção de biografias mostra claramente que o gênero biográfico era uma ferramenta útil para apresentar uma visão crítica da história da Espanha através de figuras representativas (Nota da Autora). Mais informações em: **Letras de México**, México, 1 de setiembre de 1945, p. 142-147.

Os escritores exilados narravam, do degredo, a Espanha da pré-guerra, da guerra e do pós-guerra: Max Aud, Sender, Luisa Carnés, Rosa Chacel, María Teresa León, Manuel Andujar, Francisco Ayala entre outros. Luis Cernuda relata que a literatura do exílio encontrava-se no “limbo” porque independentemente dos temas de suas obras, os escritores exilados estavam desconectados não só com sua terra de origem, mas com os escritores que eram leitores espanhóis. Assim, a narrativa espanhola foi trilhando seu solitário caminho, fazendo sua própria história sem contato real com o que produziam escritores como Luisa Carnés. Conforme Blanco Aguinaga (2002), a narrativa do exílio espanhol estava ligada a uma cultura essencialmente focada no Ocidente – do ponto de vista da História literária.

Como escreve Aub em seu romance *La gallina ciega* (1971), “[...] a verdade é que somos um punhado de gente sem lugar no mundo”. A vida do texto literário não acaba em si mesma. Apagar a memória histórica dos espanhóis foi, durante muitos anos, o objetivo dos vencedores que podiam escrever e falar, enquanto os exilados eram proibidos de fazê-lo. Não podemos esquecer que existiram vencedores dentro e fora da Espanha; a proibição não afetava todos da mesma maneira; os que permaneceram dentro do país eram obrigados a produzir uma literatura clandestina, enquanto os que estavam fora da Espanha, escreveram e publicaram livremente. Os dois modos de escrever resultaram problemáticos, uma vez que nenhum deles conseguia chegar diretamente no leitor espanhol.

Os escritores exilados o eram livres, de certo modo, mas longe da sua terra natal, optaram por reconstruir a Espanha, o que antecedeu a vitória final. Já os que se encontravam no interior, clamavam por liberdade e tentavam representar a dor e a angústia cotidiana daqueles que viviam em sua própria terra. Todos escreviam como forma de resgatar a memória histórica. Para Blanco Aguinaga (2002, p. 30), mais ou menos entre 1940 e 1950, tínhamos “[...] duas facetas complementares de uma única literatura que os vencidos todos escreviam. Já os que escreviam fora, lhes faltava concretizar as dificuldades da luta interna.”. O comportamento político dos que estavam dentro, procurava precedentes de sua luta em uma História cujo discurso era proibido em sua casa. Restam duas histórias possíveis da Literatura Espanhola que não são “[...] a de dentro e a de fora, mas a dos vencedores e a dos vencidos” (BLANCO AGUINAGA, 2002, p. 31).

O exílio mexicano significou uma crescente experiência que trouxe à tona a vida de mulheres e homens que foram invisibilizados durante muitos anos. Ao apresentarmos a visão do exílio por meio dos protagonistas criados por Luisa Carnés, observamos as mudanças sociais que os exilados sofreram no México e os caminhos que escolheram para narrar suas experiências. Notamos que tanto o sofrimento, como a luta para denunciá-lo estão

vinculados a um futuro de esperança que se encontra na narrativa de Carnés. Ao narrar os sofrimentos da batalha, em verdadeiros episódios de heroísmo e martírio da evacuação espanhola como, por exemplo, no conto: “¡Pueblo Francés!”¹⁶¹ ou nas descrições do longo percurso e da fome em seu caminho de volta para casa, após uma longa busca por trabalho, suas memórias difundem um itinerário tanto do exílio como do período anterior, repleto de perspectivas e incertezas.

Ambas as narrativas relacionavam as condições sociais das mulheres e das crianças com a fome, as injustiças trabalhistas e/ou políticas. A expectativa de retornar à pátria se manteve no exílio e constantemente seus textos remetem à cultura do seu país como forma de preservar e manter sua identidade. Os escritores e as escritoras exilados no mesmo período escreviam e sentiam de maneiras diferentes, porém, a maior parte deles conservava a esperança de retornar ao seu rincão de origem. Muitos, como Luisa, ficaram no México – que acolheu o maior número de refugiados espanhóis. Eles se empenharam em conservar a cultura natal. Suas raízes se fundiram com as do país de acolhida, pois permaneceram usando a língua materna como elemento de coesão do seu próprio “eu” cultural.

Os temas da Guerra Civil Espanhola e do fascismo espanhol eram relatados por muitos escritores que, como Luisa, permaneceram no exílio por um longo período. Max Aub foi um deles. Sua saga romanesca, *El laberinto mágico* (1943-1967), composto por seis romances¹⁶², mesclam realidade e ficção dos dois assuntos. Diferentemente de Aub, o romance de Victoria Kent, *Cuatro años en Paris* (1940-1944), – não prioriza a guerra, mas relata os anos que ela permaneceu escondida em Paris, durante a invasão nazista. É uma obra com narrativas composta por estados de consciência¹⁶³ e aqui persiste uma análise do estado moral dos exilados. A escritora aprofunda-se no “eu” interior e reflete sobre os medos e as inseguranças de se viver fora do seu país, como um “viver de dentro para fora”.

Outra obra que descreve o exílio republicano e sua experiência de refugiada é *Éxodo diario de una refugiada española* (1940), de Silvia Mistral, que assim como Carnés, vive a

¹⁶¹ “Entre sueños oí que aporreaban una puerta y pronunciaban mi nombre, con gritos destemplados. Abrí los ojos. Me envolvía una absoluta oscuridad. En medio de mi inconsciencia, reconocí la voz de una de mis compañeras de evacuación que habían salido para La Junquera aquella misma tarde. Di un grito, que me produjo fuerte dolor en la garganta enferma: _ ¡Aquí estoy!”. (CARNÉS, 1939, p. 19).

¹⁶² “Campo cerrado” (1943), “Campo de sangre (1945), “Campo abierto” (1951), “Campo del Moro” (1963), “Campo francés (1965) e “Campo de los almendros (1967). Observamos que todos relatam diversos episódios de Guerra (Nota da Autora).

¹⁶³ Victoria Kent prioriza a introspecção e a reflexão. Para ela, importa narrar os estados de consciência e analisa o estado moral dos exilados: seus medos e inseguranças; aborda pequenos acontecimentos sobre a guerra, e se aprofunda no *eu* interior: “Me siento vivir de dentro afuera. Nuestra fuerza está en eso, en que la vida nos venga de dentro. Poco importa al hombre un presente espinoso cuando encuentra en sí mismo la fuerza para forjar el mañana.” (KENT, 1950, p. 119).

experiência como narradora e escritora. Essa vivência representa o que Philippe Lejeune (1975) denomina de “princípio da identidade”. A narrativa de Carnés, assim como boa parte da narrativa autobiográfica e testemunhal, transcende a individualidade e converte-se em uma experiência coletiva que vai de encontro à posição de Arfuch (2010), que ressignifica a visão de autoreferência estabelecida por Lejeune.

O livro analisado a seguir, *Natacha*, é seu primeiro romance e sua segunda obra publicada, escrita quando Carnés tinha vinte e três anos, em um momento em que, além da grave crise econômica que o país atravessava, decorrente do final da Primeira Guerra Mundial, a sociedade espanhola encontrava-se imersa nos moldes sociais tradicionais. A mulher deveria ocupar-se da casa e dos filhos e existia um elevado número de crianças trabalhando. É nesse contexto que Carnés escreve o seu primeiro romance social. Nele, transmite a miséria que parte da população madrilenha suporta nesses anos e narra sua própria história. Suas personagens representam distintos perfis de mulher na sociedade e enfrentam os mais diversos obstáculos.

Y era que en el fondo a Natalia le dolía su miseria horriblemente, y procuraba ocultarla bajo su glacial indiferencia, con el mismo ahínco que habría puesto en ocultar repugnantes lacras fisiológicas. Le dolía ser siempre la humilde, y maldecía muchas veces haber abierto los ojos ante un camino tan angosto y lleno de hendiduras, por el cual se camina difícilmente sin asirse a algo sólido. Natalia padecía ante aquel destino suyo, ante la impotencia de su pobreza, que la obligaba a caminar por el mundo con los brazos en cruz sobre el pecho, inmóvil ante lo adverso y espantada por la actitud resignada de su madre, cuyos ojos había ido enturbiando el fuego de constantes lágrimas... (CARNÉS, 1930, p.129)

5 NO CAMINHO DA BIOGRAFIA – ANÁLISES

5.1 NASCE UM ROMANCE – *NATACHA* (1930)

As pobres como ela não podiam aspirar mais que a pobreza. Ela não podia aspirar a outra coisa que não fosse o destino do proletariado: semear miséria. Que esperava de sua vida? Sua vida? Ah, que maldição! Que cansaço viver assim. Um dia, outro dia. Uma gota de água caindo sobre outra gota. Uma poça pestilenta, no fim.¹⁶⁴

Para delinear as análises deste capítulo, valemos-nos dos ensinamentos de Sylvia Molloy, que explica a autobiografia na América Espanhola no princípio do século XIX. Ela cita que “A autobiografia é sempre uma (re)apresentação, isto é, um voltar a contar, já que a vida a que se supostamente se refere é, por si uma espécie de construção narrativa.” (1996, p. 15). Molloy coloca que a vida é sempre um relato que contamos a nós mesmos como sujeitos, seja através de lembranças ou de histórias que ouvimos alguém contar. O importante é articular essas informações armazenadas na memória.

Nas obras de Luisa Carnés, essa articulação é realizada através de uma decisão criativa e do contexto cultural e histórico vivido. Esse conteúdo autobiográfico é apresentado em *Natacha* como um discurso que deve ser lido como a real imagem do sujeito que testemunha a si mesmo. Luisa é uma escritora que se compromete a narrar os fatos ao seu leitor. Propomos-nos aqui fazer a análise, colocando-nos no lugar do leitor que procura distinguir como Carnés narra a sua vida. Textualmente, partimos da posição de leitora para captar o texto com clareza, uma vez que, de acordo com Lejeune (1975), os textos são escritos para os leitores e ao lê-los, a interação acontece. O professor francês define a autobiografia por meio de uma série de oposições entre os diferentes textos que nos são propostos para leitura. A sua definição de autobiografia seria como já citamos: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, enfatizando sua vida individual e em particular na história de sua personalidade” (2008b, 72).

As personagens femininas nos romances carnesianos representam distintas versões femininas e mostram na protagonista a mulher jovem que enfrenta os obstáculos sociais, assim como a própria Luisa. O romance recria a difícil situação da mulher trabalhadora na Madri pré-industrial do começo do século XX. *Natacha* está dividido em dez capítulos, com três linhas argumentativas que seguem a trajetória dos três personagens centrais: Natacha,

¹⁶⁴ “Las pobres como ella no podían aspirar más que a la pobreza. Ella no podía aspirar a otra cosa que no fuera el destino del proletariado: sembrar miseria. ¿Qué esperaba de su vida? ¿Su vida? ¡Ah, qué maldición! Qué cansancio vivir así. Un día, otro día. Una gota de agua cayendo sobre otra gota. Un charco pestilente, al fin” (CARNÉS, 1930, p. 158).

Natalia e Gabriel. A história de Natalia, mãe de Natacha, ocorre no passado; Gabriel é o hóspede da família, um pintor que estuda em Madri. Nos primeiros capítulos, as três vezes se encontram na mesma casa e, depois de vários acontecimentos, voltam a se encontrar no final.

Em nossa tese afirmarmos que *Natacha* é um romance autobiográfico pois apresenta uma escrita que denota a infância e a adolescência de Luisa. Porém, sabemos da impossibilidade de se reproduzir o vivido, pois esse é passado e o passado só pode ser (re)memorado. As memórias não compreendem a totalidade desse passado. Carnés capta as lembranças que lhe interessam e para isso ela faz escolhas. Se existem escolhas, existem descon siderações, e não temos como verificar tudo o que já foi vivenciado. Desse modo, não podemos declarar sua escrita como autobiográfica no sentido estrito.

O pacto autobiográfico conceituado por Lejeune (1975) define autobiografia como uma “Relato retrospectivo em prosa” (2008b, p.72) Carnés, ao contar sua vida, utiliza-se dessa perspectiva. Sabemos que as condições da autobiografia estipuladas por Lejeune incluem “[...] a forma de linguagem – narrativa ou prosa”, o [...]“assunto tratado” – vida individual, a [...] “história de uma personalidade”, a “[...] situação do autor – que cobra da escritura a identidade do autor e do narrador” e, por último, a “[...] posição do narrador – que prima pela identidade do narrador e do personagem principal como também da perspectiva e retrospectiva da narrativa” (idem).

Lejeune cria uma tríade identitária “autor-narrador-personagem” que serve de elemento para opor a autobiografia aos outros estudos do “eu”, como a biografia e o romance pessoal. Desse modo, o pacto autobiográfico ocorre quando essa tríade é identificada. Lejeune esclarece que “é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro” (2008b, p. 21) que compõem o romance autobiográfico. Seguindo esse raciocínio, ele explica que são romances autobiográficos “ todos os textos de ficção que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (2008b, p. 24).

Compreendemos que a identidade é uma construção social. Somos seres formados e personalizados de acordo com as nossas relações com o Outro. Tais relações são atualizadas a cada instante e, passado esse instante, elas já se transformam em experiência vivida, em passado que só reaparece através da memória, utilizando-se da experiência passada para a ação presente. No romance de Luisa, podemos fazer uma reflexão sobre como fundir biografia e literatura. As percepções sobre as trajetórias literárias e biográficas, em geral,

problematizam as questões de gênero e não solucionam dúvidas. Baseados na obra carnesiana, observamos que os detalhes centrais do projeto criador de Carnes são elaborados com uma série de singularidades que vão além da sua obra literária: seja através da busca de uma linguagem singular ou da fusão entre vida e obra. Cada um desses aspectos contribui para a criação de um universo narrativo único. No caso do nosso *corpus*, entendemos que o narrador-personagem de *Natacha* é Luisa Carnés, mas é necessário investigar a vida da escritora, amparada em entrevistas, documentos oficiais, textos críticos e depoimentos (relembrando que esses dados podem ser manipulados, selecionados ou até mesmo modificados) para finalmente confrontar a sua obra literária, tudo deve ser verificado com cautela, principalmente por se tratar de uma escritora silenciada por tantos anos.

Natacha ou Natalia Valle, a protagonista do romance *Natacha*, era pobre, e não frequentou a escola por muito tempo. A escritora retrata a situação das famílias com maior número de filhos – como a sua por exemplo, nas quais era habitual as crianças trabalharem, pois “[...] na casa dos pobres se aprende primeiro a chorar do que rir; os filhos dos pobres aprendem antes a pedir o pão que os beijos”¹⁶⁵. As semelhanças continuam. A mãe de Carnés, depois de casar-se, passa por necessidades financeiras e a jovem Luisa sofre devido às carências advindas desses problemas, o que faz seus pais esquecerem do amor e do carinho para com ela e seus outros filhos. A mulher vivia em um lugar em que quase sempre era condenada – devido à sua escassa formação e às prematuras gestações. Moravam em um espaço onde os afazeres domésticos eram muitos, como: cuidar dos filhos pequenos, da casa, do marido – que era o máximo que conseguiam as mulheres espanholas de então, e quando precisavam trabalhar, não conseguiam um trabalho digno.

Carente de afeto familiar, Carnés narra parte de sua vida como uma “niña obrera” que por mais de uma década (1916-1927), de acordo com Plaza (2002), teve sua infância cerceada entre as quatro paredes de uma confecção de chapéus, dividindo sua precoce vida laboral com adultos. Os acontecimentos biográficos se definem como “colocações e deslocamentos” no espaço social – termo definido por Bourdieu (1996). “Não podemos entender uma história sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou” (BOURDIEU, 1996, p. 190). Esse é o primeiro passo para compreender a obra de Luisa.

O romance se “desenrola” no começo do século XX, período em que o trabalho infantil em Madri era muito comum entre as famílias pobres. Muitos pais não tinham como

¹⁶⁵ “[...] en la casa de los pobres se aprende antes a llorar que a reír; los hijos de los pobres aprenden antes a pedir el pan que los besos.” (CARNÉS, 2019, p. 110).

sustentar a família e empregavam seus filhos – ainda em idade escolar, a maioria com pouca instrução –, em diferentes trabalhos manuais como forma de aumentar a renda familiar¹⁶⁶. Luisa narra que sua mãe gostaria que ela estudasse, mas quando a herança do seu avô acabou, colocar os filhos para trabalhar foi a única opção. A escritora expõe, com pesar, a situação de miséria em que se encontram.

Em *Natacha* a narradora relata que a mãe deseja dar à filha uma educação diferenciada, proporcionando-lhe estudo: “[...] eu gostaria de dar-lhe algum estudo, para que no dia de amanhã seja algo... Mas já viu.” Um dia o pai as surpreendeu dizendo: “Olha – disse à sua mulher –, falei com um homem que trabalha em uma fábrica de chapéus da Puente de Toledo, para ver se pode colocá-la ali. Apontou para filha, que o olhou surpresa”¹⁶⁷. A narrativa traz uma história vivida que foi ressaltada em entrevista com Antonio Plaza realizada em Madri, em fevereiro de 2020. Luisa começou a trabalhar na confecção de chapéus com uma tia aos onze anos. Dessa maneira, podemos observar, no relato, um primeiro dado biográfico da escritora:

Luisa foi uma “niña-obrera” que sofreu duras penas, o trabalho na confecção de chapéus e a vida de uma chapeleira era bastante dura. Nesse ofício predominava o pessoal feminino, que era admitido para o trabalho desde sua infância, entre onze e quatorze anos. Luisa ficou nesse trabalho por mais de uma década (1916-1927), escreveu seu livro após ter deixado para trás, sua primeira experiência laboral, que deixou uma forte impressão em sua vida. Em *Natacha* (1930) recria seu passado obreiro na confecção após ter começado uma nova vida laboral trabalhando como datilógrafa no CIAP.¹⁶⁸

Essas semelhanças nos levam a crer que ela mergulhou em experiências vividas do seu passado, registradas com a cobertura da Literatura e da subjetividade. No romance, Carnés utilizou-se de memórias retiradas de um passado representado porque a memória prolonga seu efeito útil até o momento presente. Desse modo, lembra que seu pai dizia: “Já sabe que seus pais são pobres... sim pequena, você tem que ir aprendendo a ganhar a vida, não tem

¹⁶⁶ Na Madri de então, a proporção dos trabalhadores aprendizes equivalia a dez por cento do total de trabalhadores inscrito em cada censo profissional, como esclarece a matéria da revista *Estampa*, de 2 de maio de 1935, p. 33-34.

¹⁶⁷ “Oye - le dije a su mujer: he hablado a un muchacho que trabaja en una fábrica de sombreros del Puente de Toledo, a ver si puede colocar allí a esta. Indicó a la hija, que lo miró extrañada.” (CARNÉS, 1930, 101).

¹⁶⁸ PLAZA, Antonio, Madri, 2020 [entrevista verbal]: “Luisa fue una niña obrera que sufrió muchas penas, el trabajo en un taller de sombrerería y la vida de una sombrerera era bastante dura. En el oficio predominaba el personal femenino, admitido al trabajo desde su infancia, entre los once y catorce años. Luisa quedó en el taller por más de una década (1916-1927), escribió su libro tras haber pasado página, una vez vivida su primera experiencia laboral, que dejó una notable huella en su vida. En *Natacha*, recrea su pasado obreiro en el taller cuando había comenzado una nueva vida laboral, trabajando como mecanógrafa en la CIAP.”

mais remédio”¹⁶⁹. Essa frase recebe o apoio da mãe, que completa: “[...] seu pai tem razão: somos muito pobres e você terá que aprender a ganhar dinheiro, como as filhas do carpinteiro daqui da frente e como tantas outras. Não pense que eu não sofro, filha. Eu gostaria que estudasse...”¹⁷⁰. As lembranças da escritora são reelaboradas imaginativamente, são parte do processo criativo. O espaço biográfico só pode ser redimensionado dentro da categoria narrativa, como ensina Leonor Arfuch. Desse modo, a possibilidade de contar a própria vida acontece quando os fatos, afetos e sentimentos se organizam em uma ordem temporal específica da narrativa em que a singularidade de cada um, conforme Arfuch (2010) encontra-se “na ordem do indizível”.

Como parte do projeto criador e não só memorialístico, Carnés usa a criatividade e a imaginação. Mescla episódios reais, que descrevem a infância difícil, em uma confecção de chapéus – ambiente composto por mulheres que começaram a trabalhar na infância; as longas jornadas de trabalho que ocorriam bem antes da instauração da Segunda República.¹⁷¹ Carnés reproduz, por meio da personagem Natacha, a mulher madrilenha de classe baixa que passa da oficina à fábrica e simboliza assim as muitas trabalhadoras que se submetiam às longas jornadas de trabalho e à exploração laboral como sua única forma de sobreviver. A escritora explica a vida de Natacha como uma projeção de si mesma; parte de sua biografia é revelada em um artigo publicado no México, intitulado “Adiós a Natalia Valle”, *El Nacional*, México, 7 junio, 1951, p. 3:

Natalia (a filha), foi primeiro aprendiz e mestre em chapéus, depois na *vila do oso* conheceu a miséria da vida cotidiana de qualquer casa de trabalhadores do bairro de *Cuatro Caminos* ou de *Las Ventas* e sabia somente através das misteriosas vitrines da casa “Lhardy” que existia um mundo de bem-estar para poucos. Que não era precisamente o dos habitantes dos bairros obreiros de Madri de ontem e de hoje.

Os relatos que ilustram a casa Lhardy – além de representar o que pessoas da classe de Carnés não podiam alcançar, insere um tom realista à narrativa, pois trata-se de um lugar da moda, que recebia pessoas ilustres e era citado por escritores do período, como Benito

¹⁶⁹ “Ya sabes que sus padres son pobres...Sí, pequeña, hay que ir aprendiendo a ganarse la vida; no hay más remedio.” (CARNÉS, 1930, p. 101).

¹⁷⁰ “Tu padre tiene razón: somos muy pobres, y tendrás que aprender a ganarlo, como las hijas del carpintero de enfrentarte y como tantas otras. No vayas a creer que yo no sufro, hija. Yo pensaba que estudiases...” (CARNÉS, 1930, p. 102).

¹⁷¹ As crianças chegavam a trabalhar doze horas, com um pequeno intervalo para comer (quando tinham o que comer), além de salários indignos, como comprova o artigo que descobrimos na BNE, datado de 27 de junho de 1927, no jornal *La voz*, com o título: “Los que fabrican nuestros sombreros”. As chamadas “sombreras madrilenas”, tinham três níveis de salário: aprendizes ganhavam uma peseta; as preparadoras, de três a três e cinquenta pesetas e as gerentes, de cinco a seis pesetas (Noata da Autora).

Pérez Galdós¹⁷², em seus romances. Também narra experiências como o assédio sofrido pela jovem na fábrica, a viagem com don César a Barcelona e depois a Paris, o caso de amor que a protagonista tem com ele. Em tom de crítica, questiona-se sobre o seu entorno. Os fatos relatados podem ser ou não de conhecimento familiar (pois os compararmos com os dados biográficos fornecidos pela família de Carnés), mas eles fazem parte de uma trajetória repleta de sentido. Para compor a narrativa, Carnés precisou selecionar o que lembrar e o que esquecer. Esse recurso narrativo utilizado pela escritora se assemelha ao jogo da memória, que pode servir para restituir o passado. No caso da narrativa de Luisa, é uma das maneiras que ela utiliza para censurar uma prática social comum nesse período.

A temporalidade proporciona um entendimento mais refinado sobre o que acontece na biografia, o tempo do acontecimento e da enunciação concorrem para a formação do que Arfuch (2010) denomina de “terceiro tempo” ou o “tempo ficcional”, que se atualiza pela leitura. A recriação que Carnés realiza ocorre por meio das vozes narrativas dentro do relato biográfico e na utilização da imaginação. Notamos a partir da leitura de *Natacha, Tea Rooms: mujeres obreras* ou *De Barcelona a la Bretaña Francesa*, que eles são compostos por elementos da sua vida passada viabilizados pela memória. Não são apenas elementos vividos, uma vez que sua obra encerra um projeto criador, feito de subjetividade.

Podemos compreender que a obra carnesiana também possui os quesitos necessários para o que estabelece Lejeune (1975) de duas maneiras: primeiramente, de forma implícita, no que diz respeito ao pacto autobiográfico, que deve conter títulos explicativos sobre o contar da vida e de si ou ainda abarcar seções em que o narrador se posiciona como autor de forma clara. Como, por exemplo, quando o nome veiculado na narrativa coincide com o da capa do livro. Porém, se considerarmos apenas esse elemento, o contrato da autobiografia não se efetiva.

A escritora chama-se Luisa Carnés; a narradora-personagem, por sua vez, chama-se Natacha. São nomes distintos e não existe uma seção inicial que esclareça a identidade da

¹⁷² Galdós em seus romances descreve vários pontos de Madri como o “Palacio Real de Madrid”, nos romances *La desherdada* (1881), ou *El doctor centeno* (1883). O famoso “Ateneo” considerado um dos lugares favoritos de Galdós, se referia a ele como “el altar de mis sueños” e também era o ponto de encontro entre Galdós e Emilia Pardo Bazán. A “Casa de Fortunata” ou o restaurante “Sobrino de Botín” descrito por Galdós em seu romance *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) – que narra a história de duas mulheres de distintas classes sociais que veem suas vidas entrelaçadas devido à relação que mantém com o mulhengo Juan de la Santa Cruz. Esse é um dos romances que melhor retrata a cidade de Madri. O restaurante “Sobrino de Botín” também foi descrito por Ramón Gómez de la Serna, Ernest Hemingway e outros. O “Café Lhardy” fundado em 1839 foi um dos lugares em que vários autores do período realizavam suas tertúlias literárias. O café é citado em *Lo prohibido* (1885), também foi descrito por Azorín (José Martínez Ruiz) que dizia: “No podemos imaginar Madrid sin Lhardy”. A própria Luisa Carnés durante o exílio, como recorda seu neto Juan Ramón Puyol em entrevista verbal, também relia Galdós para não se esquecer das ruas madrilenhas. (Nota da Autora).

autora-narradora-personagem. Talvez as características que mais se aproximem do romance autobiográfico sejam, como esclarece Lejeune, “[...] a prática patente da não identidade (o autor e a personagem não têm o mesmo nome), atestado de ficcionalidade (é, em geral, o subtítulo do romance, na capa ou na folha de rosto, que preenche, hoje, essa função)” (2008b, p. 27). Ademais, o romance autobiográfico inclui o pacto romanescos – o jogo do leitor com as semelhanças da vida do autor, encontradas em suas obras literárias.

Buscando formas de entender melhor o processo narrativo de Carnés, tomamos por base o chamado *Bildungsroman* feminino. De acordo com Patrícia Wilma Maas (2000), o termo *Bildungsroman* firmou-se como um conceito produtivo em quase todas as literaturas nacionais de origem europeia e nas literaturas mais jovens, como a americana. Sob o aspecto morfológico, é relativamente fácil a compreensão do termo *Bildungsroman*¹⁷³. Maas os considera como um processo de justaposição, em que se unem dois radicais: “Bildung – formação e Roman – romance. Juntos correspondem a dois conceitos fundadores do patrimônio das instituições burguesas” (2000, p. 13).¹⁷⁴

O romance mostra a vida privada, as questões individuais e familiares, uma forma narrativa que sobrevive às estéticas vanguardistas do século XX. Maas afirma que no âmbito da historiografia literária, a “[...] trajetória de constituição do *Bildungsroman* se firma e se confunde com a própria história do romance na Europa” (2000, p. 65). O *Bildungsroman* feminino é uma técnica narrativa que se utiliza para contar o crescimento e o desenvolvimento que ocorrem no caráter de uma/um protagonista em um romance. Aplicado em *Natacha*, por exemplo, nos ajuda a compreender o processo de desenvolvimento estético, político, social e moral da personagem que a obra carnesiana expõe, de forma pormenorizada. As mudanças do caráter e a disposição do ser que se abre para o mundo em sua prosa revelam a ideia da formação de uma mulher. Nele se apresentam vários aspectos biográficos da escritora como trabalhadora, além de situar as dificuldades para o ser mulher

¹⁷³ BUITRAGO-LONG, Caroll. *Mujeres en proceso de construcción*. Illinois, Department of Foreign Languages and Literatures, Southern Illinois University Carbondale, 2010. “El término en alemán, creado por el profesor Karl Von Morgenstern en 1810 para un curso en la universidad, es más restringido a lo que se le ha traducido: *Bildung* corresponde al periodo de formación después de la enseñanza primaria y *Roman* (novela), se utiliza para clasificar a las novelas que se centran en el crecimiento psicológico y moral de un personaje desde su adolescencia hasta su adultez.” (2010, p. 2).

¹⁷⁴ Esses termos começaram a ser utilizados a partir do século XVIII, quando o romance deixou de ser considerado literatura trivial. Esse gênero narrativo, na Espanha, ganhou espaço com *Don Quixote*. A palavra *Bildungsroman* conjuga, portanto, dois termos de alta historicidade no contexto alemão e mesmo europeu. “Por um lado, a incipiente classe média alemã movimenta-se em direção à sua emancipação política, processo que se reflete na busca pelo auto aperfeiçoamento e pela educação universal. Esse reconhecimento público de um gênero literário que representa o ideário burguês foi reconhecido no século XIX como a “grande forma do romance realista” que mostra o “homem comum” e não mais seres extraordinários.” (MAAS, 2000, p. 23).

nos anos de 1930, na Espanha.

Essa narrativa, contada sob a perspectiva de Luisa, mostra-nos a evolução não só sentimental, mas intelectual da jovem Natalia e sua busca por uma identidade. A sensibilidade da autora em adaptar detalhadamente tudo que a rodeia e sua capacidade de transmiti-lo para um ambiente vivido é uma forma de apresentar boa parte de sua autobiografia, que engloba todas as ações do romance. Carnés evidencia importantes aspectos femininos (tanto da história real como da sociedade espanhola) neste período especificamente. O crítico Rafael Marquina (1930) esclarece que em *Natacha* existe a revelação de uma “[...] certa feminilidade que a cada dia passa pelo nosso lado e que não sabemos compreendê-la.”(1930, p. 6). Já Olmedo (2014)¹⁷⁵ menciona que a obra de mulheres qualificava-se a partir da categoria sexual que associava a “feminilidade” ao sentimental. O romance feminino desse período adota, como vimos, diversas formas, e estas características da mulher eram valorizadas por meio de adjetivos com características negativas, convertendo suas criações em uma subcategoria literária.

Nesse período, a escrita feminina estava de certa forma condicionada aos modos de leitura e de aproximação crítica. No romance *Natacha*, observamos a primeira intenção de Luisa em aproximar-se de uma denúncia que se converterá no tema central de sua narrativa posterior, significando a afirmação de um projeto narrativo pessoal. Ela utiliza-se das denominações femininas como forma de definir a singularidade e a diferença se comparada a uma norma masculina. Lembramos que é através do contexto estético e ideológico comum que refletimos sobre as diferenças entre os romances de autoria masculina do mesmo período histórico que determinam o *Bildungsroman* de autoria feminina na Espanha.¹⁷⁶

¹⁷⁵ “La obra de mujeres se calificaba a partir de la categoría sexual que asociaba la feminidad entendida con lo sentimental, las características de mujer se valoraban con adjetivos que designaban cualidades negativas y convertían sus creaciones en una subcategoría literaria Las escritoras utilizaban el término *feminola* conscientes de sus implicaciones.”(OLMEDO, 2014, p. 69).

¹⁷⁶ Outras escritoras do período como, por exemplo, Concha Espina, como aponta Judith Kirkpatrick (1955, p. 265), em vez de enfrentar os discursos predominantes, se adaptavam a ele e, com isso, contribuíram para a conservação das velhas associações semânticas do feminino. Mais próxima a Carnés, temos Carmen Laforet, que em seu romance *Nada* relata a adolescência da protagonista Andrea e sua plenitude como mulher. A jovem destaca-se por sua rebeldia e sua profunda vontade de ser independente. As obras tanto de Carnés como de Laforet podem ser classificadas como de denúncia social. Mikhail Bakhtin (1998) revela que o princípio organizador no romance de aprendizagem reside na ideia da formação de um homem; seu argumento essencial esclarece que “[...] el carácter mismo del hombre, su cambio y su desarrollo una unidad dinámica de la imagen protagonista que lleva a visualizar su transformación y su relación indisoluble con el devenir histórico.”. A fórmula dessa modalidade narrativa contempla tanto a transformação como a apresentação do seu caráter, uma vez que existe um crescimento essencial do homem. Assim, o *Bildungsroman* é caracterizado como romance de desenvolvimento do homem em virtude de que o protagonista “se ve obligado a ser un nuevo tipo de hombre, antes inexistente”, como afirma Bakhtin (1998, p. 213).

Uma visão de transformação aos seus leitores é o que nos apresenta *Natacha* (1930) ao lidar com elementos da própria realidade humana (como a miséria, a solidão e o sofrimento), pontos que nos inquietam e nos impulsionam, como leitores, à ação. O *Bildungsroman* feminino em romances cujo protagonismo é conferido a mulheres, como Natalia e Natacha, é referenciado como romance de formação. Isto porque a forma de relacionar-se com o âmbito social dos heróis e das heroínas do *Bildungsroman* são distintos. O protagonista masculino geralmente inicia sua aprendizagem em espaços públicos e abertos de maneira independente, enquanto nos romances com protagonistas femininas essa atuação ocorre na intimidade; a personagem feminina confronta a sociedade patriarcal, refletindo as tensões do cultivo histórico dos romances de formação¹⁷⁷ contemporâneos que tendem a se dividir em um antes e um depois da Guerra Civil Espanhola.

Entretanto, se considerarmos o romance *Natacha* como autobiografia, a questão da formação da personalidade é vista sem que possamos falar da presença direta da preocupação com a educação e com a formação da personalidade da jovem protagonista. O romance de Carnés celebra a autorreflexão, abrindo espaço para a memória individual e a autocrítica, trazendo em si a noção de que a educação deve respeitar o caráter inerente a cada pessoa. O *Bildungsroman* compreendido como historiografia literária, nessa obra carnesiana, determina o aperfeiçoamento individual que caracteriza a autobiografia da escritora em tela. Ao narrar uma trajetória que coincide com um certo isolamento social, ela apresenta um processo de desenvolvimento voltado para sociedade que se relaciona com a autobiografia moderna e revela a função cognitiva desse seu gênero literário.

A protagonista do romance carnesiano empreende uma dupla disputa pelo fato de ser mulher: primeiramente, por ir contra o sistema patriarcal, ao mesmo tempo que almeja a conquista de um lugar para si. O romance é dividido em Jornadas. Na Jornada Primera, temos a carta do jovem Gabriel Vergara à sua noiva Lena, em que relata como está sua vida em Madri e conta como é o lugar onde está vivendo – seu pequeno quarto na casa de Natalia Valle e Berto. A narrativa em primeira pessoa sugere, um relato autobiográfico. A carta de Gabriel para sua noiva inicia evocando a recordação:

E a não ser por sua alegre e dolorosa recordação, Lena querida, que me invade de nostalgia a todo momento, não me veria tão longe da nossa amada *Labardera*: tão singular semelhança faço entre a praça de San Cosme e a pracinha silenciosa que me ampara nesta incorrigível Madri! E sabe, querida Lena, quando a sensação de

¹⁷⁷ A tradição considera romances de aprendizagem as primeiras séries dos *Episodios Nacionales*, de Benito Pérez Galdós; *Las ilusiones del Doctor Faustino*, de Juan Vallera; *Amor y pedagogía*, de Miguel de Unamuno; *Camino de perfección*, *La busca* e *Mala Hierba*, de Pío Baroja; e *La rosa de los vientos*, de Concha Espina, que é situada como um dos primeiros romances de formação feminino do século XX (Nota da Autora).

realidade é mais completa? Ao anoitecer, porque a essa hora a torre da igreja se enche de encanto.[...] Ah, Lena! O que aconteceu com o meu amplo quarto do *El Cambronal*? Me parece que vim parar em um mundo diferente do que conhecia até o presente, e que mundo! Para chegar ao meu quarto tenho que atravessar dois dois corredores largos e negros, azulejados como de uma lápide fúnebre.¹⁷⁸

O narrador em primeira pessoa, logo no início do relato, observa que a felicidade é um ideal impossível, particularmente para os pobres, que lutam diariamente por seu sustento. A visão trágica da épica russa encontra-se presente em *Natacha*, como menciona Iliana Olmedo (2014). Tal fato é destacado porque as condições sociais das personagens Natalia Valle (mãe) e Natalia ou Natacha (filha) são marcadas por adversidades que só se transformarão para melhor com uma mudança geral na sociedade. É comum constatar, na narrativa espanhola do período, a família como representante do centro da corrupção, onde a exploração da pobreza seria uma herança; essa é também a visão de Luisa. Os membros da família sofrem violências e agressões e a escritora evidencia uma série de tragédias dentro do seio familiar que são comuns às famílias de classe baixa.

A descrição que o jovem Gabriel faz no início do romance nos dá uma ideia de como é a mãe de Natacha, a Senhora Natalia – uma mulher baixinha, que tem cheiro de antiguidade e fala mansa. Ademais, “caminha devagar para não atrair olhares aos seus pés que são deploravelmente calçados, sobre os quais balançam suas pernas varicosas, ri poucas vezes, tem os dentes muito amarelos e o rosto flácido e triste”¹⁷⁹. A Senhora Natalia revela que foi infeliz no casamento: “[...] suas noites de solidão sem amor, nessas horas que fatalmente vem a existir em toda vida da mulher, em que se espera o marido, que joga ou se embriaga”.¹⁸⁰

¹⁷⁸“Y a no ser por el gozoso dolor de tu recuerdo, Lena querida que me invade de nostalgia en todo momento, no me creería tan alejado de nuestra amada Labardera: ¡tan singular semejanza hallo entre mi lejana plaza de San Cosme y la plazuela silenciosa que me cobija en este empecatado Madrid! Al anochecer, por que a esa hora, llena de encanto, la campana de la iglesia... ¡Ay, Lena! ¿Qué fue de mis amplios aposentos de El Cambronal? Me parece que he venido a parar a un mundo distinto del que conocía hasta el presente, ¡y qué mundo! Para llegar a mi cuarto hay que atravesar dos pasillos, largos ey negros , enlosados como de lápidas fúnebres.”(CARNÉS, 1930, p. 71-74).

¹⁷⁹ “La señora Natalia es bajita y enclenque – ¡ya tú ves, nada más opuesto a doña Ada!-, y me parece que se le ha pegado el olor a viejo de las antiguallas que la vieron crecer en el comercio de sus progenitores, del cual todavía guarda algún recuerdillo...[...]La señora Natalia habla con mesura y camina despacito, acaso, por significarse demasiado entre la gente y atraer las miradas hacia a sus pies, deplorablemente calçados, sobre los que se bambolean las piernas varicosas; ríe pocas veces, pero yo he podido darme perfecta cuenta que posee unos dientes anchos y tan amarillentos con el rostro flácido y triste” (CARNÉS, 1930, p. 75).

¹⁸⁰ “A pesar de su mesura, me ha contado que fue muy desdichada en su matrimonio. Me ha dicho cómo fueron tristes sus horas juveniles y sus noches de soledad sin amor; esas horas que fatalmente viene a haber en toda vida de mujer, y en que se espera al marido, que juega o se embriaga.” (CARNÉS, 1930, p. 75).

Na narrativa carnesiana, a miséria é proporcional à infelicidade. Tal ponto observamos a partir da descrição que Gabriel faz da jovem Natalia, que se chama como sua mãe:

A filha do senhor Berto e da senhora Natalia tem um carácter estranho, que não consigo explicar. Trabalha em uma fábrica de chapéus muito longe do centro. Também é calada, e quando se digna a intervir em uma conversa, o faz com moderação e sempre deixa escapar algum termo solto.¹⁸¹

Essa carta introdutória mostra ao leitor um pequeno resumo do romance no qual a visão trágica da vida é utilizada como estratégia para iniciar o exercício de sua escrita. Carnés expressa a realidade e manifesta sua posição com clareza; narra que algumas noites, a mãe que padece de dores reumáticas, queixa-se, e então ela grita do seu quarto:

“Mas, você pode se calar, mãe?”. “Si te doesse...” “E de que adianta você gritar? Vamos, vai late!”. Quando começam as brigas do casal – os escuto do meu quarto, apesar de que procuram abafar suas palavras – a filha sai do seu mutismo para lhes dizer: “Vocês sempre com o mesmo! “ Mas é que seu pai...” “Não quero saber nada!” E marcha dando uma batida violenta na porta. Mas às vezes, o homem deixa sua pachorra de lado e então não se salva nem a mãe nem a filha.¹⁸²

Luisa faz questão de enfatizar o estado de submissão da mãe e apresenta a figura paterna como representante do patriarcado que causa danos às mulheres, que sofrem também com a violência doméstica. No período, o tema da violência contra a mulher não era explorado, embora tenha se desenvolvido sempre da mesma maneira e com a mesma intensidade. A família sempre se encontra às margens da miséria e o destino das mulheres, nesse romance, indica uma busca por auxílio econômico adicional, enquanto a exploração e a desigualdade entre os sexos definem o trabalho. A escritora entende que a pobreza da mulher se transmite de uma geração para a outra. Para as mulheres modernas, criadas por Luisa como a jovem Natacha ou Matilde, a garçonete de *Tea Room: mujeres obreras*, o casamento vantajoso não representa uma alternativa real.

No que concerne a essas personagens, Carnés posiciona-as em relação ao todo. No início da trama, mostra a mãe de quem fala no passado o jovem Gabriel, sua noiva e ela mesma, que assumem uma posição coerente. Ela aparece como a menina pobre que queria

¹⁸¹ “La hija del señor Berto y de la señora Natalia es un carácter extraño que no puedo explicarte. Trabaja en una fábrica de sombreros muy distante del centro de la población. También es parca en la palabra, y cuando se digna a intervenir en una conversación, lo hace con mesura, no obstante, lo cual, siempre deja escapar algún término desgarrado.” (CARNÉS, 1930, p. 76).

¹⁸² “Pero ¿se quiere usted callar, madre?”. “Si a ti te doliera...” “¿Y qué adelanta usted con gritar? ¡Pues vaya lata!” Cuando el matrimonio riñe – yo los oigo desde mi habitación, a pesar de que procuran ahogar sus palabras – la hija sale de su mutismo para decirles: “¡Qué siempre han de estar ustedes con lo mismo!”. “Pero si es que tu padre.” “¡No quiero saber nada!”. Y se marcha dando un portazo violento. Pero a veces, el hombre deja su cachaza a un lado, y entonces no se salvan la madre ni la hija. (CARNÉS, 1930, p. 7).

vencer na vida e Gabriel como o burguês que vai para a capital estudar. As quatro personagens representam um universo desordenado e apaixonado, sem lugar na configuração final da trama. Natalia dizia:

‘Eu nunca serei nada’. Tinha ido ao encontro da morte e ao vislumbrar-la recobrou seu corpo medrosa, saindo ligeiramente arranhada da reflexão momentânea. Se deteve. Estava em frente da Rua del Sacramento. [...] A praça solitária como sempre.[...] Quase dois anos tinha durado sua ausência, e Natalia tem a sensação de voltar da fábrica. [...] Sua tristeza aumenta. Seu olhar tropeça na fachada de uma loja de chapéus. Natalia se deixa levar, desarmada até ali. Empurra a porta da loja e entra.¹⁸³

Seu destino é trágico: a prostituição ou a morte, pois esse é o desenvolvimento lógico para seu percurso. São personagens que representam mulheres que até hoje não se movem livremente na sociedade. Para Carnés, o problema consiste no fato de que a mulher mudou, mas o seu entorno não. A sociedade é um calvário. As narrativas autobiográficas da escritora são uma maneira de expressar vozes que foram excluídas dos discursos hegemônicos. Leonor Arfuch (2010) explica que as escritas de si permitem o reconhecimento de um valor (auto)biográfico na percepção estética. Carnés reivindica o papel de mediadora cultural por meio de individualidades criadoras como, por exemplo, iniciar o romance com uma carta do narrador. Observamos que o vivencial foi introduzido na escrita literária de maneira intimista, permitindo a inserção de si em um mesmo espaço.

Para Lejeune (1975), o sujeito autobiográfico deixa de ser “sujeito”; seu pacto autobiográfico entre autor e leitor é o “contrato de identidade selado pelo nome próprio.” (ARFUCH, 2010, p. 53). Arfuch discute, entre outras temáticas, a dificuldade encontrada por Lejeune que recai sobre a redução da primeira pessoa no nome próprio, uma vez que o nome referenciado no decorrer da obra representa o vínculo do autor e as demais instâncias da narrativa. Para Arfuch, “nome”, “assinatura” e “autor” não são unidades fixas. Tal ponto vai ao encontro do pensamento de Mikhail Bakhtin (1982, p. 134) sobre valor biográfico e, como esclarece Arfuch (2010), é precisamente esse “[...] valor biográfico – heroico ou cotidiano, fundado no desejo de transcendência ou no amor aos próximos – que impõe uma ordem à própria vida – a do narrador, a do leitor –, à vivência por si só fragmentária e caótica da identidade, o que constitui uma das maiores apostas do gênero e, conseqüentemente, do

¹⁸³ ‘No seré nunca nada’. “Había ido al encuentro de la muerte, y al vislumbrarla hurtó el cuerpo miedosa, saliendo ligeramente rasguñada del momentáneo reflejo. Se detuvo. Estaba en la calle del Sacramento. [...] la plaza, solitaria como siempre. [...] Casi dos años había durado su ausencia, y Natalia tiene, sin embargo, la sensación de volver de la fábrica. [...] Su tristeza se agudiza. Su mirada tropieza en la portada de una tienda de sombreros. Natalia se deja llevar, inerte, hacía allí. Empuja la puerta del comercio y entra” (CARNÉS, 1930, p. 302-304).

espaço biográfico” (ARFUCH, 2010, p. 56).

Dentro desse panorama, entendemos que Carnés organiza a narrativa sobre a vida do Outro, a vivência da narrativa própria do narrador (e do leitor), espelhando identidade. Segundo a concepção de Leonor Arfuch, a comunidade ou identidade temporal possibilita o relato biográfico. Observamos que esses fatores encontram-se no legado literário carnesiano uma vez que a construção narrativa ganha vida, sentido e forma, em uma diegese que outorga forma àquilo que é disforme. Podemos afirmar, então, que desse modo, a relação entre os tempos do mundo, da vida e do relato no romance de Carnés é plausível e possível.

Ainda sobre nome próprio, De Man esclarece que Lejeune confunde “nome próprio” e “assinatura”. Porém, a ideia de texto não reflete um “autor referencial”, como ensina Gusdorf (1991), porque o autor cria para si mesmo ao criar esse “eu” – que não existiria sem o texto. No caso de Luisa, entendemos que ela retrata um “eu” que faz parte dessa realidade extratextual, vivencia as situações e as desenvolve em forma de texto. Ao criar o critério de autobiográfico, Paul John Eakin (1991) expõe uma nova forma de referencialidade não material, historicamente comprovável, mais formal e esclarece: “[...] não podemos cair na ingenuidade de afirmar que a autobiografia repete por escrito uns feitos do passado; sua validade como gênero consiste em repetir umas estruturas da evolução da personalidade e em particular.”(1991, p. 79). Desse modo, observamos que geralmente os teóricos que discorrem sobre a autobiografia têm um ponto em comum: a justificativa da capacidade cognitiva dela.

O romance de Carnés apresenta uma grande capacidade de contemplação não apenas da sua vida, mas dos que a cercam. Acreditamos que a natureza fictícia da identidade do “eu” é um fato biográfico em sua escrita, pois ela tem consciência do vivido. Nas palavras De Man (1974), a autobiografia pertence “[...] a um modo mais simples de referencialidade que depende de fatos reais e verificáveis”, para ele “o momento especular é parte de todo entendimento”(1974, p. 83). Carnés, em sua obra, nos apresenta personagens que passam por privações como a miséria, a pobreza, o assédio sexual e o trabalho infantil e todos fazem parte da figura do “eu” e demonstram a natureza privada da linguagem. De Man ao elucidar que o discurso da autobiografia, em particular, é sobre a linguagem em geral; “[...] contradiz a concepção tradicional da autobiografia como teatro da autoexpressão, autoconhecimento e autodescobrimento” (1974, p. 82). Esse fato ocorre porque, para o teórico, a balança do poder em relação à balança do “eu” e da linguagem na autobiografia pende de forma decisiva para a linguagem; “[...] o escritor é como foi escrito pelo discurso que ele utiliza, o “eu” é deslocado pelo texto.”(1974, p. 82).

Existe uma tendência que sugere que o “eu” e a linguagem estão mutuamente implicados em um único sistema simbólico. Sendo assim, entendemos que o poder da linguagem em geral, mas principalmente na obra carnesiana, é indiscutível, pois ela cria o “eu” que é necessário para a sua vida. O desenvolvimento da imaginação se dá por meio da linguagem e é através dela que refletimos sobre nós mesmos. Tomamos como exemplo essa passagem de *Natacha* (1930), em que a escritora ressalta, através do diálogo com Almudena – sua amiga que vai se casar –, um pouco do que representa para ela a amizade, o amor e o casamento:

Quando sofre, lhe aterroriza a solidão, e diz a sua amiga em voz baixa e apressando o trabalho para que o ruído da agulha no chapéu impeça as outras de ouvir. “Se soubesse os pensamentos que tive esta manhã. Depois te contarei”, “Outro dia, se quiser, mulher, logo ele vem e não gosta de esperar...” “Esse? Claro! Sim, sempre estará esse entre nós duas. Dor? Por dentro, lágrimas? Por dentro, as lágrimas. Sozinha para rir e para chorar. Almudena se casava. Bem! Muita gente se casa... E morre e nasce. Uma coisa mais do mundo. Uma coisa mais, o único que muda em uma existência. Um caminho longo, longo e breve. O homem e a mulher. A mulher se apoia no braço do homem, que se torna macio e suave ao seu contato. A mulher se deixa levar pelo braço enérgico e musculoso do homem com deleite, e às vezes, fecha os olhos infantilmente para sentir-se mais abandonada, mais levada por ele, **mais dele**. E não tem medo de nada. E não se teme a nada. **Todo perigo desapareceu, todo. Não existe mundo. Não existe nada estranho, porque tudo está ali, tudo está nele (o grande perigo!), ele palpita ali, debaixo do braço esquerdo da mulher. A mulher o sente bater, tic, tic, como um relógio debaixo de uns trapos, tic ... Que bom! A mulher se sente protegida, a mulher se sente deixar de ser. Que bom! Já não existem temores, nem deveres, nem rotas, tudo está adormecido, tudo.**¹⁸⁴

Compreendemos que Luisa nos mostra seu ideal, sua esperança e seu sonho libertador ou sua vitória, que primeiramente concebe um tempo de sofrimento e destruição, um rastro de metáforas que tem como base semântica a noção de amor em suas diversas faces – sacrifício, dor e morte. Para Gusdorf, “[...] a autobiografia não é um fenômeno universal, e o conhecimento consciente da singularidade de cada indivíduo que a autobiografia assume

¹⁸⁴ “Cuando sufre, le aterra su soledad, y le dice a su amiga, en voz baja y apresurando el trabajo para que el crujido de la aguja en el sombrero impida a las otras de oír: “Si supiera los pensamientos que he tenido esta mañana. Luego te contaré...”. “Otro día, si quiere, mujer; como viene ese y no le gusta esperar... ¿Ese? ¡Claro! Ya siempre estará entre las dos. ¿Dolor? Adentro, ¿lágrimas? Adentro, las lágrimas. Sola para reír y para llorar. Almudena se casaba... ¡Bueno! Se casa mucha gente... Y se muere y nace. Una cosa más del mundo. Una cosa más, y lo único que varía una existencia. Un camino largo, largo y breve. El hombre y la mujer. La mujer se apoya en el brazo del hombre, que se hace blando y suave a su contacto. La mujer se deja llevar por el brazo enérgico y musculoso del hombre con delectación, y a veces, cierra los ojos puerilmente para sentirse más abandonada, más llevada por él, **más de él**. Ya no hay miedo a nada. Ya no se teme a nada. **Todo peligro ha desaparecido, todo. No hay mundo. No hay nada extraño, porque todo está allí, todo está en él (¡el gran peligro!), y él palpita allí, bajo el brazo izquierdo de la mujer. La mujer lo siente latir: tic, tic, como un reloj bajo unos trapos; tic... ¡Qué bien! La mujer se siente protegida; la mujer se siente dejar de ser. ¡Qué bien! Ya no hay temores, ni deberes, ni rutas; ya todo se ha dormido, todo.**” (CARNÉS, 1930, p. 161, grifo nosso).

é o produto tardio de uma civilização específica” (1956, p. 31-32). As metáforas criadas por meio da linguagem que Carnés utiliza para narrar sua vida são imagens que representam a sua personalidade e os seus pensamentos sobre o mundo que habita.

Não podemos deixar de pensar que o sujeito autobiográfico foi concebido como um sujeito masculino, como já afirmamos. A ideologia patriarcal e o discurso falocêntrico dominantes na autobiografia, no período, fazem com que a mulher enfrente um duplo obstáculo na hora de escrever. Sidonie Smith (1987) esclarece que, apesar das mudanças das correntes culturais que promoveram o surgimento da autobiografia como um novo discurso do homem, este conserva uma definição estritamente conservadora da mulher, “[...] esta segue sendo o espelho diante do qual ele pode assegurar-se e reconfortar-se a si mesmo respectivamente nas mesmas estruturas que o definem”(1987, p. 39). A autobiografia feminina converte-se em um espelho diante da história na qual o homem tem privilégios. Em sua escrita, Carnés nos apresenta a luta contra os estereótipos culturais. Os duros anos de trabalho na fábrica de chapéus ensinaram a pequena Natalia a concentrar-se em si mesma:

[...] pensava em qualquer coisa que não fosse o momento presente. Aquele não era seu mundo. Aquela não era a sua vida, a vida que tinha conhecido até então. Sua alma se rebelava contra aqueles sentimentos e aquelas frases que suspeitava vagamente. Cada dia sabia uma coisa nova. Cada palavra causava uma nova ferida ao véu da sua inocência. E Natalia temia, a cada passo que dava naquele caminho novo em que a vida a colocara, a cada descobrimento que dela fazia, se encerrava em si mais e mais, e fechava os olhos do entendimento para voltar a bendita cegueira da inocência.¹⁸⁵

Nessa autobiografia, observamos a estreita relação entre a ordem simbólica do patriarcado e a forma de se expressar essa identidade. Os problemas essenciais da escrita autobiográfica, para as mulheres, gira em torno desse impulso de escrever e estruturar sua vida, demonstrando a autoridade desse “eu”, dessa voz narrativa. Nessa obra, a escrita de Carnés revela fatos do presente vivido, pois escreve *Natacha* em um período em que as mulheres enfrentam obstáculos sociais e por isso trazemos o *Bildungsroman* feminino, por demonstrar como a sociedade patriarcal é confrontada. Vemos por meio das histórias das romancistas espanholas que as protagonistas enfrentam um processo de mudanças e refletem sobre seu entorno, sua condição humana e sua situação feminina em busca da construção de

¹⁸⁵ “[...] pensaba en cualquier cosa que no fuese el momento presente. Aquel no era su mundo. Aquella no era su vida, la vida que había conocido hasta entonces. Su alma se rebelaba contra aquellos sentimientos y aquellas frases que entreveía vagamente, Cada día sabía una cosa nueva. Cada palabra causaba un nuevo rasguño al velo de su inocencia. Y Natalia temía, y a cada paso que daba en aquel camino nuevo en que la colocara la vida, a cada descubrimiento que de ella hacía, se replegaba en sí más y más, y cerraba los ojos del entendimiento para volver a la bendita ceguera de la inocencia.” (CARNÉS, 1930, p. 108-109).

uma identidade própria e individualizada. E é essa relação entre o “eu” e o texto autobiográfico que expõe fatos da vida de Luisa. A crítica social alude ao trabalho escravo infantil:

Apenas a usavam para mandar. No primeiro dia a olharam com curiosidade, o rosto, os olhos, os cabelos, nos dias seguintes à observaram, tão séria, apertando o chapéu contra o peito, sob a mirada do vigilante de Ezequiela, logo deixaram de se fixar em sua insignificância de novidade e **continuaram suas conversas habituais, como se nada tivesse mudado na confecção, como se à cadeia de escravas não tivesse sido agregada um elo a mais.**¹⁸⁶

Paul de Man, em suas reflexões sobre autobiografia, nos ensina que o artifício da literatura não reproduz nem cria uma vida, mas produz sua desapropriação. O teórico sustenta que os obstáculos clássicos – dificuldade de defini-la como gênero ou distingui-la de um romance provém do erro básico de considerar a biografia como produto mimético de um referente. De Man acredita que deveríamos pensar ao contrário porque, para ele, “[...] o projeto autobiográfico produz e determina a vida”(1991, p. 113). A autobiografia não se distingue por proporcionar conhecimento sobre um sujeito que conta sua vida, mas por sua estrutura peculiar, em que dois sujeitos se constituem através dessa reflexão mútua.

Como expõe De Man (1991), é a partir dessa reflexão especular pela qual narrador e personagem da autobiografia se determinam mutuamente que vemos que “[...] o texto autobiográfico fundamenta uma estrutura topológica idêntica a estrutura de todo conhecimento (incluindo, com certeza o conhecimento de si mesmo).”¹⁸⁷ Essa estrutura também se encontra na leitura, de acordo com o teórico. A “prosopopeia” seria o tropo que daria voz aos mortos; através dela os sujeitos se determinam. Sobre isso, Carnés narra:

Renovaram suas conversas habituais em cujo cotidiano, a presença da menina abriu um parêntese, e através delas foram mostrando, inconscientemente a Natalia o podre e a luz.

Porque na fábrica, como em qualquer lugar onde a vida reúne mulheres e homens, pulsavam o ódio e o amor, e Natalia, que só conhecia a dor sob a forma de miséria do lar e as discussões paternais, soube de outros sentimentos e de outras paixões: olhares que atravessam o peito com a crueldade incisiva de facas, palavras ditas com desdém que parecem perder-se, mas que fecundam sementes rancorosas e reavivam aborrecimentos; e soube ver tudo aquilo, porque como todas as crianças que cresceram na tristeza, começou a

¹⁸⁶ “Apenas se ocupaban de ella sino para mandarla. El primer día la miraron con curiosidad al rostro, a los ojos, al cabello; en los siguientes, la observaron, tan seria, apretarse el sombrero contra el pecho, bajo la mirada vigilante de Ezequiela; luego dejaron de fijarse en su insignificancia de nueva y **continuaron sus conversaciones habituales, como si nada hubiese cambiado en el obrador, como si a su cadena de esclavas no hubiese sido agregado un eslabón más.**” (CARNÉS, 1930, p. 109-110, grifo nosso).

¹⁸⁷ “Esa reflexión especular por la que el “narrador” y el “personaje” de la autobiografía se determinan mutuamente nos deja ver que al texto autobiográfico subyace una estructura topológica idêntica a la estructura de todo conocimiento (incluido, por supuesto, el conocimiento de uno mismo)” (DE MAN, 1991, p. 113-114).

pensar muito cedo e aos quatorze anos soube que o mundo é miséria e dor.¹⁸⁸

Ao afirmar que “[...] a autobiografia vela uma desfiguração da mente por ela mesma causada” (DE MAN, 1991, p. 113), De Man mostra-nos que a linguagem sempre extrai de nós o entendimento e esse entendimento é o que Carnés adquire com o passar dos anos na fábrica de chapéus. Derrida nos faz refletir que não podemos separar vida e obra e não podemos explicar uma por meio da outra, mas devemos pensar o “[...] autobiográfico por meio dessa borda paradoxal que separa e une *corpus* e corpo, vida e obra.” (1982, p. 16-17). E é esse pensamento que Carnés expressa:

Não sonhou com o amor. Natalia sentiu em seus primeiros anos uma **sede infinita de ternura. Natalia nasceu para amar muito, mas na casa dos pobres se aprende antes a chorar que a rir, os filhos dos pobres aprendem antes a pedir o pão que os beijos, e os pais, impulsionados pela necessidade de buscá-lo, esquecem aquele por este, a frieza aparente de uns incute a indiferença em outros, e assim, Natalia se dizia em sua infância, ante a indiferença do pai, quase sempre longe de casa, e as caretas penosas da mãe,** que nunca cantava como aquelas mulheres fofoqueiras da vila que a toda hora estavam gritando de um lado para o outro pelos corredores e pelo pátio, com as mangas da camisa arregaçadas e as alpargatas dobradas e que quando falavam era para se queixarem das suas dores, ou para lembrar a filha de não deixar de fazer orações à noite em socorro da alma do pobre avô, que tinha sido um santo: **“Serão todas as mães assim?”** E sua mãe: **“Serão todas as filhas como esta minha filha?”**¹⁸⁹

Entendemos que o gênero autobiográfico encontra-se limitado no tempo e no espaço; a escritora, ao revelar sua vida, tem seu “eu” manifestado e conservado além da morte. Ela nos oferece sua imagem em relação ao seu entorno como uma existência independente, colocando-se como testemunha de si mesma. Vê os outros como testemunhos daquilo que sua presença tem de insubstituível. Cada pessoa que passa por sua vida é titular de um papel.

¹⁸⁸ “Reanudaron sus charlas acostumbradas, en cuyo cotidianismo la presencia de una niña abriera un paréntesis, y a través de aquellas, fueron mostrando, inconscientemente, a Natalia la podre y la luz. **Porque en la fábrica, como en todo lugar donde la vida reúne a mujeres y hombres, latían el odio y el amor, y Natalia, que solo conocía el dolor bajo la forma de la miseria del hogar y los altercados paternos, supo de otros sentimientos y de otras pasiones: miradas que atraviesan el pecho con crueldad incisiva de cuchillos; palabras dichas al desdén, que parecen perderse, pero que fecundan semillas rencorosas y reavivan aborrecimientos; y supo ver todo aquello, porque, como todos los niños que crecieron en la tristeza, se dio a pensar muy pronto, y a los catorce años supo que el mundo es solo miseria y dolor.**” (CARNÉS, 1930-2019, p. 110, grifo nosso).

¹⁸⁹ “**No soñó con el amor. Natalia sintió en sus primeros años una sed infinita de ternura. Natalia nació para amar mucho, pero en la casa de los pobres se aprende antes a llorar que a reír, los hijos de los pobres aprenden antes a pedir el pan que los besos, y los padres, acuciados por la necesidad de buscarlo, olvidan aquello por esto; la frialdad aparente de unos inculca la indiferencia en los otros; y así, Natalia se decía en su infancia, ante la indiferencia del padre, casi siempre lejos del hogar, y la muecas penosas de la madre,** que nunca cantaba como aquellas mujeres parlanchinas de la casa que a todas las horas estaban trajinando pelos corredores y el patio, a las mangas de las blusas remangadas y las alpargatas en chancletas, y que cuando hablaba era para quejarse de sus dolores, o para recordarle a la hija que no dejase de hacer rogativas por las noches, en sufragio del alma del pobre abuelito, que había sido un santo: **“¿Serán todas las madres así?”**. Y su madre: **“¿Serán todas las hijas como esta hija mía?”** (CARNÉS, 1930- 2019, p. 110-11, grifo nosso).

Em suas palavras, “O mundo é uma grande miséria. A vida é um verme gigante que mina a miséria do mundo” (2019, p. 112). A mulher, ao representar a si mesma, deixa de ser mera representação dos homens, cria narrativas que dão um testemunho da realidade e escrevem sua história. Por exemplo, ao revelar suas experiências vividas e abordar temas como o assédio no trabalho, a escritora transgride as expectativas culturais ao escrever sua voz inquieta porque a linguagem da qual se apropria é o instrumento da sua repressão:

Mas não pôde evitar que germinasse em sua alma a semente da repulsão ao meio ambiente em que vivia, e em particular aos homens – grosseiros, obscenos – , seus companheiros de trabalho, que não desperdiçavam a oportunidade de roçar uma perna ou um braço em seu corpo quando se cruzavam pela noite nos corredores estreitos e mal iluminados do quarto de formas, na direção daquele velho apoplético don César, o administrador, que retém uma mão entre as suas, rosadas e brandas, quando se aproximava do caixa para cobrar o pagamento todas as semanas, e que dizia, piscando os olhos pequenos e salientes aos trabalhadores de mais confiança: **Que gostosa!... Que gostosa está ficando essa menina! Por isso não sentiu o pressentimento do amor, que talvez tivesse sido a redenção. Os homens eram como seu pai ou don César, ou aqueles porcos obscenos da fábrica que sempre tinham as mãos dispostas ao atrevimento e a língua a obscenidade. Que asco! Que asco!¹⁹⁰**

A vida social se descola como uma grande representação teatral, em que se repete continuamente a mesma situação. Carnés, ao relatar esse espaço, nos situa em dois universos: o do discurso dos homens e o das mulheres. Na visão carnesiana, a forma de mesclar os dois universos informa que o ato da leitura feminina se encontra em uma batalha para mostrar o mundo das mulheres e a sua luta contra uma sentença que geralmente as condena. Os dados autobiográficos narrados por ela se inserem no meio cultural, narrando sua vida sabendo que o presente difere do passado e que este não se repetirá no futuro. Como esclarece Gusdorf (1991, p.10), é valioso fixar sua própria imagem para que ela não desapareça; isso porque, “A história quer ser a memória de uma humanidade que marcha até destinos imprevisíveis” e luta contra a “decomposição das formas e dos seres”. Cada homem é importante para o mundo, cada vida e cada morte; o testemunho que cada um dá de si mesmo enriquece o

¹⁹⁰ “Pero no pudo evitar que germinara en su alma la semilla de la repulsión hacia el medio ambiente en que vivía, y en particular hacia los hombres- groseros , obscenos-, sus compañeros de trabajo, que no desperdiciaban ocasión de rozarle una pierna o un brazo en su cuerpo al cruzarse por la noche en los pasillos, angostos y mal alumbrados, del cuarto de hormas; hacía aquel viejo apoplético don César, el administrador, que le retenía una mano entre las suyas, rosadas y blandas, cuando se acercaba a la caja a cobrar el sueldo todas las semanas, y que decía, guiñando los ojillos pequeños y saltones a los obreros de más confianza: “¡Que maja!...¡Qué maja se está poniendo esta chica! por eso, no sintió el presentimiento del amor, que tal vez habría sido la redención. Los hombres eran como su padre, o don César, aquellos cochinos de la fábrica que siempre tenían las manos dispuestas al atrevimiento, y la lengua, a la obscenidad” (CARNÉS, 1930, p. 113, grifo nosso).

patrimônio comum da cultura.”¹⁹¹

Carnés demonstra certa surpresa diante do mistério do próprio destino; o tempo transcorre e sempre está marcado por uma diferença social. Em sua obra, vemos a imagem como um outro “eu”, um duplo de si mesma, mas frágil e vulnerável. Quando ela nos apresenta o amor e o sofrimento que ele causa na sua vida e na de outras mulheres, o faz narrando a história de sua chefe Ezequiela – uma mulher que vivia com um homem por muitos anos, e quando contou que tinha uma doença incurável foi abandonada por ele. Sua indignação vê-se refletida no transcorrer do tempo: “Natalia costurava mais rápido e desatava sua indignação com arrebatos: “Esse cara...Canalha! [...] O amor! Outra miséria mais. Eu não teria o perdão de Deus! Com o que vejo na minha casa... Eu sei que a vida é uma miserável porcaria, e os caras, todos uns canalhas...”¹⁹²

Como um espelho, a escritora vai separando sua imagem exterior da interior, mostra-se como uma outra entre os outros, situa-se no espaço social onde é capaz de reagrupar sua própria realidade: “Você já sabe como eu penso. Observe a situação da sua mãe e da minha, e de tantas outras que não vemos. Os homens!...Uns porcos como don César, como os da fábrica! Que asco!”¹⁹³. Como afirma GUSDORF: “[...] o autor da autobiografia domina esta inquietude submetendo-se a ela, mas além de todas as imagens, busca tenazmente a vocação de seu próprio ser” (1991, p. 11). Carnés narra sua história, reúne os elementos de sua vida pessoal e agrupa-os. Situa-se com certo distanciamento de si mesma e vai construindo, através do tempo, a sua identidade:

Pouco tempo depois foi diferente, sem deixar de ser o mesmo. O proprietário da casa em que moravam vendeu o edifício a um construtor de automóveis e foram parar em um quarto exterior no bairro de San Andrés, em uma praça solitária. Em frente a uma igreja obsoleta cujo campanário era ninho de corujas e morcegos. Ao anoitecer, quando os sinos começavam a tocar, as aves agourentas afastavam-se silenciosas, debaixo das incertas sombras da noite.¹⁹⁴

¹⁹¹ “La historia quiere ser la memoria de una humanidad que marcha hacia destinos imprevisibles; lucha contra la descomposición de las formas y de los seres. Cada hombre es importante para el mundo, cada vida y cada muerte; el testimonio que cada uno da de sí mismo enriquece el patrimonio común de la cultura” (GUSDORF, 1991, p. 10).

¹⁹² “Natalia cosía más deprisa, y desataba su indignación con arrebatos: “Y ese tío... ¡Canalla!” [...] ¡El amor! “Otra miseria más”, [...] ¡No tendría el perdón de Dios! Con lo que veo en mi casa... ¡Yo sé que la vida es una miserable porquería, y los tíos, unos canallas todos...” (CARNÉS, 1930, p. 116).

¹⁹³ “¡Ya sabes cómo pienso yo! Fíjate en el cuadro de tu madre, y en el de la mía, y en el de tantas que no vemos...- ¡Los hombres! ¡Unos puercos como don César, como los de la fábrica! ¡Qué asco!” (CARNÉS, 1930, p. 117).

¹⁹⁴ “Poco tiempo después fue distinta, sin dejar de ser la misma. El propietario de la casa donde habitaban vendió el edificio a un constructor de automóviles, y entonces fueron a parar a un cuarto exterior del barrio de San Andrés, en una plaza solitaria, frente a una iglesia vetusta, en cuyo campanario anidaban las lechuzas y los murciélagos. Al véspero, cuando las campanas empezaban a tañer, las aves agoreras huían silenciosas, bajo las inciertas sombras de la noche” (CARNÉS 1930, p. 118-119).

O distanciamento que Carnés mantém em determinados momentos se aproxima da definição de autobiografia de Gusdorf. Para o teórico, o testemunho que o biógrafo faz ao se ocupar de uma personagem distante limita-se a “[...] ‘decifrar os signos’ e sua narrativa sempre tem um tom de romance policial, já quando se escreve uma autobiografia ninguém melhor do que ‘eu’ mesmo para dizer o que acredito e o que quero, o ‘eu’ se apresenta da maneira que me convém, pois está do outro lado do espelho” (1991, p. 12). O sentimento que permeia a narrativa de Carnés é a dor e a miséria:

E era que no fundo a Natalia lhe doía sua miséria horriavelmente, e procurava ocultá-la debaixo da glacial indiferença com o mesmo afínco que tinha usado para ocultar as repugnantes marcas fisiológicas. Lhe doía ser sempre humilde e maldizia muitas vezes ter aberto os olhos ante um caminho tão estreito e repleto de rachaduras, pelo qual se caminha dificilmente sem agarrar-se a algo sólido. Natalia padecia ante aquele destino seu, ante a impotência da sua pobreza, que a obrigava caminhar pelo mundo com os braços em cruz sobre o peito, imóvel ante a adversidade e espantada pela atitude resignada da mãe, cujos olhos ia nublando o fogo de constantes lágrimas, cuja voz tinha se tornado queixosa as lamentações, cuja coluna se curvava em direção à terra, como a dos mendigos. Natalia se reconhecia na decadência materna e se revoltava com angústia: “Não! Nunca”. Levantava a cabeça bem alto e pisava forte, como se fosse confrontar-se com seu destino e esmagá-lo debaixo de seus pés, como se bastasse para vencer uma existência miserável gritar: “Não”, e dirigir um olhar desafiador para o sol!. [...] Natalia se encontrava muito sozinha em seu mundo, cada vez mais apegada a sua alma reclusa, que adquiria dimensões aterrorizantes e a absorvia.¹⁹⁵

Carnés reconstrói a unidade da vida ao longo do tempo e apresenta temas essenciais que constituem sua personalidade. A autobiografia, na narrativa da escritora, é um meio de conhecimento dela mesma. Mais uma vez Gusdorf nos serve de base ao explicar que “[...] ao contar minha história, tomo o caminho mais longo, mas esse caminho que constitui a rota da minha vida me leva com mais segurança a mim mesmo” (1991, p. 13). Carnés lembra as etapas de sua existência desde o início da infância (as horas de trabalho, as horas de descanso

¹⁹⁵ “Era que en el fondo a Natalia le dolía su miseria horribilmente, y procuraba ocultarla bajo glacial indiferencia, con el mismo que habría puesto en ocultar repugnantes lacras fisiológicas. Le dolía ser siempre la humilde, y maldecía muchas veces haber abierto los ojos ante un camino tan angosto y lleno de hendiduras, por el cual se camina dificilmente sin asirse a algo sólido. Natalia padecía ante aquel destino suyo, ante la impotencia de su pobreza, que la obligaba a caminar por el mundo con los brazos en cruz sobre el pecho, inmóvil ante lo adverso y espantada por la actitud resignada de su madre, cuyos ojos había ido enturbiando el fuego de constantes lágrimas, cuya voz habían tornado quejumbrosa las lamentaciones, y cuyo espinazo se encorvaba hacia la tierra, como el de los mendigos. Natalia se contemplaba en la decadencia materna y se rebelaba con angustia: “¡No! ¡Nunca!”. Levantaba muy alta la cabeza y pisaba recio, como si fuese a enfrentarse con su destino y a machacarlo bajo sus pies, como si bastase para vencer a una existencia mísera grita: “¡No!”, y dirigir miradas retadoras al sol. [...] Natalia se encontraba muy sola en su mundo, cada vez más apegada a su alma recoleta, que adquiriría dimensiones aterradoras y la absorbía.” (CARNÉS, 1930, p. 129-130, grifo nosso).

onde observa a paisagem, as discussões dos pais e todas as situações que a obrigam a entender quem ela é). É essa essência misteriosa do seu ser que caminha por ruas estreitas, que vê a indiferença, a pobreza e a submissão da mulher reconhecida como testemunho do seu destino. Essa segunda leitura da experiência vivida consiste em sua autobiografia.

De acordo com Lejeune, a autobiografia é uma narrativa “retrospectiva em prosa”, como já citamos, é uma definição mais referencial que parte do reconhecimento imediato. Lejeune esclarece que para existir qualquer gênero de literatura (autobiografia, diário e memórias, dentre outros) é necessário que exista uma “[...] relação de identidade onomástica, entre o autor – que tem seu nome na capa do livro; narrador e a pessoa de quem se fala” (2008b, p. 14). Desse modo, ele reconhece essa diferenciação entre autobiografia e romance autobiográfico a partir de uma análise textual. Não é tarefa fácil porque os procedimentos narrativos de uma autobiografia podem “ser imitados em textos ficcionais”, e é exatamente essa “[...] identidade do nome entre o autor-narrador-personagem que vai firmar com o leitor o pacto autobiográfico” (2008, p. 26-27).

Carnés atribui sua identidade à narradora e personagem principal, e assim ela firma um pacto com o leitor e assume a responsabilidade de contar, de maneira autêntica, a sua vida. Os nomes das personagens não coincidem com o nome da escritora na capa; porém, o título do romance é como ela explica parte do seu pseudônimo, Natalia Valle. A história narrada é semelhante à da escritora em vários aspectos. O denominado “pacto fantasmático”¹⁹⁶, estabelecido por Lejeune (2008b, p. 27), permeia a narrativa de Carnés – ele é uma forma indireta de pacto autobiográfico, na qual o leitor lê o romance não como ficção, mas vê nele fantasmas que revelam um indivíduo que é desvelado pouco a pouco, nas entrelinhas do texto. A jovem tímida que se mortificava com suas misérias, fingia não notá-las, suportava as grosserias do patrão como se fosse insensível a elas:

Era como um erudito, que para falar com alguém rude, adota atitudes grosseiras para não o humilhar com sua erudição. [...] **Chorava algumas vezes (raras) pela existência daqueles pensamentos e sentimentos que a faziam tão desgraçada.** E ao considerar-se tão alheia ao que a rodeava, ao sentir-se tão longe em espírito da mãe fraca e pálida, do pai brutal, e da grosseira heterogeneidade da fábrica, **invejava a um pobre idiota de olhos purulentos**, que pedia esmola na ponte de Toledo, **e a uma doente com amnesia** que via passar no jardim do sanatório enfrente a oficina, **e a todos os seres felizes que ignoram sua existência neste mundo.**¹⁹⁷

¹⁹⁶ O pacto fantasmático proposto por Lejeune é adjacente ao espaço autobiográfico, principalmente em obras cuja relação entre o real e o ficcional não estão completamente visíveis. (Nota da Autora).

¹⁹⁷ “[...] era como un erudito que, para hablar con un gañán, adoptase actitudes de gañanía por no humillarlo con su erudición. [...] Y lloraba algunas veces (raras) por la existencia de aquellos pensamientos y sentimientos que la hacían tan desdichada. Y al considerarse tan ajena a cuanto la rodeaba, al sentirse tan lejana en espíritu a la madre macilenta, y al padre brutal, y a la grosera heterogeneidad de la fábrica, envidiaba a un pobre idiota,

A forma literária que Carnés insere no romance expõe um “eu” que rememora sua vida e está condicionado ao seu modo de vê-la. A experiência interior demonstrada a faz entender a vida como um processo. No seu caso, a constante miséria integra esse processo. Quando a jovem Natalia, cansada de ver o sofrimento da mãe e a doença do pai, pede uma antecipação do salário a Don César. Mais uma vez, essa sensação de miséria a invade. O homem aproveita-se de sua situação e a assedia novamente, entrega-lhe muito mais dinheiro do que ela havia pedido. Carnés relata o sentimento que invadiu a protagonista nesse momento:

Afogava-se [...] Pela primeira vez desde que saiu da fábrica, reparou que caminhava por lugares solitários e **se estremeceu. Nunca tinha parecido a noite tão negra, nem seu caminho tão longo.** O apito de uma locomotiva que atravessava a linha de circulação aumentou o seu terror, impulsionando-a a correr até ficar rendida. Quanto dinheiro lhe tinha dado don César? **Pela primeira vez desde a sua entrevista com o administrador da fábrica, Natalia sentia o pensamento. Recordava com que facilidade tinha conseguido o que lhe propôs sua mãe, e o fácil que seria conseguir quanto quisesse do velho. “Não”. Em seguida passou a olhar com medo que alguém tivesse ouvido sua enérgica negação. Mas continuava na solidão da sua rota. “Que asco!”.** Como pode permitir que don César lhe colocasse na mão aquele dinheiro? [...] **Por que não o rejeitou? Por que deixou que o administrador lhe pegasse pelo braço e lhe tocasse o rosto, valendo-se de uma explicação estúpida? [...] Que asco de vida! Que asco de tudo!**¹⁹⁸

Essa distinção apresenta-se como um fato da vida, que parte de um processo no qual sempre se busca algo mais. Ela nos conta sua história como parte da história do mundo, na qual a vida pessoal pode ser compreendida por meio dessa dimensão que nos é apresentada. Relata que depois do assédio, ao chegar em casa, a voz de Natalia tinha um tremor estranho, e ela, uma palidez mórbida. Sente-se ainda pior quando sua mãe a questiona, mas ela não fala. “Seu corpo se rendeu, seu espírito se rendeu. **A miséria a venceu.** De nada lhe serviram seus rompantes rebeldes. **A miséria a tinha humilhado, tinha pisado no seu cérebro e no**

de ojos purulentos, que pedía limosna en el puente de Toledo, y a una enfermera de amnesia que veía pasar por el jardín del sanatorio frontero al taller, y a todos los seres felices que ignoran su existencia en este mundo”(CARNÉS, 1930 p. 131,132, grifo nosso).

¹⁹⁸ “**Se ahogaba.** [...] Por primera vez desde que saliera de la fábrica, advirtió que caminaba por lugares solitarios, y **se estremeció. Nunca le había parecido la noche tan negra, ni su camino, tan largo.** El silbido de una locomotora que atravesaba la línea de circulación aumentó su terror, impulsándola a correr hasta quedar rendida. ¿Cuánto dinero le habría dado don César? **Por primera vez desde su entrevista con el administrador de la fábrica, Natalia sentía el pensamiento. Recordaba con qué sencillez había conseguido lo que le propuso su madre, y lo fácil que le sería conseguir cuanto quisiera del viejo. “¡No!”.** Y enseguida volvió a mirar, con miedo a que alguien hubiese oído su enérgica denegación. **Pero continuaba la soledad de su ruta. “¡Qué asco!”** ¿Cómo pudo permitir que don César le pusiera en la mano aquel dinero? **¿Por qué no lo rechazó? ¿Por qué dejó que el administrador le cogiera un brazo y le tocara la cara, valiéndose de un preámbulo estúpido? [...] ¡Qué asco de vida! ¡Qué asco de todo!”.** (CARNÉS, 1930, p. 138-139, grifo nosso).

seu coração e secado neles ideias e sentimentos¹⁹⁹. Ao descrever de forma destacada a miséria que perpassa gerações, a escritora utiliza-se da autobiografia como parte de um gênero histórico. A autobiografia, na obra de Carnés, encontra-se unida à concepção do “eu” e da forma em que ela concebe essa natureza do “eu”. Ambos são determinados de acordo com o processo de escrita.

Embora sutil, a descrição da personagem aponta para uma personalidade tímida e aparentemente desinteressada, sem deixar de delatar uma dose de interesse, marcada pela presença de Gabriel Vergara, que representa mais uma dor para a jovem Natalia, uma vez que ele era um estranho na casa e sua presença a incomodava. Segundo Carnés: “Embora o escultor passasse grande parte do dia fora, a incomodava sentir a presença de um estranho na casa. Desde a chegada do intruso **“compreendeu que o espetáculo das misérias teria constantemente um espectador e se encerrou em si mesma mais ainda.”**²⁰⁰ O compromisso que ela assume ao expor sua vida publicamente, questionando as ideias e as normas pré-estabelecidas pela sociedade patriarcalista, representa um desejo feminino. A linguagem ajuda-a a se conhecer, a se nomear, apropriando-se da autocriação que a cultura patriarcal depositou historicamente na escrita masculina. O destino da jovem protagonista nos dá a impressão de que ele vai ser diferente do destino da maioria das mulheres na obra. Contudo, Natalia segue seu caminho sozinha,

Sempre preterida. Sempre humilhada. Não; seria outra. Tinha que ser outra. Tinha que estar alegre. Por acaso a alegría traz os outros. [...] Para mim só deve importar a minha vida, os demais, lá. **Eu devo procurar somente por mim.** Isso, só por mim. **E divertir-me o quanto possa e não pensar em nada, e se a vida é triste e feia melhor.** Eu não devo pensar em nada nem em ninguém, porque pensar muito é tornar-se velha antes do tempo e eu só tenho vinte anos. Vinte anos! Mas, eu não tinha me dado conta até hoje de que tenho vinte anos? E como **uma mulher madura que viu sua vida extinguir-se**, prometeu a si mesma: “ Sim. Serei como as outras. Estarei alegre. Me divertirei. Não se é jovem sempre. Me divertirei. Tenho certeza!”²⁰¹

¹⁹⁹ “Se ha rendido su cuerpo; se ha rendido su espíritu. **La ha vencido la miseria.** De nada le sirvieron sus raptos rebeldes. **La miseria la ha humillado, la ha pisado en el cerebro y en el corazón, y secado en ellos ideas y sentimientos.**” (CARNÉS, 1930, p. 143-144, grifo nosso).

²⁰⁰ “Aunque el escultor pasaba gran parte del día fuera, le molestaba sentir la presencia de un extraño en la casa. Desde la llegada del intruso **comprendió que el espectáculo de sus miserias tendría ya constantemente un espectador, y se replegó aún más en sí.**” (CARNÉS, 1930, p. 131, grifo nosso).

²⁰¹ “**Siempre preterida. Siempre humillada. No; sería otra. Había que ser otra. Había que estar alegre.** Acaso la alegría trajese a los demás. [...] A mí solo debe importarme mi vida; los demás, allá. **Yo debo procurar solo por mí. Eso, solo por mí. Y divertirme cuanto pueda y no pensar en nada, y si la vida es triste y fea mejor.** Yo no debo pensar en nada ni en nadie, porque pensar mucho es hacerse vieja antes de tiempo, y solo tengo veinte años. ¡Veinte años! Pero ¿es que yo no me he dado cuenta hasta hoy de que tengo veinte años? Y como una mujer madura por los días que viera extinguirse su vida, se prometió: “Sí. Seré como son otras. Estaré alegre. Me divertiré. No se es joven siempre. Me divertiré. ¡Ya lo creo!” (1930, p. 171, grifo nosso).

Três fenômenos marcam a escrita de Carnés: a escrita do “eu” e da história, a escrita dentro de uma cultura patriarcal e a relação com a sexualidade e sua presença ou ausência como sujeito na história. Eles marcam o texto da sua vida, construídos por meio de processos narrativos e ideologias históricas da identidade. Como esclarece Avrom Fleishman (1983), a “[...] autobiografia combina aspectos descritivos, dramáticos e analíticos da experiência, recordada à medida que constrói uma narração que promete, de uma só vez, capturar os detalhes da experiência pessoal e fundir sua interpretação para posteridade dentro de um molde independente do curso do tempo e idealizado” (1983, p. 33). Ao recapturar e reescrever o passado, Carnés cria a consciência simultânea de que sua aventura encontra-se constantemente afetada pelas mudanças do momento presente; apoia-se em uma brecha do passado, uma recordação, uma memória ou uma história para narrar a experiência originária. Sua narrativa é processo e produto que dão significado a uma série de experiências. Ela apresenta a interpretação de sua vida no ato da escrita do seu “eu” e do passado.

Para Smith (1987), “[...] O esforço da autobiografia por capturar e dar forma ao decurso da sua vida é problemático em suas origens. Ao tratar de relatar a história que quer contar sobre si mesma, é seduzida a participar de uma aventura tentadora, mas elusiva, que a converte tanto em criadora como em criação, em escritora como em objeto de escrita.” (1987, p. 97). Carnés utiliza a linguagem para capturar o sentido da sua existência. Ela descreve “[...] a lua, minguada corre no céu, cercada por nuvens cinza que o vento carrega com frequência; debaixo das árvores, casas amontoadas, desmontes, latitudes informes, sombras. O ar áspero, traz às vezes hálitos úmidos de cemitério, às vezes fétidos de fossa. [...] Dentro dela algo desperta”²⁰². A escritora continua apontando ao leitor um esforço em relatar a verdade de alguma maneira, como esclarece Smith (1987). A natureza de tal verdade deve ser compreendida como a “[...] luta de uma pessoa histórica, e não de ficção, uma luta que por compreender e reconciliar-se com o próprio passado, tem como resultado a verbalização e a confrontação entre o presente narrativo e o passado narrado, entre as precisões psicológicas do discurso e as pressões narrativas da história” (SMITH, 1987, p. 97).

Ao narrar a decisão de Natalia em aceitar Don César como amante, a escritora demonstra as pressões psicológicas que ambas sofrem – uma espelhada na outra:

²⁰² “La luna, menguada, corre arriba, cercada por unas nubes grises que el viento disgrega con frecuencia; abajo, árboles, casas apiñadas, desmontes, latitudes informes, sombras. El aire áspero, trae a veces hálitos húmedos de cementerio; a veces, emanaciones pestilentes de cloaca. [...] Dentro de ella algo despierta.” (CARNÉS, 1930, p. 178).

Não. Tinha que ser mais que a mulher que chora durante toda sua vida do outro lado das janelas, ou de uma porta, tinha que ser mais que a mulher resignada a pisar todos os dias pelo mesmo caminho e olhar os mesmos rostos à mesma hora, cotidianamente. Não! Se ergueu dentro do abrigo de don César, que lhe acariciava o pescoço com a suavidade das plumas que nunca gostou, sentia-se cheia de uma rebelião e de forças novas. De repente o carro parou. Don César foi abrir a porta, mas viu Natalia em uma atitude de esfinge, os olhos fixos na porta de sua casa. – isso que olhas – lhe disse – são tuas ataduras, tuas travas, a porteira, a vizinha debaixo, a de cima, o conceito alheio, o preconceito que rompe tantas asas e que vai perdendo força com os anos, afortunadamente, porque, creia vale tão pouco, tão pouco tudo isso...²⁰³

Natalia não sai de sua insensibilidade, e assim segue rumo à casa de seu amante. E no dia seguinte, segue para Barcelona, daí para Paris, mas sua indiferença continua. Ela não se emociona nem se deslumbra diante da beleza da capital francesa. Ele a imaginava mais curiosa, mais surpreendida pelo desconhecido, desejava fazê-la feliz de alguma maneira. Mas ela era diferente, não se rendia a um vestido bonito ou às jóias. A realidade, aqui, não se encontra na correspondência entre a palavra e o passado, mas nas formas e intenções da escritora. A autobiografia cria uma espécie de representação da identidade que se apresenta diante da subjetividade de *Carnes* à medida que ela fala desse “eu”. É uma subjetividade deslocada por diversas representações textuais. Produz-se uma separação entre quem escreve e sua textualização. A narrativa carnesiana apresenta, na cena do texto, o artifício da literatura e da vida real. O “eu” aparentemente familiar converte-se em um estranho e revela o momento presente por meio das estratégias narrativas e dramáticas da autobiografia. Essa auto experiência do passado revela-nos a maneira que a autobiografia situa sua história em relação às ideologias culturais e aos modelos de identidade. Podemos observar esse exemplo nesta parte da narrativa:

Quando conheceu a Natalia compreendeu que sua hipótese tinha sido totalmente errônea. A amante de Don César tinha o aspecto de uma garota decente. Não falava nunca ao seu amante sobre os chapéus ou os vestidos que seriam tendência na próxima temporada. Não tinha o menor capricho supérfluo. Nada protestava e aceitava tudo.²⁰⁴

²⁰³ “No. Había que ser más que la mujer que llora durante toda su vida al otro lado de unos vidrios o de una puerta; había que ser más que la mujer que se resigna a pisar todos los días el mismo camino, a mirar los mismos rostros a una misma hora, cotidianamente. ¡No! Se irguió dentro del abrigo de don César, que le acariciaba el cuello con suavidad de plumón nunca gustada. Sentíase llena de una rebelión y fuerza nuevas. De pronto, el coche se detuvo. Don César fue abrir la portezuela, pero vio a Natalia en actitud de esfinge, los ojos fijos en la puerta de su casa. - Eso que miras - le dijo - son tus ligaduras, tus trabas; la portera, la vecina de abajo, la de arriba, el concepto ajeno, el prejuicio que tantas alas rompe y que va perdiendo fuerzas con los años, afortunadamente, porque, créelo, vale tan poco, tan poco todo eso...”. (CARNÉS, 1930, p. 184).

²⁰⁴ “Cuando conoció a Natalia comprendió que su hipótesis había sido totalmente errônea. La querida de don César tenía el aspecto de una muchacha decente. No hablaba nunca a su amante de los sombreros ni de los vestidos que imperarían en la temporada próxima. No tenía el menor capricho superfluo. De nada protestaba y lo aceptaba todo” (CARNÉS, 1930, p. 196).

Ao examinar sua vida, constitui-se como sujeito feminino por meio do discurso e rememora seu passado refletindo sobre sua identidade, usando figuras interpretativas. A autobiografia, como esclarece Smith (1987, p. 99), “[...] revela particularmente o grau de autoconsciência de sua posição como mulher que escreve dentro de um gênero androcêntrico nas paisagens dramáticas de seu texto, nos que fala diretamente ao leitor do processo de construção da história da sua vida”. Desse modo, a mensagem do texto permanece em contato com o seu leitor. “Já o outro, se esforça para identificar e justificar sua decisão de escrever sobre si mesma em um gênero que pertence ao homem”, como explica Smith, (1987, p. 99).

Carnés, ao escrever sua autobiografia, revela seu desejo transgressor de possuir uma autoridade que não é apenas literária, mas também cultural. A ideologia de gênero nega a categoria de história ao roteiro feminino da vida de uma mulher; o rompimento na cultura patriarcal acontece quando a mulher nega-se ao invés de promover-se. Sua história não se forma em torno da vida pública; encontra-se envolta na energia patriarcal, que caracteriza a vida da mulher. As ideologias culturais contêm paradoxos vulneráveis que podem falhar. Smith (1987, p. 99) ensina que a mulher escreve sua autobiografia a partir de sua posição marginal; e quando entra no projeto, é para concordar com a sua relação com a linguagem, imagem e significado. Assim,

Ele tinha preferido que ela fosse semelhante à aquelas mulheres que esperavam todas as noites a chegada de seus cônjuges agrupadas e em uma conversa animada, sobre os bancos de pedra de uma praça, ao redor de um quiosque de suco, e que quando estes compareciam, se agarravam ao seu braço e empreendiam o regresso aos seus lares lentamente, comentando se o dia tinha sido quente na cidade, entre prolongados bocejos, e mais de uma vez o tinha pedido a Natalia. Mas não conseguiu que ela sáísse ao seu encontro nem uma só vez. [...] E don César não insistiu, compreendendo por acaso que Natalia tinha toda a razão.²⁰⁵

Carnés cria um jogo de tensões que se manifesta de maneiras distintas: algumas vezes evoca seu poder imaginativo; outras vezes, seu talento narrativo, mas é a amplitude da experiência e o grau de consciência que revelam sua posição dentro da cultura patriarcalista.

²⁰⁵ “Él habría preferido que ella fuera semejante a aquellas mujeres que esperaban todas las noches la llegada de sus cónyuges, agrupadas y en animada charla, sobre los bancos de piedra de una plaza, alrededor de un quiosco de refrescos, y que, cuando estos comparecían, se aferraban a su brazo y emprendían el regreso a los hogares lentamente, comentando si el día había sido caluroso en la ciudad, entre prolongados bostezos, y más de una vez se lo había pedido a Natalia. Pero no consiguió que ella saliera a su encuentro ni sola una vez. [...] Y don César no insistió, comprendiendo acaso que Natalia tenía de su parte toda la razón.”. (CARNÉS, 1930, p. 224).

Natalia sai da casa em que vive com Don César para ver a mãe, que se encontra moribunda, no trem, e ela questiona-se:

Para onde eu vou? E de onde venho? O que deixo para trás? Em busca do que vou? É grato o sol, é grato! E eu estou muito cansada e tenho frio. Neste instante seria muito bonito fechar os olhos e deixar de ouvir o ruído desagradável do trem, perder a noção de todo o exterior e conservar unicamente a sensação branda e amável do sol sobre a testa e os olhos fechados. Não, é preciso sacudir-se, é necessário pensar. Como é possível viver sem um pensamento debaixo da testa? E eu vivo sem pensar. Mas, é viver isso que faço todos os dias? É viver levantar-se, e comer e olhar as cravinas do jardim que não acabam de brotar nunca, e aguentar os beijos desse homem (não é ruim, o coitado!), e dormir? ... Isso é vida? Não sei, não sei ... Agora não tem mais do que terra diante de mim, terra e céu, e este sol, este sol... Parece que algo muito íntimo que levava encerrado em mim já há muitos anos saiu rapidamente para contemplar o sol. Sinto que dentro de um instante minha cabeça se inclinará sobre meu peito e dormirei... Será possível que eu fique adormecida? Se pode dormir quando se sofre? Mas, por acaso eu sofro? Não, não sofro. É terrível isso! Não sofro e perdi minha mãe, porque não me resta dúvida que a perdi! Minha mãe morreu longe de mim, chamando-me talvez, ou odiando a minha recordação, e não sofro. Sinto um grande peso na cabeça e no corpo, e uma vontade imensa de fechar os olhos, mas não sinto esse padecimento que faz gritar e maldizer as pessoas quando morre um ser querido. Como eu sou? Meu Deus! É necessário que eu pense sequer por uns minutos. Não sei... Não sei... Nunca pude explicar isso. Nunca pude pensar seguidamente sem sentir uma ofuscação interna e um desejo louco de bater a cabeça e arrancar dela algo que obstrui a concretização das minhas ideias. [...] Já se foi o pensamento! Onde? Que sol bom! Sim, pensava que eu deveria estar agora muito triste, e não estou, pelo contrário, parece que me vejo de repente mulher e que vou começar a viver. Sinto alegres pensamentos. Serei eu má? Sim, não tem mais remédio que pensar. De maneira que minha mãe morreu e eu não sofro, e ao não sofrer é que tenho o coração duro, é que sou má... Má? E o que é ser má ou boa? O que é ser má, meu deus? [...]Eu me compadeço de todas as misérias. Mas isso é tão pouco! Eu não sei como é ser boa nem como é ser má. Eu não me lembro de ter feito mal a ninguém na minha vida.²⁰⁶

²⁰⁶ “¿Dónde voy yo? ¿y de dónde vengo? ¿Qué dejo atrás? ¿En busca de qué voy? ¿Es grato el sol; es grato! Y yo estoy muy cansada y tengo frío. En este instante sería muy hermoso cerrar los ojos y dejar de oír el ruido molesto del ferrocarril, perder la noción de todo exterior y conservar únicamente la sensación tibia y amable del sol sobre la frente y los ojos cerrados. No, es preciso sacudirse, es necesario pensar. ¿Cómo es posible vivir sin un pensamiento bajo a la frente? Y yo vivo sin pensar. Pero ¿es vivir eso que yo hago todos los días? ¿Es vivir levantarse, y comer, y mirar las clavellinas del jardín, que no acaban de brotar nunca, y aguantar los besos de ese hombre (¡no es malo, el pobre!), y dormir?...¿Es eso vida? No sé; no sé...Ahora no hay más que tierra delante de mí; tierra y cielo, y este sol...Parece que algo muy íntimo que llevase replegado en mí desde hace muchos años saliera de pronto a contemplar el sol. Siento que dentro de un instante mi cabeza se ladeará sobre mi pecho y dormiré... ¿Será posible que vaya a quedarme dormida? ¿Se puede dormir cuando se sufre? Pero ¿acaso sufro yo? No; no sufro. ¡Es terrible esto! No sufro y he perdido a mi madre; ¡porque no me cabe duda de que la he perdido! Mi madre ha muerto lejos de mí, llamándome quizá, o abominando de mi recuerdo, y no sufro. Siento un gran peso en la cabeza y en el cuerpo, y unas ganas inmensas de cerrar los ojos, pero no siento ese padecimiento que hace gritar y maldecir a la gente cuando se les muere un ser querido. ¿Cómo soy yo? ¡Dios mío! Es necesario que yo piense siquiera por unos minutos... No sé...No sé...Nunca he podido explicarme esto. Nunca he podido pensar seguidamente sin sentir una ofuscación interna y unos deseos locos de golpearme la cabeza y arrancar de ella algo que obstruye la concreción de mis ideas. [...] ¡Ya se fue el pensamiento! ¿Dónde? ¡Qué sol tan rico! Sí; pensaba que yo debía estar ahora muy triste y que no lo estoy; al contrario, me parece que me veo de pronto mujer y que voy empezar a vivir. Siento alegres pensamientos. ¿Seré yo mala? Sí: no hay más remedio que pensar. De manera que mi madre se ha muerto y yo no sufro, y al no sufrir es que tengo el corazón duro, es que soy mala... ¿Mala? ¿Y qué es ser mala o ser buena? ¿Qué es ser mala, Dios mío? [...] Yo me compadezco de todas las miserias. Pero ¡esto es tan poco! Yo no sé cómo se es

Carnés descreve esse confronto com ela mesma de maneira reflexiva e pública: “Dizem que se pode morrer de pena... E fui eu... Meu Deus! Sou eu má? Ir viver com um homem estranho, abandonar a casa dos pais, é ser má? Estava eu obrigada a seguir aquela vida miserável? E tinha outro meio de sair daquela miséria?”²⁰⁷. Esse trecho retrata parte da vida de Carnés, expressando sentimentos vividos por ela quando foi viver com seu primeiro companheiro, Juan Ramón Puyol. Sua descrição textual é provocante, visto que no período, uma moça de família não ia simplesmente viver com alguém, pois esse era um comportamento tipicamente masculino. Notamos que Carnés apresenta estados progressivos sugeridos por sua autobiografia. Ao mostrar quem ela é, molda a história, revela como se converteu em quem passou a ser depois de certas circunstâncias.

Seu modo de narrar a história de sua infância a conduz às suas experiências, seus êxitos e fracassos até o momento de sua reflexão final. Ao retratar a ideologia dominante da identidade masculina e posicionar-se contra ela, afirma que apesar do constrangimento social, sempre irá se questionar sobre ele; demonstra que vai lutar e reivindicar uma identidade autônoma; assegura ao seu leitor que as mulheres, em concreto ela, que escreve sobre a sua vida, podem conquistar seus direitos. Carnés assume a postura aventureira dos homens, e à medida que se apropria dessa postura narrativa, silencia a parte de si mesma que a identifica como filha de uma mulher. Tal postura é contemplada por Smith (1987) quando ela esclarece que na autobiografia escrita por mulheres, o ato de reprimir a mãe faz com que as escritoras virem as costas para tudo o que foi domesticado e culturalmente desamparado. Elas apagam, com essa atitude, as pegadas da diferença sexual e do desejo.

Em *Natacha*, Carnés apresenta a identificação com a ideologia essencialista que converte a história das mulheres em histórias de silêncio e privação. A identidade do narrador e da personagem principal, no romance, encontram-se em primeira pessoa. Lejeune (1975), em seus estudos, esclarece que o uso da segunda e terceira pessoas são raros na autobiografia e que as formas do pacto autobiográfico são variadas, mas todas manifestam a intenção de honrar sua assinatura. Diante de uma narrativa autobiográfica, o leitor atua como um detetive e busca os problemas de identidade. Ainda segundo Lejeune (1975), essa identidade do nome entre autor, narrador e personagem pode ser estabelecida de duas formas:

buena ni como si es mala. Yo no me acuerdo de haber hecho daño a nadie en mi vida.” (CARNÉS, 1930, p. 228-229).

²⁰⁷ “Dicen que se puede morir de pena... Y he sido yo... ¡Dios mío! ¿Soy yo mala? Marchar con un hombre extraño; abandonar la casa de los padres. ¿es ser mala? ¿Estaba yo obligada a seguir aquella vida miserable? ¿Es que había otro medio de salir de aquella miseria?”. (CARNÉS, 1930, p. 229).

Implicitamente – conexão autor-narrador que culmina no pacto autobiográfico e que pode acontecer de duas maneiras: a) pelo uso de títulos que não deixam dúvida a respeito do fato de que a primeira pessoa nos remete ao nome do autor . b) seção inicial do texto em que o narrador se compromete com o leitor a comportar-se como se fosse o autor, de tal maneira que o leitor não duvida que o “eu” remete ao nome que figura na capa inclusive quando o nome não se repete no texto. De forma visível – no nível do nome que se dá ao narrador-personagem na narração e que coincide com o do autor na capa. (LEJEUNE, 2008b, p. 53).

É preciso que a identidade seja estabelecida por um desses dois meios, mas pode acontecer de termos os dois ao mesmo tempo. No caso da obra de Carnés, podemos identificar o pacto autobiográfico também por meio do seu pseudônimo, na capa do romance. Tal fato é denominado por Lejeune de “pacto novelesco” – o autor e a personagem não têm o mesmo nome. Esse pacto é indeterminado na narrativa e pode ser compatível com o “pacto autobiográfico”. O romance de Carnés apresenta essa prerrogativa ao inserir seu pseudônimo como título do romance e personagem principal. O “eu” da narrativa remete sempre a Natalia Valle ou a Natacha e, em certo ponto, Carnés explica para o leitor que, em russo, Natacha é Natalia. O leitor constata a identidade da autora-narradora-personagem embora não exista uma declaração da escritora nesse sentido.

A narrativa inicia com a Jornada Primeira. São quatorze páginas que descrevem a personalidade da mãe Natalia Valle, do pai Berto e da jovem Natacha e os detalhes da casa humilde em que está vivendo. Quando Gabriel termina a carta, a narradora passa a descrever como ele é, de onde veio, como ficou noivo e como era feliz. A seguir, essa narradora descreve o nascimento de Natalia:

Natalia assim como essas rosas magníficas e raras que podemos vislumbrar por cima das chapas de zinco enferrujadas dos terrenos extremos, nasceu branca de uma mãe macerada por todas as dores humanas, é como se aquela maravilhosa brancura de sua carne, fosse açoitada pela crueldade de muitos dias míseros.²⁰⁸

Especifica as características da filha de Natalia e Berto como uma menina “fortalecida pela dor de quem a tinha amamentado, chorava pouco, e sua mãe pensava que ela tinha herdado de seu pai a áspera dureza do coração”. Quando o dinheiro acaba e o pai decide colocar a criança para trabalhar, a narradora intervém na narração: “Já sabe que seus pais são pobres... Sim pequena, tem que ir aprendendo a ganhar a vida, não tem mais remédio. ‘Está bem, mamãe, não é para tanto!’ ”²⁰⁹, a filha não se comove.

²⁰⁸ “Natalia, al igual que esas rosas magníficas y raras que suelen vislumbrarse por encima de los valladares de hojalata orinienta de los solares extremos, nació blanca, de una madre macerada por todos los dolores humanos, y como si aquella maravillosa brancura de su carne, había de ser azotada por la crueldad de muchos días míseros.”. (CARNÉS, 1930, p. 85).

²⁰⁹ “Ya sabe que sus padres son pobres ... Sí pequeña; hay que ir aprendiendo a ganarse la vida; no hay más remedio. [...] Bueno mamá; ¡no es para tanto!” (CARNÉS, 1930, p. 102).

Pelo nome e pela história que conhecemos, deduzimos a identidade da personagem. A própria história nos oferece os aspectos mais variados da vida de Luisa Carnés desde o início da sua infância, na fábrica de chapéus, à vida da mãe e do pai e à miséria cruel. Geralmente, o pacto autobiográfico não menciona o nome da escritora, pois o nome evidente encontra-se na capa do romance. Carnés usa um pseudônimo, o nome de Natalia Valle ou Natacha, como já explicamos antes. De acordo com Lejeune, o uso de um pseudônimo é “[...] tão autêntico como o primeiro nome e indica simplesmente esse segundo nascimento constituído pelos escritos publicados” (1994, p. 52). Natalia Valle é o pseudônimo de uma pessoa real: Luisa Carnés.

O pacto referencial, de acordo com Lejeune, é “[...] coextensivo com o pacto autobiográfico, são como o sujeito da enunciação e do enunciado na primeira pessoa” (1994, p. 57). Esse pacto se parece com o que um jornalista faz com seu leitor. No caso de Carnés, o estudo biográfico permite-nos reunir a informação adicional e determinar o grau de exatidão da narrativa. Isso porque, na autobiografia é indispensável que o pacto referencial seja estabelecido e mantido, mas não é necessário que o resultado seja estritamente semelhante: “O pacto referencial pode não ser mantido segundo os critérios do leitor, sem que o valor referencial do texto desapareça (ao contrário)” (LEJEUNE, 1994, p. 57).

Em *Natacha* (1930), a cidade se converte em um lugar de corrupção, escassez, carência e total indiferença com as classes pobres. “Eu não serei nunca nada”, essa afirmação ocorre porque ela falhou em sua tentativa de mudar de vida, perde sua identidade e volta ao seu destino original: trabalhar na confecção de chapéus. A narrativa de Luisa recria a imagem da mulher simbolizada no romance anterior. Ela sente a necessidade de redefinir sua identidade e questionar a ordem estabelecida. Desse modo, o romance demonstra certa visão trágica típica da épica russa; tal fato ocorre porque nesse período a União Soviética colocou em marcha uma ideologia que circulava fortemente entre os jovens intelectuais do período.²¹⁰

A autobiografia é um gênero referencial. Carnés apresenta-nos em seu romance sua relação com o passado, com a família conturbada e a sucessão de desgraças dentro do ambiente familiar como condição natural das classes baixas, mostrando seu passado como aconteceu, sem a intenção de mudar os fatos. A autobiografia no romance de Carnés pode ser vista como algo exterior ao texto, que é identificado pelo tipo de leitura. Ao empregar a

²¹⁰ Muitos intelectuais espanhóis como Ramón Sender, Max Aub, María Teresa León e Rafael Alberti viajaram para lá, e essas experiências se converteram em crônicas e reportagens que chamavam a atenção para Rússia e sua revolução e saturaram o mercado de 1922 a 1934, como expõe Olmedo (2014). (Nota da Autora).

primeira pessoa no romance, a escritora identifica-se como fonte principal e faz desse um assunto central: “Eu sempre estive sozinha. Eu não serei nunca nada” (CARNÉS, 1930, p. 301) a escritora apresenta suas reservas a respeito da sua própria capacidade e indica a força da sua afirmação. No romance anterior, *Peregrinos del calvario* (1928), a cidade era paradoxal; às vezes negativa, mas com alguns espaços que proporcionam certo conforto.

Em *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934) assim como o faz em *Natacha* (1930), volta a apresentar o tema do espaço familiar como a origem da corrupção social e coloca a mulher como escrava doméstica: “A esposa tem o bastante com a sua escravidão doméstica.” A protagonista do romance é Matilde, a chefe da família que trabalha na confeitaria e quando volta para casa, encontra um lugar empobrecido, sem nada para comer. A ignorância também é listada entre as dificuldades diárias: quanto mais pobre a família, mais filhos tem. A felicidade é um ideal impossível, particularmente para os pobres, que além de sofrerem com sua existência, lutam diariamente pelo que comer. Os romances carnesianos são habitados pela miséria e pela infelicidade.

As memórias de uma menina pobre que vê sua vida melhorar sofre o cruel impacto da guerra e do exílio e nos apresenta, em sua narrativa, um exemplo por vezes paradigmático de memórias que se entrelaçam entre o histórico e o “eu” pessoal, oscilando entre a consciência individual e coletiva. Em *Tea Rooms: mujeres obreras*, esse elo entre o relato individual e o coletivo aparece e desaparece em função da autoconsciência política da protagonista do romance: “Matilde não fala, não comenta. Observa. Se adapta. Matilde diz as coisas de um modo que não admite réplica” (CARNÉS, 1934, p. 44). Seu autodescobrimento, afirmação e informação marcam as etapas que se relacionam com as memórias que surgem em torno de acontecimentos históricos como, por exemplo, a Proclamação da República, que sinaliza a separação do velho “eu” (que vimos anteriormente) do novo.

Carnés realiza um relato linear e cronológico da sua vida nos romances *Natacha* e *Tea Rooms: mujeres obreras*. Suas personagens, nesses dois romances, refletem seu *alter ego* além de nos apresentar um universo de criaturas que, como a própria escritora, vivenciaram tempos de injustiça e mudança social. Observamos um universo diverso em seus romances, em que a representação das personagens é, acima de tudo, a representação de consciências plurais, dotadas de valores próprios, que fazem parte de um “eu” que interage e preenche as lacunas porque a escritora participa do diálogo e o organiza ao mesmo tempo. Ela entende que o universo é composto por diversas personalidades, pontos de vista e posições ideológicas. Por isso cria seres que constituem um vasto universo social em

formação. Suas personagens possuem liberdade e independência assumidas na própria estrutura do romance. Ela transfere suas explicações do romance para a vida e escreve sobre suas idéias e suas experiências. Para tanto, veremos a seguir, como a escritora nos apresenta essa narrativa.

‘Buñuelos a 0,10’. Saben ligeramente al anís y a la mantequilla. La pasta caliente – hay que aspirar fuerte para enfriarla – algo antes que las patatas ‘viudas’ en el estómago –. Algunas partículas de la corteza dorada se introducen entre los dientes. Luego queda en la boca una pegajosidad dulce y tibia...La calle es larga, larga, y los pies están mojados por el agua que reblandece los zapatos deteriorados. La lluvia tamborilea en el paraguas sin puño y picoteado por la polilla. Cada dos minutos exactamente, una gota de agua fría se extiende sobre la mejilla derecha de Matilde (CARNÉS,1934, p.113)

5.2 A LUTA DE CLASSES – *TEA ROOMS: MUJERES OBRERAS* (1934)

A chuva parou e as plantas começaram a florescer. Flores nas árvores, nas trepadeiras de madressilva e nos vestidos das mulheres. Das mulheres ricas, para as quais a primavera é uma ilusão a mais. Para a menina pobre a mudança de estação supõe a adição de mais um problema à soma de dramáticos problemas que integram sua vida.²¹¹

O romance carnesiano apresenta a realidade social nele refletida, possui uma multiplicidade da vida rural e urbana dependendo do plano contemplado pelas personagens. Para Carnés, a personagem interessa como um fenômeno da realidade, dotada de traços sociais e individuais, com um ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, com uma posição racional que valoriza o homem em relação a si própria e à realidade que a circunda. A escritora nos mostra de que modo a personagem autoconscientiza-se para além da realidade, ao apresentar o mundo que a rodeia e os costumes que se inserem nesse processo de autoconsciência, bem como eles se transferem do campo de visão da escritora para o campo de visão da personagem.

Tanto Natacha como Matilde são personagens que tomam ciência do papel delas no mundo e é esse documento pessoal construído pela escritora que as transforma. Elas agem, pensam, sofrem e não podem deixar de ser o que são, não ultrapassam os limites do seu caráter. Nas obras carnesianas, constatamos que as motivações retiradas do autobiografismo são recorrentes, o sujeito da enunciação se expressa de modo confessional ou memorialístico e constrói um espaço biográfico de íntima subjetividade, capaz de dar razão e defender as condições da existência no exílio.

Antes de observar a transformação e penetrarmos na casa de espelhos de Carnés, é necessário abrir um parêntese para explicar um pouco dessa literatura migrante, que adquire conotações próprias, modificando o sistema literário de cada país, refletido por diferentes vivências e experiências linguísticas e culturais. No romance *Tea Rooms: mujeres obreras*, a escritora demonstra sua clara pretensão de influenciar a sociedade expondo suas realidades e seus problemas, mais uma vez utilizando-se da escrita como veículo de denúncia social.

²¹¹Esclarecemos que *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934) foi o último romance publicado por Carnés na Espanha. A edição que utilizamos é uma edição fac-símile especial do romance publicada como uma homenagem à escritora oitenta anos depois da publicação do mesmo, em 1934. Essa edição foi de tiragem limitada para a comemoração da XXXVIII Feria del Libro Antiguo y de Ocasión de Madrid, na qual Luisa foi homenageada. Agradecemos ao neto de Luisa Carnés, Juan Ramón Puyol, por nos presentear com esse exemplar tão raro. “La lluvia ha cesado, y las plantas han comenzado a florecer. Flores en los árboles, en las trepadoras madre selvas y en los vestidos de las mujeres. De las mujeres ricas, para las que es la primavera una ilusión más. Para la muchacha pobre el cambio de estación supone la adición de un problema a la suma de dramáticos problemas que integran su vida.” (CARNÉS, 1934, p. 18).

Expressa, com sensibilidade, a situação laboral vivida por ela e por outras mulheres que trabalhavam nesse período. Demonstra como o trabalho da mulher dentro de casa era e ainda é considerado obrigatório, cuidando da casa e dos seus. Por fim, quando se viram obrigadas a sair para trabalhar, na maioria das vezes em condições precárias, foram exploradas duplamente e submetidas a todos os tipos de violência.

Os episódios narrados pela escritora são muito próximos à realidade socioeconômica atual, uma vez que ainda observamos mulheres de todas as idades buscando trabalho em condições inóspitas. Ao longo do romance, encontramos manifestações de diferentes acontecimentos como: as duras tarefas que suportam as protagonistas, as longas jornadas de trabalho sem remuneração adequada, salários inferiores aos dos homens e o assédio que suportam para conservar seu emprego. Essa exploração social obriga as mulheres a aceitarem qualquer trabalho devido à sua situação precária e sua falta de capacitação profissional – condições que ainda hoje fazem parte da realidade de muitas mulheres.

Carnés apresenta todos esses aspectos angustiantes e traz com eles signos de esperança, estímulos que conduzem as mulheres por caminhos de união, auxiliam na luta diária contra a exploração e mostram meios para pôr fim a esses abusos através da sindicalização e da formação cultural – fatores que contribuíram para que as mulheres pudessem desfrutar de espaços igualitários em uma nova sociedade. Através da voz da protagonista que trabalha na confeitaria, a escritora expressa o confronto diário entre a ignorância e a passividade que parte das mulheres enfrentam. Ao começar a escrever *Tea Rooms: mujeres obreras*, em agosto de 1934, sua atividade laboral acumulou-se com a criação literária. A dificuldade de encontrar trabalho, após retornar de Algeciras, levou-a a outra aventura: deixou de lado a escrita e experimentou a vida como atendente em uma confeitaria madrilenha, experiência que ela transportou para o seu romance.

Esse inicia-se com uma narrativa que explica as dificuldades da protagonista para conseguir trabalho. Sabemos, através das nossas pesquisas realizadas e da entrevista com a família e com Antonio Plaza, além do proprietário da confeitaria Antonio Lence, que Luisa passou poucos meses trabalhando em uma famosa confeitaria de Madri, considerada como o local mais aristocrático da cidade. Nossos estudos, como demonstrado anteriormente, apontam para a confeitaria *Viena Capellanes*, mas não conseguimos, até o momento de fechamento desta tese, documentos que certifiquem essas informações, pois a Guerra Civil Espanhola destruiu parte do arquivo documental da empresa.

A protagonista do livro tem o mesmo nome que a irmã da proprietária da confeitaria, Matilde – uma tia celibatária da família, que trabalhou na confeitaria no período (segundo

entrevista realizada com Antonio Lence). Embora muitos jornalistas da época tivessem o hábito de integrar-se a uma instituição, fingindo pertencer a um conjunto social com o objetivo de aprofundar seus conhecimentos a fim de transmitir maior credibilidade para seus leitores, temos a certeza de que esse não era o caso de Luisa. O seu artigo, intitulado “Una peluquería de señoras” (Figura 39), posteriormente apresentado, é o único em que ela finge ser auxiliar de cabeleireira para entender o que acontece no salão de beleza.

Carnés passou a ter êxito como jornalista e escritora depois da publicação de *Tea Rooms: mujeres obreras*. O prêmio literário que ela ganhou com o romance foi muito bem recebido pela crítica do período, demonstrando sua capacidade literária e servindo-lhe de estímulo. O romance provém da reflexão da escritora contra a desigualdade que a rodeava. Seu compromisso social manifestara-se muito cedo, sempre ligado à sua percepção e à situação pessoal e social em que se viu imersa, um sentimento que poucos anos depois estendeu-se ao âmbito da política. Luisa criou personagens para expressar seus sentimentos, em um contexto mais favorável, onde se tem mais liberdade. Em um trecho do seu romance *El eslabón perdido* (1962)²¹², ela narra:

Comecei a escrever um livro no qual, sem excluir o caráter romanesco, imprimo meu renovado conceito da vida, particularmente da vida espanhola, claro. Creio que nós os escritores não podemos permanecer à margem da transformação lenta, mas decidida que opera em nosso país. Assinalar um mundo apodrecido que se desmorona, não é próprio dos jovens, e não estou de acordo com quem o faz assim, tratando de dar as costas aos problemas capitais de hoje, e fundamentalmente para o progresso da Espanha. Fechar os olhos para a realidade social dos nossos dias, é trair, na minha concepção, nosso destino de homens e de escritores. [...] O desenvolvimento social vai sempre para cima, e nada nem ninguém – e muito menos, a falsa literatura – poderá deter a marcha avassaladora do homem em seu anseio natural de superação, de bem-estar e cultura.²¹³

A escritora emprega uma descrição contemporânea de seu universo quando comparamos sua obra com a literatura realista espanhola do início do século XX. Sua escrita possui uma narrativa avançada tanto na estrutura do texto, com orações e parágrafos mais

²¹² Os estudos dos manuscritos de Luisa Carnés indicam que ela começou a escrever esse romance em 1957 e o concluiu em 1959. Sua última correção no texto data de março de 1962. Tal como já o mencionamos em nota de rodapé antes, utilizamos essa data para referenciar o romance, embora ele tenha permanecido inédito até 2002, quando Antonio Plaza o editou e publicou (Nota da Autora).

²¹³ “He comenzado a escribir un libro en el cual, sin excluir el carácter novelesco, imprimo mi renovado concepto de la vida, particularmente de la vida española, claro. Creo que los escritores no podemos permanecer al margen de la transformación lenta pero decidida que se opera en nuestro país. Apuntalar un mundo podrido que se desmorona no es propio de jóvenes, y no estoy de acuerdo con quienes lo hacen así, tratando de volver la espalda a los problemas capitales de hoy, y fundamentalmente para el progreso de España. Cerrar los ojos a la realidad social de nuestros días es traicionar, en mi concepto, nuestro destino de hombres y de escritores [...] El desarrollo social va siempre para arriba, y nada ni nadie - y mucho menos, la falsa literatura - podrá detener la marcha arrolladora del hombre en su anhelo natural de superación, de bienestar y de cultura.” (CARNÉS, 1962, p. 55).

curtos, como em relação à linguagem empregada. A experiência das personagens e dos acontecimentos que observamos no romance demonstram aspectos fundamentais como gênero, classe social, opressão patriarcal e exploração capitalista. Experiências reais que eram vivenciadas nesse período e ainda o são atualmente.

O desenvolvimento do capitalismo e o movimento dos trabalhadores ainda inconstante aparecem nesse romance como produto ideológico e passam a estabelecer um novo compromisso entre os intelectuais da sociedade espanhola, dando lugar ao romance social. Ao compararmos a edição fac-símile feita por Plaza e a primeira edição (Figura 30), os desenhos de Ramón Puyol, presente nas capas de ambas edições, deixa pista dos temas a serem abordados, notamos que os elementos básicos do romance estão na capa do livro.

Figura 30 – PUYOL, Ramón, Capa de *Tea Rooms: mujeres obreras*, primeira edição, (1934).



Fonte: (Foto do acervo da pesquisadora, Madri, 2020).

Por exemplo, temos uma mulher grávida – a escritora apresenta o tema da gravidez e do aborto; também vemos uma mulher com cabelo curto e sem chapéu – uma referência que se conecta com a relação que a escritora faz do chapéu com a classe social, além do movimento do *Sinsombrerismo*; uma pessoa correndo – que alude aos protestos das mulheres da classe trabalhadora e à repressão que sofreram no período.

Nota-se uma diferença entre a narrativa de Carnés e a narrativa de outras mulheres consideradas *Sinsombreros*, algumas são de origem burguesa, escreviam sem o olhar e o interesse social apresentado por Carnés. Em *Tea Rooms: mujeres obreras*, a escritora utiliza uma casa de chá como cenário de seu romance, expressando a diferença de outros lugares como as fábricas têxteis, por exemplo.

Na casa de chá, a escritora pode representar todas as classes sociais e a realidade do momento – a organização dos protestos da classe trabalhadora e o papel da mulher, situando a burguesia como antagonista, mantendo como ponto central a protagonista pobre. Consideramos que um dos elementos que diferenciam esse romance social dos outros do mesmo período é a inclusão da questão feminista. Olmedo (2014) refere que Carnés dá espaço a um debate intenso da sociedade, que se encontrava presente nas ruas da cidade, de modo que temas como a luta pelo voto feminino – temática sobre a qual Carnés irá escrever meses antes de que Clara Campoamor obtenha a aprovação no Congresso. Todas as circunstâncias relacionadas aos direitos das mulheres e melhores condições de trabalho compõem a narrativa carnesiana.

A escritora alude às individualidades de cada personagem, pois cada uma vive realidades distintas, apresenta histórias pessoais como a da protagonista Matilde – a jovem que sonhava com um mundo igualitário, que acreditava que a educação era a solução para a desigualdade –; ou Marta uma mulher tímida, frágil, religiosa e indefesa para vida. Algumas personagens experimentam um final trágico, como a jovem Laurita – que sofre danos irreparáveis, causados pela religião e pela tradição, e termina morta por uma prática social condenada pela sociedade: o aborto. Dessa maneira, Carnés expõe um problema coletivo que afeta a sociedade como um todo. São essas estruturas que tornam este romance um romance social, político. Luisa sempre reivindicou o papel da mulher e da cultura em seus artigos e em suas obras; sua postura feminista é veemente.

A protagonista Matilde evoca, em sua voz narrativa, uma serenidade marcada por uma vida difícil. Tanto a protagonista como a escritora viveram na miséria, mas não deixaram seus cérebros vazios. Nessa obra, Luisa nos apresenta o desenvolvimento da sociedade e as mudanças que poderiam ocorrer a partir de uma ótica política de esquerda; enfatiza a falta de direitos das mulheres. A personagem protesta por não estar de acordo com o ambiente de trabalho e aqui se refere à prostituição, ao relatar a história da jovem que ia na confeitaria e que recebe um recado de um homem, que é transmitido por Matilde. Ela explica que é difícil acostumar-se a essas situações e acha imoral ter que se submeter a esse papel. Para a protagonista/escritora, esses casais que se refugiam na confeitaria para se dar ao desfrute de momentos de luxúria controlada não são um bom exemplo: “Em um local de trabalho não se anulam de tal forma o direito ao critério e a personalidade. Não somos obrigadas a tolerar outras impertinências além das do chefe imediato.”²¹⁴

²¹⁴ “En una oficina no se anulan de tal forma el derecho al criterio y la personalidad. [...] No se está obligada a tolerar otras impertinencias que las del jefe inmediato.” (CARNÉS, 1934, p. 88).

A concepção da escritora e seu conceito de vida com o trabalho na confeitaria aumentam. No livro, ela define a sociedade diferenciando: “[...] os que sobem pelo elevador e os que utilizam as escadas de serviço.”²¹⁵ Não chegamos a uma definição tão concreta sem uma experiência de humilhação e dor. A narrativa esclarece que sempre existiu uma divisão e que a situação dos trabalhadores e, principalmente das trabalhadoras, está inserida nessa crítica social da desigualdade e da fome, na qual a linha divisória de classes é estabelecida definitivamente: “Matilde sente como nunca o peso de sua condição de explorada.” Os sindicatos, as sociedades que lutam pelos direitos dos trabalhadores são, na visão da escritora, “centros de corrupção” (1934, p. 81). O prognóstico que ela faz da condição social é a de uma mulher comprometida.

Através da estratégia autobiográfica, observamos uma tentativa de gerar mudanças com relação a essa encruzilhada histórica. No transcorrer da obra, observamos comentários políticos sobre o governo e os direitos das mulheres:

Antes acreditávamos que a mulher só servia para costurar meias para o marido e para rezar. Agora sabemos que o choro e a reza não servem para nada. As lágrimas nos causam dor de cabeça e a religião nos embrutece, nos faz supersticiosos e ignorantes. Acreditávamos também que a nossa única missão na vida era a casa do marido, e desde pequenas não nos preparavam para outra coisa, mesmo que não soubéssemos ler, não importava, contanto que soubéssemos arrumarnos era o bastante. Hoje sabemos que as mulheres valem mais que para remendar roupa velha, para o sexo e para carregar a culpa, a mulher vale tanto quanto o homem para a vida política e social. Sabemos por que muitas das nossas irmãs sofreram perseguições e exílios. Quero dizer com isso que, se os homens lutam por uma emancipação que alcançará a todos por igual, é justo que os ajudemos, que trabalhemos por nosso próprio destino. Antes não existia mais que dois caminhos para as mulheres: o do casamento ou da prostituição, agora diante da mulher se abre um novo caminho, mais amplo e nobre: esse caminho novo que digo, considerando a fome e o caos atual, é a luta consciente pela emancipação proletária mundial.²¹⁶

Carnés aprofunda um assunto que realmente lhe interessa, que reflete o seu “eu” interior, esse “eu” clandestino que descobre um mundo externo estático e encobre uma

²¹⁵ “[...] los que suben en ascensor y los que utilizan la escalera interior.” (CARNÉS, 1934, p. 77).

²¹⁶ “Antes creíamos que la mujer sólo servía para zurcir calcetines al marido y para rezar. Ahora sabemos que los lloros y los rezos no sirven para nada. Las lágrimas nos levantan dolor de cabeza y la religión nos embrutece, nos hace supersticiosas e ignorantes. Creíamos también que nuestra única misión en la vida era la casa del marido, y desde chicas no se nos preparaba para otra cosa; aunque no supiéramos leer, no importaba: con que supiéramos acicalarnos era bastante. Hoy sabemos que las mujeres valen más que para remendar ropa vieja, para la cama y para los golpes de pecho; la mujer vale tanto como el hombre para la vida política y social. Lo sabemos porque muchas hermanas nuestras han sufrido persecuciones y destierros. Quiero decir con esto que, ya que los hombres luchan por una emancipación que a todos nos alcanzará por igual, justo es que les ayudemos; justo es que nos labremos nuestro propio destino. Antes no había más que dos caminos para la mujer: el del matrimonio o el de la prostitución; ahora ante la mujer se abre un nuevo camino, más ancho, más noble: ese camino nuevo de que os hablo, dentro del hambre y de los caos actuales, es la lucha consciente por la emancipación proletaria mundial.” (CARNÉS, 1934, p. 199).

realidade que apresenta um futuro incerto. A autobiografia ocorre como uma espécie de memória que mescla a sua vida passada e a presente. Ao apresentar o “eu” de diferentes formas, observamos duas formas de autobiografia: as recordações e as memórias. A narrativa é em terceira pessoa, e como esclarece Jean Poullion (1974), os diferentes modos do conhecimento do “eu” podem ocorrer por meio das recordações “[...] nas quais o autor se esforça por estar “com” aquele que foi um dia” (1974, p. 46) e as memórias nas [...] “quais o autor procura rever-se a fim de julgar e justificar-se a fim de polemizar” (1974, p. 46). Para o autor, não interessa se a narrativa é em primeira ou terceira pessoa, “[...] o principal é a proximidade dos acontecimentos narrados em relação a um determinado ‘eu’.” (*idem*). Poullion entende que, na narrativa, o “locutor-enunciador” é o “eu” protagonista. Ele apresenta uma visão central, não periférica, o que pode ser positivo porque centraliza os acontecimentos e unifica o ponto de vista” (POULLION, 1974, p. 54). Tal ponto pode ser observado em *Tea Rooms: mujeres obreras*, na narrativa que trata da situação de Marta:

Marta anda por aí envolta em seu abrigo caro, perfumada. Em uma determinada hora a sífilis e a fome a espreitam. Também no caso de Marta a afetam a responsabilidade social e a religião, que faz mulheres tímidas, choronas e indefesas para vida, que atrofia cérebros extirpando no indivíduo toda ideia renovadora. Mas a sociedade parece não se comover com estes acontecimentos. Desde muitos milênios vem se **prepetrando os abortos ilegais e a prostituição** sem que ninguém se preocupe com isso.²¹⁷

Carnés, por meio dessas críticas, expõe a sua opinião e a sua vivência em relação à sociedade, à religião, à miséria e principalmente à condição da mulher na sociedade. Os pontos abordados se entrelaçam com sua trajetória pessoal conforme constatamos em entrevistas com seus familiares. Ela organiza seu discurso e passa a analisar a veracidade da situação apresentada e nos leva a observar e analisar suas considerações. Assim, ao fazer-se ver em uma autobiografia que mescla o ficcional e o real, a narradora apresenta-se como alguém que vivenciou os fatos narrados, proporcionando, pelo caráter autobiográfico, esse “eu” da unidade e da história, ao mesmo tempo que é testemunha dos fatos narrados. Como explicamos, *Tea Room: mujeres obreras* é narrado em terceira pessoa e o seu ponto de vista é mais próximo da vida real. Portanto, faz com que o leitor sinta com mais força o que as personagens sentem.

²¹⁷ “Marta anda por ahí, envuelta en su abrigo costoso, perfumada. En una hora indeterminada la acechan la sífilis y el hambre. También el caso de Marta atañe a la responsabilidad social, a la religión, que hace muchas mujeres tímidas, lloronas e indefensas para la vida; que atrofia cerebros, extirpando en el individuo toda idea renovadora. Pero la sociedad no parece conmoverse por estos acontecimientos. Desde hace milenios vienen perpetrándose abortos ilegales y prostituciones sin que nadie se asombre por ello” (CARNÉS, 1934, p. 203, grifo nosso).

Matilde é o *alter ego* da escritora, que nos apresenta diferentes mulheres e cada uma delas vive uma experiência real dentro do microcosmo da confeitaria que recebe clientes das classes média e alta (todos em busca de uma oportunidade, assim como as personagens criadas pela escritora). O dia a dia é-nos apresentado sob a perspectiva de cada uma, com um olhar atento à cidade e seus acontecimentos como as greves, as diferenças salariais, o clima de revolta, a falta de opções para as mulheres e a sua luta para conquistar um espaço mais igualitário. Essa visão da cidade de Madri, nos anos 1930, remete-nos a um final de esperança em que os elos da revolução estão presentes e representam uma perspectiva de mudança para as mulheres.

O jogo de identidades apresentado por Lejeune (1975) ao teorizar sobre a autobiografia não garante a veracidade, mas revela uma composição de identidades que Carnés nos exhibe nesta obra. Matilde é uma dessas identidades que, assim como a escritora, é uma mulher que opta por não se casar por conveniência; segue sua vida de mulher atual em um caminho proporcionado pelas mudanças políticas e sociais. O romance termina com uma crítica à sociedade, ao aborto, à religião e defende a mulher que abre um novo caminho em meio aos seus. Carnés nos conta uma história como uma condição intencional inseparável da natureza ideológica que o texto mostra. Luisa projeta-se nessa voz ficcional sem diluir-se, sem perder a posição de autoria recuperada com relação a uma literatura concebida estruturalmente. Uma das particularidades da escrita de Carnés provém da consciência de que a elaboração de uma identidade individual não é possível sem os outros.

A formação da sua identidade como escritora e jornalista não aparece como um processo único e pessoal; ao contrário: ela mostra uma rede de relações em que as outras personagens participam. Essa concepção do “eu” implica não só em afastar a escrita autobiográfica de uma dimensão essencialista, mas permite colocar em primeiro lugar a ética do sujeito que submete sua memória a uma revisão para estudar as relações que a formaram – família, amigos, amores, religião e até a prática da escrita. Ambos se encontram em coordenadas sócio-históricas que, por vezes, a determinam e, por vezes, a condicionam. Temos, na carta que Matilde recebe, esse exemplo: “Señorita: Lhe agradeceré que me envíe uma fotografia e me diga a sua idade, se tem família e se esta reside em Madri. Caso convenha, a senhorita será a preferida, pois em seguida marcarei um encontro por carta. Beijo seus pés, M. F.”²¹⁸. A mãe de Matilde acha que o homem a aceitará para o trabalho e

²¹⁸ “Señorita: Le agradeceré me envíe su retrato y me diga su edad, si tiene familia y si ésta reside en Madrid. En caso de convenirme, usted será la preferida, pues en seguida citaré por carta. Besa su pie, M.F.”. (CARNÉS, 1934, p. 16).

Matilde, indignada, apenas consegue pensar que tipo de homem faz uma proposta assim, sem escrúpulos. Ela não consegue acreditar que a mãe não entende a proposta e explica: “Preste atenção: para escrever à máquina é necessário ter uma idade determinada e um corpo bonito? Acredita que uma mulher *independiente* está mais capacitada para resolver um problema aritmético que uma filha de família? Não entendem que o que deseja esse M.F é uma garota *para tudo*?”²¹⁹. Nessa perspectiva, a autonomia da escrita autobiográfica passa a ser coletiva e o “eu” se constrói como uma resposta às vivências que são compartilhadas com os outros. Adquire uma dimensão relacional que nos permite entender melhor os episódios narrados e as figuras que permeiam a vida e a obra de Luisa Carnés tanto em *Tea Rooms: mujeres obreras* como em *Natacha*.

Vimos como a questão da autobiografia perpassa as narrativas de Carnés, nesse conto encontrado por nós na *Hemeroteca Nacional do México*, publicado no período em que Luisa ainda assinava como Natália Valle, no exílio, temos uma ideia dessa fusão de referências e sentimentos²²⁰. Publicado no *El Nacional* em 15 de junho de 1950, na página 3 da seção 1ª (Figura 31) tem como título “A unas viejas Acácias” e é uma narração autobiográfica onde Carnés utiliza-se da memória para descrever o vivido. Ela expõe uma natureza coletiva da memória, representada por uma história vivenciada por muitos ao dizer: “A recordação e a esperança, essas sim que são minhas, essa sim, não pode me arrebatá-lo o franquismo, carrasco temporário da minha pátria.”²²¹

Como explica Pierre Nora (1993), quando existe um rastro, uma distância ou até uma mediação, não nos encontramos mais dentro da “verdadeira memória”, mas dentro da História. Se pensarmos no caso da Espanha em tempos de guerra e depois da ditadura, observamos que os exilados não excluía a preocupação com a História. Mas os espanhóis que viveram a ditadura suprimiram essa preocupação com a História, até que a ditadura terminou e o mundo moderno lhes impôs a necessidade de revelar essas histórias retirando das sombras as memórias silenciadas:

A infância e a adolescência de muitas criaturas espanholas, hoje mortas, presas

²¹⁹“Fíjate bien: para escribir a máquina hace falta tener una edad determinada y un cuerpo bonito; ¿crees que una mujer *independiente* está más capacitada para resolver un problema aritmético que una hija de familia? ¿No adviertes que ese M.F. internacional lo que desea es una muchacha *para todo*?” (CARNÉS, 1934, p. 17).

²²⁰ Gostaríamos de agradecer ao neto de Luisa Carnés, Juan Ramón por nos dar o fragmento de um recorte de jornal sem nenhuma identificação, para que tentássemos descobrir a data de publicação e mais informações sobre esse pedaço de papel guardado por Carnés em seu arquivo pessoal. Depois de muita pesquisa, encontramos a data e o local de publicação do conto no México. Esse conto será publicado em formato livro juntamente com outros contos da escritora que foram traduzidos ao português brasileiro (Nota da Autora).

²²¹ “El recuerdo y la esperanza, que esos sí que son míos; eso sí que no me los puede arrebatá-lo el franquismo, verdugo temporal de mi patria.” (CARNÉS, 1950, p. 3).

ou desterradas, tiveram muito a ver com essas árvores madrilenhas. Elas marcavam cada estação do ano, e eram para nós um rústico relógio. Debaixo da carícia do sol, seus abundantes galhos iam marcando, com a sua sombra, cada hora do dia.²²²

Figura 31 – VALLE, Natalia. “A unas viejas Acacias”, 1950.



Fonte: (Hemeroteca Nacional de México. México, 2022).

A memória e História passam a ser como opostos: uma representa a vida carregada pelos grupos (como os exilados que não querem esquecer, que estão vivos), e assim permanecem em constante evolução, abertos à dialética do esquecimento e da lembrança. A recordação da infância, as noites de verbena, os sonhos e as amadas com suas prendas de amor e ilusões, todos retratados em torno da árvore:

Uma dessas acácias esteve sempre mais próxima à minha vida. Estava – ainda está – em frente da porta da casa onde eu me criei. Foi, em muitas ocasiões, fiel companheira de jogo da minha infância. No seu tronco amarrava a ponta de uma corda de cânhamo, e a outra ponta ficava presa aos ferros de uma janela, e servia para as meninas do bairro como balanço. Também era o escuro tronco um bom companheiro para pular corda quando faltavam as companheiras para brincadeira.²²³

²²² “La niñez y la adolescencia de muchas criaturas españolas, hoy muertas, presas o desterradas, tuvieron mucho que ver con esos árboles madrileños. Ellos marcaban cada estación del año, y eran para nosotros un rústico reloj. Bajo la caricia del sol, sus abundantes ramas iban marcando, con su sombra, cada hora del día.”. (CARNÉS, 1950, p. 3).

²²³ “Una de estas acacias estuvo siempre más próxima a mi vida. Se hallaba- se halla todavía- frente a la puerta de la casa donde yo me crié. Fue en muchas ocasiones fiel compañera de juego de mi niñez. A su tronco ataba el extremo de una cuerda de cânhamo, cuya otra punta se aseguraba a los hierros de una ventana inmediata, y

A História é a reconstrução muitas vezes problemática e incompleta do que se rompeu ou que não existe mais. É como se a memória se cristalizasse nas palavras de Carnés, que ao apresentar um momento histórico particular, retrata o exato instante em que a consciência da ruptura com o passado se confunde com essa memória flagelada. É como a casa de espelhos que ainda reflete o suficiente para transmitir o acontecimento. Ao narrar o próximo trecho, suas palavras tornam-se mais autobiográficas e observamos um “eu” explícito, evocado em um espaço dividido com as memórias: “Passou o tempo, e nas águas que se acumulavam ao pé daquela árvore, recebeu meu filho seu primeiro banho de imersão, que fez nascer nele um certo respeito por aquele gigantão escuro com a cascata de brancas flores perfumadas.”²²⁴

Carnés rememora as experiências, a identidade nacional e a consciência cultural por meio de elementos de um “eu” marcado por uma inquietação que entra em cena quando ela fala de si. Esse espaço autobiográfico que ela constrói vai ao encontro primeiramente com a proposta de Lejeune (1975), ao explicar que é no espaço autobiográfico que se desenvolvem os relatos cuja finalidade é, no sentido mais geral, narrar uma vida, em um espaço que seria intermediário entre o público e o privado.

A narrativa de Carnés também pode ser vista com uma urgência de exteriorizar sua experiência, enfatizando sua intimidade, por um lado, e a demanda social e do real, por outro. Neste aspecto, entendemos que a sua escrita encontra-se em consonância com a posição de Arfuch (2010), pois ao construir um espaço autobiográfico como um lugar de comunicação entre o público e o privado, cria um instrumento para interpretar os acontecimentos históricos e inserir a autobiografia na História.

Nas próximas páginas, analisaremos a importância das fotografias próprias da história do tempo presente, bem como os testemunhos verbais que têm sido considerados como importantes fontes para recuperar os testemunhos de muitos sobreviventes daquela emigração forçada. Para tanto, o próximo capítulo irá apresentar não só as imagens, mas esse arquivo de histórias e memórias representados pela imagem que se somam a essa pesquisa. Inicialmente nos perguntávamos qual o motivo de inserirmos as imagens para compor a biografia de Luisa. Ao longo das páginas lidas, cada uma das imagens passou a corresponder

nos servía a las chicas del barrio como columpio. También era el oscuro tronco buen compañero para jugar a la comba, cuando faltaban compañeras de diversión” (CARNÉS, 1950, p. 3).

²²⁴ “Pasó el tiempo, y en las aguas que se acumulaban al pie de aquel árbol, recibió mi hijo su primer baño de impresión (*inmersión-sic*), que hizo nacer en él un cierto respeto por aquel gigantón oscuro, con cascada de blancas flores olorosas.” (CARNÉS, 1950, p. 3).

a fragmentos de narrativas, escritas por Carnés ou não.

Entendemos que as imagens nos transmitem não apenas as marcas do passado, mas atuam como indicadoras para que o leitor possa ver a vida contida nesses textos, uma vez que aquilo que se encontra nas sombras pode se tornar a parte mais digna do saber. Essas imagens atestam a participação de Carnés nessa história desconstruída e esquecida nos meandros dos porões da ditadura fascista, que controlou por trinta e seis anos a memória escondida neles.

5.3 ESPECTROS – REPRESENTAÇÃO FOTOGRÁFICA

Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro. (BARTHES, 1984, p. 27).

As imagens fotográficas constituem uma importante fonte para o estudo do período da Guerra Civil Espanhola e do exílio de Luisa Carnés por dois motivos: primeiro, por fazer parte desse coletivo feminino que aparece amplamente representado pelas imagens, desenvolvendo intensa atividade política; segundo, por pertencer ao grupo de mulheres com um trabalho remunerado em escolas espanholas ou em algumas empresas durante os primeiros anos de diáspora, além de seu firme propósito de manter a cultura republicana no México com ideais políticos e sociais que podemos ver refletidos nas fotografias. Nossa trajetória teve início em Madri. Lá compilamos dados na Biblioteca Nacional de España (BNE), no Ateneo, na Fundación Pablo Iglesias, nos Archivos Españoles (PARES), além de também havermos coletado informações na Biblioteca Nacional de México (BNM) que nos ajudaram a compor esta pesquisa.

Em 2008, o governo da Espanha tornou públicos alguns arquivos com artigos e fotos com o propósito de elucidar mais detalhes desse período histórico manchado outrora pelo crivo da censura. Esse fundo fotográfico foi criado pela *Junta Delegada de Defensa de Madrid*, no início da Guerra Civil Espanhola, em 1936. Esses arquivos, chamados de *Archivos Rojos*, contam com mais de três mil fotografias confiscadas pelos franquistas. O arquivo é parte de um conjunto maior e não desvendado completamente devido ao longo apagamento histórico do período. Nele a representação feminina permaneceu silenciada e reprimida. Foram mulheres que participaram da luta política e social e que foram obnubiladas pelo dedo censor. Algumas imagens fazem parte do *Boletín al servicio de la*

emigración española, publicadas pelo *Comité técnico de Ayuda a los refugiados españoles*, órgão criado pelo *Servicio de Evacuación de los Españoles* (SERE).

Esse boletim foi uma das primeiras publicações criadas no exílio e o primeiro número data de 15 de agosto de 1939. São imagens que apresentam o *nuevo modelo* de mulher que se firmou a partir da Segunda República. A publicação durou apenas um ano e contou com a colaboração dos *Hermanos de Mayo*. Domínguez (2001) esclarece que foram deles as primeiras fotos dos exilados chegando no México a bordo do transatlântico *Sinaia*. Muitas dessas fotos encontram-se atualmente no *Archivo Histórico Nacional de Salamanca*, na seção dedicada à Guerra Civil, uma coleção com grande número de imagens femininas fotografadas. Outro grupo de imagens pertence à *Revista Mujeres Españolas*, editada no México pela *Unión de Mujeres Españolas* desde 1950.

Tivemos acesso a documentos e manuscritos apresentados pela família da escritora, que nos conferiu o privilégio de sermos a única investigadora brasileira a poder estudá-la e sobre ela publicar em nosso país. Entramos em contato com obras suas que permanecem inéditas, tais como: “Olor de Santidad” (1936), “Elegía de los siete puñales de la madre” – Poesía (1952), “La camisa y la virgen” (1954) e “La puerta cerrada” (1956). Recuperamos obras dela que estavam perdidas, uma vez que no início da carreira de escritora, seus contos infantis apareciam com a assinatura de Luisa Carrés Caballero, como vimos no conto “Mar adentro”, de 1926 (Figura 11), publicado tanto na Espanha como na Argentina, e no conto “Angélica”, de 1927 (Figura 12). Já o conto “Chora o Palhaço”, de 1924, encontrado e retraduzido por nós ao espanhol como “Llora el payaso”, foi localizado no Brasil na *Revista Feminina* (Ano XI, n. 127, de dezembro de 1924, na página 53, aqui representado na (Figura 32). Não temos informações de quem o traduziu para o português e, até o momento, não localizamos o original na Espanha²²⁵. Este último narra a história do palhaço Babi Doc e Coralina, a bela malabarista. Babi Doc sofre quando seu amor foge com outro.

Coralina esquece a carta que recebe de Alex dizendo que ela era demasiado bela e demasiado artista para viver uma vida itinerante e a convida para ir para terras distantes, longe do olhar do palhaço, que nasceu para humilhante condição de fazer rir os demais. Sua grande paixão, Coralina, era uma mulher que sonhava com uma vida luxuosa. Alguns dos contos infantis, pelo que verificamos, foram publicados dentro e fora da Espanha, geralmente

²²⁵ Com a intenção de colaborar com a investigação de Plaza, traduzimos para o espanhol a versão em português, que foi publicada na coletânea de contos, em dois volumes: o primeiro foi **Rojo y Gris** – Cuentos Completos I (2018), com o título “Llora el Payaso”. A transcrição do conto “Chora o palhaço” encontra-se no ANEXO A, página, 237.

em revistas argentinas, como vimos anteriormente. As obras de Carnés dividem-se em pré-guerra e pós-guerra e pouco a pouco entendemos os movimentos de sua narrativa.

Figura 32 – CARRÉS CABALLERO, Luisa. “Chora o palhaço”, 1924.



Fonte: (Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP), São Paulo, 2018).

As imagens também revelam informações gráficas das exiladas durante as primeiras décadas do exílio. Muitas dessas imagens ajudaram a família de Carnés a trilhar parte de sua trajetória porque as fotografias corroboram dados de testemunhos orais sobre aqueles anos de derrota e (des)esperança e ajudam na reconstrução da vida de diferentes escritoras. Sobre o uso da imagem como documento histórico, nos servimos da posição de Peter Burke (2001)²²⁶ ao afirmar que o “testemunho das imagens”, como dos textos, busca solucionar problemas de “contexto”, de “função”, de “retórica” e de “qualidade de recordação”, considerados elementos fundamentais para a pesquisa. Elas não podem deixar de ser analisadas como testemunhos visuais, assim como qualquer outro documento escrito que deve ser interpretado como um texto visual em conjunto com artigos.

Podemos observar as imagens de Carnés juntamente com seus relatos. Como vimos muitas vezes, inúmeros artigos e contos são de difícil localização – às vezes pela falta de assinatura ou pelo uso de pseudônimos desconhecidos. Porém, quando existe a imagem, isso

²²⁶ BURKE, Peter. *Visto y no visto*. El uso de la imagen como documento histórico. Traducción de Teófilo de Lozoya. Barcelona: Crítica, 2001. p. 18-21.

não ocorre. Este é o caso do artigo “Una mujer busca trabajo” (1934), que encontramos na biblioteca do Ateneo de Madri, e teve sua autoria identificada pelas imagens, pois estava assinado como *Luisa Jarnés* como vemos na (Figura 33).

Na imagem, temos Luisa Carnés representando a mulher em sua busca por trabalho. A reportagem inicia explicando que o primeiro ato da manhã de que está sem trabalho é comprar um jornal e abri-lo página por página: “Não tem nada”, e vamos procurar. É difícil encontrar. Buscar não. A necessidade faz audazes, e a “desempregada” – neste caso a escritora da presente informação – tem experiência autêntica nessas coisas.”²²⁷ O conto parte da experiência da escritora para informar e mostrar a busca de emprego por muitas mulheres do período.

Figura 33 – CARNÉS, Luisa. “Una mujer busca trabajo”, 1934.



Fonte: (Ateneo, Madri, 2020).

²²⁷ “No hay nada”. Y ¡hala!, a buscar. Es difícil encontrarla. Buscar no. La necesidad hace audaces, y la “sin trabajo” – en este caso la autora de la presente información – tiene experiencia auténtica de estas cosas.” (CARNÉS, 1934, p. 15).

Logo após a primeira negativa na fábrica de chocolates, ela chega a outra fábrica onde informam que muitas mulheres deixam seus nomes, mas nunca são chamadas. A seguir, ela informa: “São onze horas da manhã. As mulheres de sua casa vão de um lado para o outro com suas cestas de tule penduradas no braço” (CARNÉS, 1934, p. 11). A frase “Sinto frio dentro do meu desbotado abrigo de verão”, prenuncia o que vemos em *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934) publicado no mesmo ano desse artigo. A escritora faz uma crítica à sociedade e às leis que a regem. A mesma frase repete-se pelos lugares em que passa: “Aqui sobram mulheres”; aqui ela faz referência às diferentes condições de trabalho.

Ao adentrar a fábrica, deixa claro que existe uma categoria para cada mulher dentro dela. Narra que no escritório do diretor tem “uma jovem muito arrumada”. Também veste uniforme, mas o seu jaleco não fecha como o das outras operárias, por baixo do queixo. Marcaria uma categoria dentro da fábrica?²²⁸. O uso da imagem como documento histórico ajuda-nos a ampliar os acontecimentos políticos, a vermos a estrutura social e entendermos as tendências econômicas do período, inseridas no cotidiano.

Se nos limitarmos às fontes de pesquisa, como os documentos oficiais guardados em arquivos, perderemos o indicador para que o leitor possa ver a vida contida nesses textos, uma vez que aquilo que se encontra nas sombras, pode se tornar a parte mais digna do saber. São esses fragmentos, a princípio soltos, que se tornam parte da transformação e compõem o real. Derrida ensina que a ciência do arquivo deve ser, ao mesmo tempo, a “lei que aí se inscreve” e o “direito que a autoriza” (2001, p. 14). Tal direito implica um conjunto de limites que toda história pode ter. No caso de Luisa Carnés, compreendemos que esses direitos seriam parte de um sistema que apagou sua história e sua memória, sendo, por exemplo, a censura literária parte desse projeto legislativo que outorgou aos censores o poder de negar, taxar e modificar os textos.

O trabalho jornalístico de Carnés no *Frente Rojo* é citado pela escritora em diferentes artigos e memórias, onde ela escreve sobre assuntos variados, mostrando seu especial interesse nos temas relacionados com a mulher. Ao escrever em diferentes revistas gráficas cujo público era essencialmente feminino, seus artigos transmitiam uma visão plural do universo feminal com diferentes perspectivas da vida da mulher, ressaltando a todo momento a atividade laboral e a capacidade de superação, com a intenção de proporcionar mais visibilidade para as mulheres e mostrar seu protagonismo na vida pública em um período no

²²⁸ “En el despacho del director hay una joven muy acicalada. También viste uniforme, pero su bata no cierra, como en las demás operarias, por debajo del mentón. ¿Marca una categoría dentro de la fábrica?” (CARNÉS, 1934, p. 15).

qual aconteciam importantes mudanças. Luisa não permaneceu alheia às transformações e tentou passar essas informações aos leitores, ressaltando sempre seu compromisso político em favor da República.

Nas figuras abaixo (34 a 38), apresentamos a Confeitaria *Viena Capellanes*, 1930. De acordo com nossa pesquisa *in loco* e entrevistas com Antonio Lence, foi nessa confeitaria que Luisa Carnés trabalhou e foi esse local que ela menciona em *Tea Rooms: mujeres obreras*. São várias coincidências. Por exemplo, uma das personagens centrais do romance é Matilde, e pode ter sido criada como referência à Matilde Mora Cid, como esclarece Antonio Lence²²⁹. Infelizmente, o proprietário Antonio Lence, herdeiro da confeitaria, não tem os registros dos funcionários do período. Todos os documentos desse período foram destruídos na guerra, como mencionamos anteriormente. Nessa entrevista, ele esclarece, que assim como nós, acredita que Luisa trata em *Tea Rooms: mujeres obreras* da confeitaria de sua família. Parte da nossa entrevista verbal com Antonio Lence está plasmada abaixo:

Figura 34 – Fachada da Confeitaria *Viena Capellanes*, na Calle Arenal, 1934.



Fonte: (Acervo da Família Lence, proprietária da Confeitaria *Viena Capellanes*, Madri, 2020).

Lamentavelmente, temos pouco material daqueles anos, já que nossa Empresa estava localizada em pleno frente durante a Guerra Civil e grande parte dos arquivos e documentos dos primeiros anos desapareceram ou se destruíram durante a contenda, muitas fotografias das que dispomos foram recuperadas com o passar dos anos através de arquivos dos próprios fotógrafos que as tiraram (como por exemplo, Santos Yubero) que dispõe de muito material daqueles anos. Creio que o personagem de Matilde do livro de Carnés, pode referir-se a Matilde Mora

²²⁹ A *Vienna Capellanes* foi fundada por Matias Lacasa em 1873, Manuel Lence comprou o negócio e a confeitaria se tornou uma das mais famosas casas de chá e café aberto em 1929. Antonio Lence é herdeiro da terceira geração da confeitaria *Viena Capellanes* em Madri. Atualmente Lence é o diretor da rede responsável pela ampliação da *Viena Capellanes* que no ano de 2023 comemorou cento e cinquenta anos da abertura da primeira confeitaria.

Cid, uma irmã solteira da minha avó que também trabalhou na loja da Rua Arenal, onde – por certo, morou na parte de cima da confeitaria, em que viveram meus avós durante vários anos e onde nasceu minha tia mais velha, Matilde Lence Mora a que te referes (irmã do meu pai), mas ela deve ter nascido no ano de 1916, por isso, acredito que o personagem que se refere é a outra Matilde Mora Cid e não Matilde Lence Mora.²³⁰

Figura 35 – Fachada da confeitaria destruída no início da Guerra, 1939.



Fonte: (Acervo da Família Lence, proprietária da Confeitaria Viena Capellanes, Madri, 2020).

O salão de chá descrito por Luisa Carnés em *Tea Rooms: mujeres obreras*, com mesas e espelhos próximos ao balcão, as várias garrafas de aperitivos, os garçons com seus fraques, o grande balcão, os tabuleiros, a pilha de pratos, os talheres, as pequenas jarras de leite e a grande porta²³¹ são descrições bem próximas da imagem abaixo, corroborando a possibilidade de ter sido nesta confeitaria que Luisa trabalhou.

No período existiam a *Lhardy* e a *Viena Capellanes* e esta era frequentada por pessoas que trabalhavam no teatro e iam assistir peças teatrais, especialmente por sua localização.

²³⁰ “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. Creyo 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, donde –por cierto- en un altillo que había sobre la tienda vivieron mis abuelos durante varios años y donde nació la mayor de mis tías, Matilde Lence Mora a la que te refieres (hermana de mi padre), pero debió de nacer sobre el año 1916, por lo que me cuadra más que el personaje se refiriera a la otra Matilde Mora Cid y no a Matilde Lence Mora.”. (Madri, fevereiro de 2020).

²³¹ “El único salón público del establecimiento es amplio y está decorado con mal gusto. Las mesas de cristal, las perchas de níquel y el pavimento encerado relucen.”. (CARNÉS, 1934, p. 35).

Figura 36 – Interior do Sal3n de T3, *Viena Capellanes*, 1934.



Fonte: (Acervo da Fam3lia Lence, propriet3ria da Confeitaria Viena Capellanes, Madri, 2020).

O balc3o de doces 3 similar 3 descri33o do que temos no romance de Luisa. Ela cita: “[...] o ambiente interior cheira a manteiga e a massa quente... Matilde passa por tr3s do balc3o, movimenta os quatro tabuleiros colocados em pir3mide.” (CARN3S, 1934, p. 29).

Figura 37 – Vitrine de doces da confeitaria, 1934.



Fonte: (Acervo da Fam3lia Lence, propriet3ria da Confeitaria Viena Capellanes, Madri, 2020).

No per3odo em que Carn3s viveu na Espanha e por muitos anos, destruir uma imagem e um texto, principalmente em um per3odo de guerra e ditadura, era muito f3cil. Na figura abaixo, temos a Calle Arenal durante o famoso epis3dio do assalto ao *Cuartel de la Monta3a*, retratado no conto “Una estrella roja”²³², que narra a trajet3ria do jovem Manolo, que ap3s perder o pai, continua sua luta por um mundo melhor. Na noite de 18 de julho de

²³² CARN3S, Luisa. “Una estrella Roja”. *Frente Rojo*. Barcelona, 6 de enero de 1938, p. 8.

1936, quando foi dada a ordem de invadir o *Cuartel de la Montaña*, Manolo foi um dos primeiros a cruzar o bombardeio enlouquecido, por entre os jardins da Rua Ferraz. Também foi um dos primeiros a ser abatido por um projétil dos traidores, escondidos no quartel.

Figura 38– Calle Arenal durante o assalto ao *Cuartel de la Montaña*, 1936.



Fonte: (Acervo da Família Lence, proprietária da Confeitaria Viena Capellanes, Madri, 2020).

Construir essa interpretação histórica por meio das imagens é uma tarefa complexa, pois o mundo dos espectros em que procuramos essas memórias nos apresenta apenas vestígios do tempo. São muitas lacunas que resultam de censuras deliberadas, de destruição e de cinzas. Ao descobrir essa memória arquivada que sobreviveu às cinzas, lembramos de Walter Benjamin quando ele narra que a barbárie encontra-se cristalizada em cada documento da cultura: “Não há um documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie” (2020, p. 11). Essas partes das obras de Carnés que sobreviveram à barbárie precisam da imagem e devem ser reconhecidas como um arquivo cultural que apresenta uma escritora da Geração de 27 que sobreviveu ao caos, à perseguição fascista e à violência do exílio e nos deixa a difícil tarefa de reescrever sua história do ponto de vista dessa tentativa de apagamento da sua identidade de escritora.

Afinal, como nos ensina Didi-Huberman (2018), “[...] as noções de memória, montagem e dialética” estão aí para indicar que as imagens não são nem imediatas nem fáceis de entender. Por outra parte, nem sequer estão “[...] no presente, como a princípio se acredita de forma espontânea”, e exatamente porque as imagens não estão no presente que “[...] são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem à memória

na história”²³³. Essas imagens transformam-se em um conjunto temporal e fazem parte do arquivo, da memória e da história de Luisa Carnés. Observamos que as imagens também representam diferentes identidades sociais ou coletivas e, como esclarece Pilar Domínguez (2001), têm um papel-chave na construção e no reforço dos modelos de gênero. De acordo com Mary Nash (1999), “[...] as imagens são elementos decisivos para manter o rol e os valores culturais de feminilidade e masculinidade”²³⁴, pois retratam os estereótipos femininos vigentes nesse período histórico.

Desse modo, entendemos que o primeiro esforço de Carnés foi criar uma escrita que fosse controvertida, pois suas reportagens na revista *Estampa* com temas como “Una peluquería de Señoras”²³⁵ (Figura 39) mostra a irreverência da escritora que se fez passar por aprendiz de cabeleireiro e se inseriu no ambiente para desvendar o cotidiano da profissão em um salão de um bairro popular. A coluna “Vidas Humildes”, como vimos, ajudou a escritora a criar uma narrativa única e diferenciada, entrevistando os empregados de lugares como o Palácio ou a casa de escritores famosos, ou um garçom de um bar. Todos descrevem os padrões, como são tratados, quanto ganham, o que é bom e o que é ruim. Tais pontos enfatizam as preocupações da escritora e criam personagens que representam as diferenças sociais que ela demonstra ao captar as impressões do que é o trabalho de quem entrevista. Carnés termina o artigo explicando: “Y como creo haber captad unas impresiones de lo que es una peluquería castiza de un barrio madrileño, descubro mi personalidad esta misma noche al maestro, le pido perdón por el truco y permiso para hacer unas fotografías” (CARNÉS, 1934, s.p). Notamos nesse artigo como a escritora insere suas experiências do cotidiano em sua escrita e vai compondo sua autobiografia narrando aquilo que ela vive e observa ao seu redor.

²³³ “[...] las nociones de memoria, montaje y dialéctica están ahí para indicar que las imágenes no son ni inmediatas, ni fáciles de entender. Por otra parte, ni siquiera están ‘en presente’ y ‘son capaces de hacer visibles’ las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la memoria en la historia” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 65).

²³⁴ “[...] las imágenes son elementos decisivos para mantener los roles y valores culturales de feminidad y masculinidad.” (NASH, 1999. p. 33-35).

²³⁵ Encontramos esse conto na biblioteca do *Ateneo*, em Madri. A família não sabia que ele tinha sido guardado, tinham apenas uma cópia da publicação antiga, sem data (Nota da Autora).

Figura 39 – CARNÉS, Luisa. “Una peluquería de señoras”, 1934.



Fonte: (Ateneo , Madri, 2020).

Em 1936, Carnés publicou um artigo na revista *Estampa* intitulado “Mujeres alma del Pueblo”, entrevistando o secretário do *Frente Rojo Internacional*, Esteban Vega. Ele explica que após uma chamada na rádio convidando as mulheres de Madri para incorporarem-se ao serviço de saúde, tiveram uma resposta inesperada: em três dias, foram oito mil inscritas. As mulheres espanholas provaram, mais uma vez, que são capazes de um gesto heróico em favor da liberdade: “As mulheres desse julho histórico colocaram em

pé ante o primeiro passo do fascismo e exclamaram simultaneamente: ¡No pasarán! As mulheres de julho estão à frente nos hospitais, nos lugares de abastecimento, nas ruas, velando pela paz e cidadania” (CARNÉS, 1936, p. 7).

A escritora exalta os defensores da República no artigo “El ‘Mono’ proletário” (Figura 40), relatando a ajuda do povo que trabalhava na confecção de uniformes para as milícias em todos os lugares.

Figura 40 – CARNÉS, Luisa. “El ‘Mono’ Proletário”, 1936.



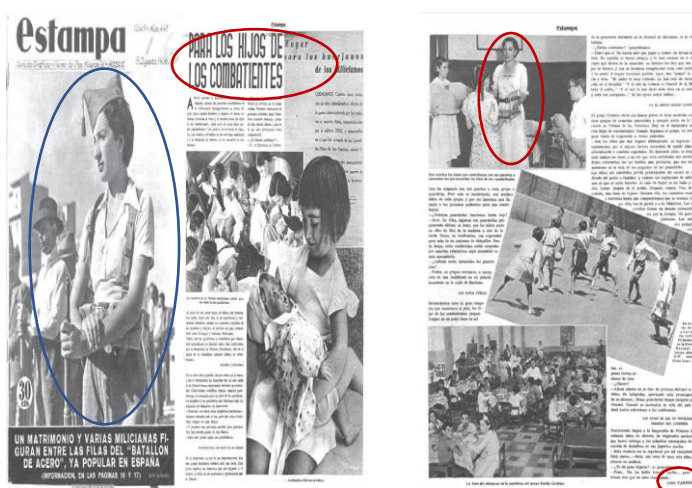
Fonte: (Ateneo, Madri, 2020).

Mais uma vez, insere a figura da mulher ocupando papéis que antes eram exclusivos dos homens. A mulher da foto não é mais aquela que fica em casa costurando, é aquela que vai para a guerra usando um uniforme tipicamente masculino. A capa da revista mostra a mulher costurando para os milicianos em tom de crítica, uma vez que as mulheres seguiram para os fronts e depois foram obrigadas a retornar. Essa subversão do gênero performativo é destacada pela imagem como uma proposta de transformação das estruturas sociais. Ela critica e reivindica os direitos das mulheres e é através da imagem que podemos observar as maneiras possíveis que Carnés concebe de resistir e desestabilizar as práticas de poder responsáveis pela exclusão feminina.

Dizia-nos Foucault que “Ali onde há poder há resistência”. Uma das ações consideradas mais importantes, em agosto, foi a tomada da cidade andaluza de *El Carpio*, próxima de Córdoba. Depois, dirigidos pelo General Miaja Villanueva de la Serena, atacam

o único foco fascista na província de Badajoz e entram na cidade, enquanto as tropas de Figueras chegam ao quartel de Tarragona para descansar. O movimento subversivo na Espanha apenas tinha se iniciado quando os primeiros sintomas da sublevação ensanguentou a terra e deixou muitas crianças órfãs. Mediante essa nova realidade, o *Ministério de Instrucción*, em conjunto com as professoras, acolheu os filhos dos heróis e, devido à solidariedade da população, essas crianças tiveram um abrigo. Criaram refúgios em casas, escolas e conventos, uma vez que o governo e o país estavam conscientes da tragédia que seria a vida dos filhos dos combatentes. Essa trajetória é descrita por Carnés em seu artigo “Para los hijos de los combatientes”. Novamente, a mulher aparece em um lugar de destaque e segurando uma arma no “Batalhão de Acero” (Figura 41).

Figura 41 – CARNÉS, Luisa. “Para los hijos de los combatientes”, 1936.



Fonte: (Hemeroteca Digital BNE, Madri, 2020).

Essas imagens mostram que a escritora cria um conceito representativo da mulher, mantendo sua identidade em destaque. Ao representar a figura feminina de forma performativa, ela reitera a participação nesta história desconstruída e esquecida nos porões infectos da ditadura fascista. Isso porque o poder público não controlava apenas o arquivo, mas a memória que ele continha. Embora o conceito de arquivo não seja o foco desta tese, acreditamos que ele é composto por um duplo, que ao mesmo tempo guarda, reserva e respeita ou cumpre uma lei que o transforma em um lugar onde habitar, lacrando memórias e histórias, já que a morte talvez não represente apenas o esquecimento, mas o memoricídio. Para Derrida, “[...] a aniquilação da memória como *mneme* ou *anamnesis*” comanda o que o

teórico denomina de “apagamento radical”:

[...] na verdade a erradicação daquilo que não se reduz jamais a *mneme* ou *anamnesis*; a saber, o arquivo, a consignação, o dispositivo documental ou monumental. [...]. Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória ou a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória. (DERRIDA, 2001, p. 17-22).

Curioso paradoxo há quando pensamos que, se não existisse arquivo, também não existiria memória e o apagamento seria total. A “pulsão da morte” seria a destruição do arquivo, uma ameaça à vontade de construir algo que guarde lembranças. Na reportagem abaixo (Figura 42), temos outro exemplo da importância das imagens, uma vez que reconhecemos a autoria da matéria pela fotografia de Luisa Carnés. Aqui ela assina “L.C.”. A matéria localizada por nós no *Ateneo*, em 2020, diz: “A los combatientes no les faltarán víveres mientras dure la guerra. Valencia tiene para los madrileños reservas inagotables.”.

Figura 42 – CARNÉS, Luisa. “A los combatientes no les faltarán víveres mientras dure la guerra”, 1936.

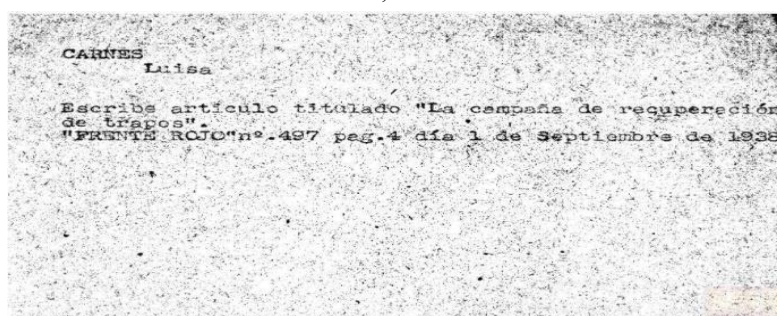


Fonte: (Ateneo, Madri, 2020.)

Sem o arquivo, não saberíamos se aquilo existiu ou não. Parte da história de Luisa Carnés, por exemplo, ficou quarenta anos arquivada em uma carteira, que era tudo o que ela tinha quando partiu para o exílio, e permaneceu com ela até sua morte. Encontramos no *Centro Documental de la Memoria Histórica* (CDMH), em Salamanca, DNSD-Fichero 10, COO75198, algumas fichas com matérias escritas por Luisa Carnés que foram censuradas

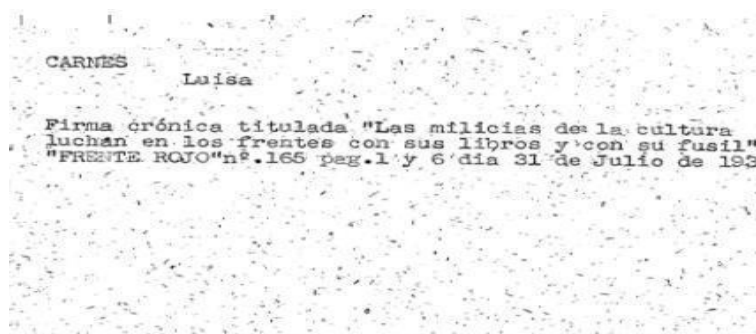
no jornal *Frente Rojo*. Porém, não encontramos as referidas matérias. Os exemplares do *Frente Rojo* de maio a setembro de 1938 foram todos censurados a partir de uma publicação de 14 de abril de 1938. Nesse ano, só existiram novas publicações de 22 de outubro até 31 de dezembro, e em 1939, temos apenas publicações do mês de janeiro. Os títulos das matérias são: “Las milicias de la cultura luchan en los frentes con sus libros y con un fusil”, 31 de julho de 1938 (Figura 43) e “La campaña de recuperación de trapos”, 4 de setembro de 1938 (Figura 44).

Figura 43 – CARNÉS, Luisa, “Las milicias de la cultura luchan en los frentes con sus libros y con un fusil”, 1938.



Fonte: (CDMH, Salamanca, 2020).

Figura 44 – CARNÉS, Luisa. “La campaña de recuperación de trapos”, 1938.



Fonte: (CDMH, Salamanca, 2020).

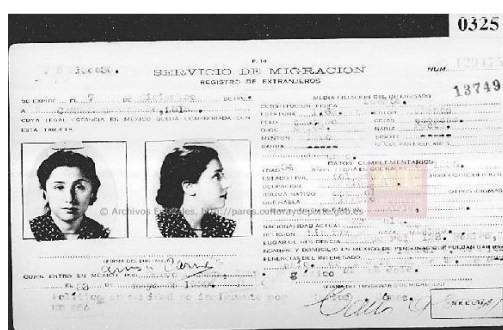
Uma vez enfatizada a função do arquivo, gostaríamos de tratar da função da imagem, que “[...] arde em seu contato como real”, como nos assevera Didi-Huberman:

Nunca, ao que parece, a imagem – e o arquivo que ela forma desde o momento em que se multiplica, por pouco que seja, e que queremos agrupá-la, compreender a sua multiplicidade – nunca foi imposta com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Ela nunca mostrou tantas verdades cruas; nunca, porém, ela nos mentiu tanto, pedindo nossa credulidade; nunca se proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto – esta impressão deve-se, sem dúvida, à própria natureza da situação atual, ao seu caráter

ardente – a imagem sofreu tantas rupturas, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições atravessadas, manipulações imorais e profanações moralizantes.²³⁶

As imagens guardadas e arquivadas agora querem fazer parte da História. Uma só imagem é capaz de nos dar muitas informações. Por exemplo, nas fichas que encontramos no Registro Nacional de Extranjeros, no México, que fazem parte de sua biografia, o nome de Luisa foi registrado como **Luisa Carnés Caballero**, como vemos abaixo (Figuras 45, 46), na sequência dos registros com datas e algumas características diferentes. O primeiro registro (Figura 45), número 13749, data de 1º de dezembro de 1939.

Figura 45 – CARNÉS, Luisa. 1º registro, 1939.



Fonte: (CDMH, Madri, 2020).

O segundo registro (Figura 46), embora tenha o mesmo número do anterior, 13749, data de 7 de dezembro de 1939. Ambos diferem quanto à data e algumas características físicas.

Figura 46 – 2º registro, 1939.



Fonte: (CDMH, Madri, 2020).

²³⁶ “Nunca, al parecer, la imagen –y el archivo que conforma desde el momento en que se multiplica, por muy poco que sea, y que se desea agruparla, entender su multiplicidad–, nunca la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado tantas verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentado tanto solicitando nuestra credulidad; nunca ha proliferado tanto y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción. Nunca, por lo tanto –esta impresión se debe sin duda al carácter mismo de la situación actual, su carácter ardiente–, la imagen ha sufrido tantos desgarros, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos rechazos cruzados, manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes.”. (DIDI-HUBERMAN, 2018. p. 10).

Temos dois registros com o mesmo número dos anteriores, porém esse último explica que ela era imigrante e exilada política, data de 23 de maio de 1939, esclarece que ela entrou no México por N. Laredo, na data de 1º de dezembro de 1939. Dessa maneira, temos o registro da data real em que ela entrou no México. Essas imagens de Luisa Carnés fazem parte de uma história que ficou apagada por muitos anos. São o laço que une a palavra à imagem que pouco a pouco se transforma em cinzas e forma parte daquilo que inventamos para registrar nossos temores, como esclarece Didi-Huberman (2018).

Pensamos nas imagens das obras de Luísa Carnés partindo do princípio que todas as suas memórias estão ameaçadas pelo apagamento e entendemos que compor sua biografia com essas imagens evitará esse esquecimento. A cada imagem que descobrimos em um arquivo da *Biblioteca Nacional de Espanha* ou do *Ateneo* de Madri, nos perguntamos sobre quais os obstáculos que a escritora enfrentou, qual foi o milagre que permitiu que essa imagem ou esse texto se conservasse por tantos anos. E a resposta veio em mais imagens quando encontramos seus contos perdidos, conservados em distintos arquivos espalhados por Madri e pelo México. Eram recortes de jornais e fotografias guardados em espaços pouco visitados, parte de um enorme quebra-cabeças que se forma lentamente.

A imagem da mulher republicana no exílio é uma imagem ativa publicamente e contrasta com os testemunhos orais que se referem às mulheres como donas de casa, esposas e mães de refugiados políticos centradas na família. Observa-se o forte caráter político impresso na revista *Mujeres Españolas*, que se dirige a esse público feminino e, como afirma Pilar Dominguez (2001), “[...] representa a vigência do estereótipo feminino tradicional da mulher mãe.”²³⁷ Desde o início, a revista *Mujeres Españolas* começou a editar, em conjunto com a *Unión de Mujeres Españolas* (UME), e demonstraram sua solidariedade com os presos espanhóis porque “[...] a mão maternal das afiliadas à *Unión de Mujeres* deve socorrer a todo espanhol antifascista necessitado.”²³⁸

A revista entrevistou as mulheres exiladas envolvidas com a luta política e que se dedicaram primeiramente aos que lutavam contra o regime – os guerrilheiros, nos anos 1940, os que sofreram com a ditadura e as companheiras dos presos. As imagens ajudam a conhecer o papel social da mulher republicana e, depois, da mulher exilada, bem como a representação de suas atividades no período. No caso de Luisa Carnés, essas imagens servem como um

²³⁷ “[...] representa la vigencia del estereotipo femenino tradicional de la mujer madre.” (DOMÍNGUEZ, 2001, p. 169).

²³⁸ “[...] la mano maternal de las afiliadas a la Unión de Mujeres debe socorrer a todo español antifascista necesitado.”. **Unión de Mujeres Españolas** (UME), 1946, s.p.

arquivo de memória e história que expressa a luta das mulheres anti-fascistas na Espanha e no México – mulheres que não sucumbiram ao poder do regime de Franco, sendo capazes de manter a solidariedade e o compromisso republicano a partir do trabalho. As imagens funcionam como um guia que, ao lado do texto literário e dos testemunhos orais, guiam-nos por um caminho da história no qual o testemunho dessas imagens torna-se uma importante contribuição.

Vimos que uma das principais revistas em que Carnés trabalhou, a revista *Estampa*, sempre utilizou a imagem em suas matérias e, muitas vezes, foi por meio dessa imagem que reconhecemos o trabalho desta escritora. As imagens analisadas servem-nos como um testemunho de duas maneiras: primeiramente, por ilustrar as conclusões às quais ela chegou em seu texto, marcando, muitas vezes, a subversão das performances de gênero; seguidamente, auxiliando-nos a remontar seu passado, uma vez que as imagens lacram em si um estudo da história da vida da escritora. A técnica de utilizar os testemunhos visuais em documentos históricos foi concebida por Aby Warburg, que se dedicou à História da Arte e tentou escrever uma história da cultura baseada em imagens e textos.²³⁹

As imagens, assim como os textos, de acordo com o nosso ponto, são uma forma importante de documentar e desarquivar o passado, pois refletem um testemunho ocular de um determinado momento. Burke (2001) esclarece que as imagens são testemunhos mudos, mas aqui elas representam uma função estética que se mostra como parte da cultura material do passado, pois graças a elas encontramos não só os textos perdidos da escritora, mas entendemos sua visão plural do universo feminino.

Os jornais, há muito tempo, utilizam a fotografia como testemunho de autenticidade. O contato com o jornalismo é refletido em toda obra da escritora, uma vez que ela descreve as situações em que vive como se fosse uma reportagem. Entendemos que as fotografias contam parte dessa história de forma particular e criam um testemunho sobre o passado que complementa e corrobora os documentos escritos. As imagens mostram os aspectos do passado de forma representativa, uma vez que pode ser analisada pelo leitor ou pelo escritor, quando consideramos a fotografia como parte de uma mensagem que pode ser lida com relativa rapidez. A definição de Burke nos auxilia, uma vez que para ele “[...]as imagens constituem um testemunho do ordenamento social do passado e, sobretudo, das formas de

²³⁹ Philippe Ariès (1914-1982) definia a si mesmo como “historiador domingueiro”, uma história da infância e uma história da morte, nas quais as fontes visuais eram descritas como “testemunhos de sensibilidade e de vida” pelos mesmos motivos que a “literatura ou os documentos dos arquivos” (Nota da Autora).

pensar e de ver as coisas em tempos pretéritos.”²⁴⁰ As imagens de Carnés nos dão acesso ao seu tempo, inserem-se tanto no contexto social como cultural e político e auxiliam na identificação dos seus textos.

É nesse espaço físico que a memória das antigas experiências se eterniza. As imagens, na narrativa de Carnés, são representativas muitas vezes expressam seu posicionamento em relação as desigualdades sociais; as marcas da memória e do testemunho inserem-se nos textos da escritora através desse fluxo de consciência que se apresenta no tempo cronológico, no tempo interior e no tempo da narrativa. Sua escrita quase cinematográfica aponta, nos contos, os traumas vividos não só por ela, mas por muitos indivíduos desse período. Sua experiência é narrada com subjetividade; ela usa adjetivos que valorizam cada momento vivido, expressando o sentimento nostálgico de sua pátria distante.

Em sua obra, é possível individualizarmos algumas motivações que impulsionam essa literatura e recuperam espaços como: a nostalgia do passado, os usos e costumes mitificados pela recordação e pela necessidade de comunicar e lembrar para superar a desilusão, a amargura e a esperança no futuro, que sobrevive na nova realidade com a convicção de se poder retornar à pátria perdida. Nos contos e romances de Luisa Carnés existe uma categoria histórica que se desloca em um espaço geográfico e caracteriza o processo inicial que é baseado no motivo da narrativa.

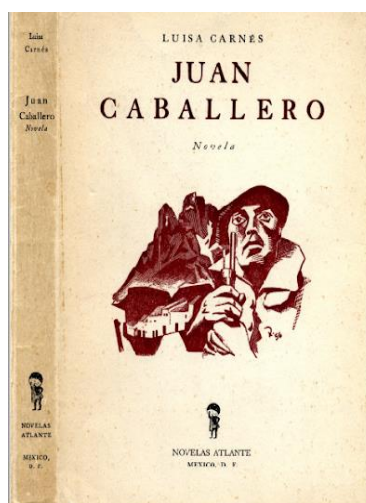
Esse duplo reflexo é o que constitui a chave de leitura do indivíduo que, como Carnés, espelha-se na experiência. É uma casa de espelhos e permanecer nela é a ilusão que mais tarde lhe será oferecida no exílio. Essa ilusão proporciona à escritora a exploração dos diferentes tipos de espelhos escondidos nos lugares mais obscuros. Desse modo, apresentamos aqui algumas das imagens do material sem reedição e parte de um romance inédito. O primeiro é um fragmento do romance *Juan Caballero* (Figura 47), publicado no México em 1956, ainda sem reedição.

A justiça é separada da vingança individual. Carnés evidencia a necessidade de se fazer justiça; ajusta-se aos princípios e ao sentido coletivo comum; mostra seu compromisso com o povo e com o PCE, que se incorpora à luta guerrilheira; aponta para a necessidade de transformar o sistema existente, projetando-se sobre um futuro que aparece como uma promessa. Escrita em 1947 e premiada pelos *Talleres Graficos*: “La Nación” do México, a obra só é publicada em 1956, no mesmo país, e permanece excluída da recuperação da memória histórica até hoje. Esse romance narra um episódio da guerrilha em uma pequena

²⁴⁰ “[...] las imágenes constituyen un testimonio del ordenamiento social del pasado y sobre todo de las formas de pensar y de ver las cosas en tiempos pretéritos.” (BURKE, 2001, p. 236).

cidade, em 1942.

Figura 47 – CARNÉS, Luisa. *Juan Caballero*, 1956.



Fonte: (Acervo da Família Puyol Carnés, Madri, 2020).

Nele a escritora estabelece a origem da guerrilha como uma modalidade de luta dos rebeldes que se negam a aceitar a derrota – uma crítica encoberta que demonstra a cisão em relação à luta armada autônoma após a demobilização do exército Republicano e que começa com o assassinato do pai de Juan, Manuel, por Justo Fuentes “Patás Cortas”, um vizinho que se identifica com o fascismo e com o nazismo. O ódio que impulsiona esse crime baseia-se em um desacordo ideológico entre as personagens. A interação dos guerrilheiros, suas canções e ditados populares são ressaltados na narrativa, em contraste com a estrutura militar dos opositores. A guerrilha mostra aos camponeses uma consciência de classe que permeia a narrativa carnesiana. A linguagem política reforça a fé e a necessidade de mudanças que podem transformar a realidade.

Seu último romance escrito no México ainda permanece inédito: *La puerta Cerrada*. No jornal *El Nacional*, em 25 de janeiro de 1964, na página 10 (Figura 48), localizamos, no México, apenas esse fragmento, em uma publicação que a família de Luisa desconhecia. Nele o leitor é informado pela própria escritora de que se trata de um “Fragmento de una novela inédita del mismo título”. Plaza cita esse romance na lista de obras inéditas de Luisa com o título: *La puerta cerrada, Manuel*. Porém, de acordo com o fragmento que encontramos e com os manuscritos datilografados cedidos pela família da escritora, o título correto é *La puerta Cerrada* (1956). O neto de Luisa informa, em entrevista, que não tem referências de outro romance com o título *La puerta cerrada, Manuel*.

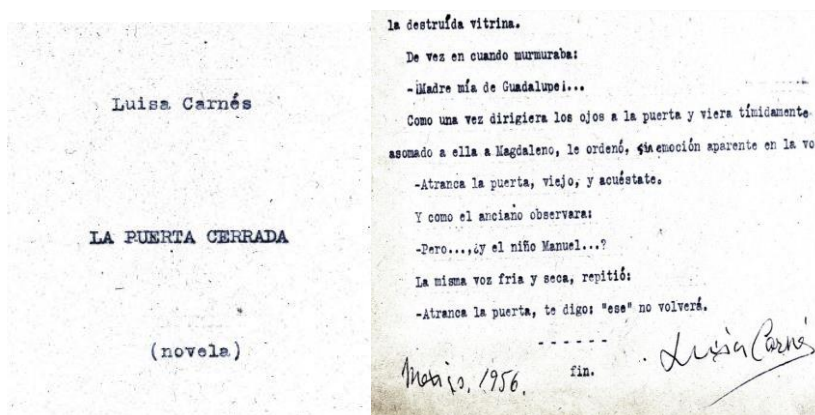
O tema nele abordado é a Revolução Mexicana, retratada por meio dos sentimentos de Manuel em relação a esse conflito bélico. A partir da imagem do manuscrito datilografado (Figura 50), vemos que foi finalizado em 1956, mas passou por uma revisão em 1963 e sua primeira publicação data de 1964. Esse fragmento corrobora a ideia de que Carnés não teve tempo de publicar o romance, uma vez que faleceu dois meses após a publicação desse trecho no suplemento do *El Nacional*.

Figura 48 – CARNÉS, Luisa. *La Puerta Cerrada* – romance inédito, 1964.



Fonte: (Hemeroteca Nacional de México. México, 2022).

Figura 49 – CARNÉS, Luisa. *La Puerta Cerrada* – Romance inédito, 1956.



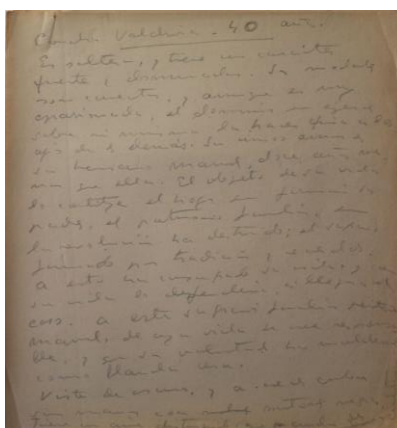
Fonte: (Acervo da Família Puyol Carnés, Madri, 2020).

É um romance que permanece inédito, apenas transcrevemos, sem traduzir, uma parte do texto cuja publicação era desconhecida até o momento:

A solas con aquellas prendas que encubrieron un día el cuerpo de su padre, Manuel intentaba recordarle tal cual fue, no como su madre quiso que fuera. Lo recordaba robusto, alegre, casi siempre ausente de la casa; un hombre que pisaba, reía y hablaba fuerte, subrayando su presencia, y que al alejarse por el jardín dejaba a veces una lágrima suspendida en las pestañas de su madre (lágrima que doña Manuelita secaba en seguida con un dedo y sustituía con una sonrisa). Era una vida extraña la de aquellos dos seres a quienes debía su origen. Nunca disputaban; sólo tenían palabras cordiales el uno para el otro. Pero bajo la aparente armonía se alzaba la muralla establecida por la puerta cerrada, la puerta cuya significación comprendió Manuel muchos años después de la niñez. La puerta era como un sello de indiferencia y frialdad sobre aquellas dos vidas, extrañas una para otra dentro de la casa común. Era también el velo que impedía el paso de la verdad a los hijos, que tapaba la realidad de aquel hogar. La puerta cerrada reveló a Manuel, ya apuntando su mocedad, lo que había detrás de las lágrimas vertidas a escondidas, de las medias sonrisas de su madre, de sus palabras en torno de un hombre que, en realidad, no existía para ella. No obstante la revelación, Manuel aparentó seguir amando al padre que le era impuesto, al don Roberto que departía afable en las tertulias de la casa, pagaba las cuentas, firmaba los documentos que le presentaba don Pepe y le bendecía antes de irse a dormir. [...] Fue en aquella escena violenta que precedió al viaje de su padre a Francia en la que Manuel le fue revelado algo acerca de lo que deseaba saber. [...] Todo era sucio y podrido en esta casa. Nada sano ni bello podía florecer en su ambiente impuro, cuajado de mentiras, donde todo era falso: los recuerdos, las palabras, los dioses tutelares, nacidos del secreto de una puerta cerrada entre dos alcobas. La Revolución había acabado hacía tiempo con el cantar de los gallos en los corrales medianeros, pero el nuevo día lo sentía Manuel en el frío, en la pesadez de cabeza y en la débil claridad que empezaba a filtrarse a través de los vasillos claros de la puerta. (CARNÉS, 1964, p. 10).

Na sequência temos na (Figura 50) a imagem de um dos poucos textos manuscritos da escritora que nos mostra como era a sua letra:

Figura 50 – CARNÉS, Luisa. Manuscrito datilografado, *La Puerta Cerrada*, 1956.

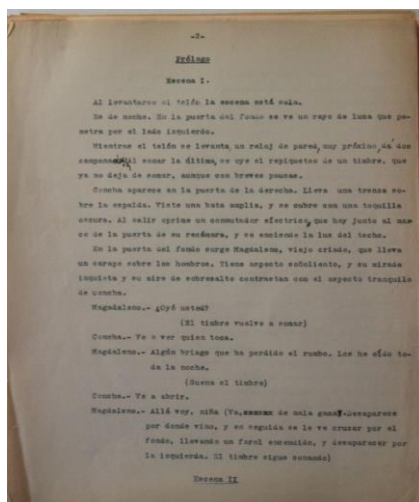


Fonte: (Acervo da Família Puyol Carnés, Madri, 2020).

De acordo com a família de Carnés, o romance começou a ser convertido pela

escritora em uma peça de teatro (Figura 51), porém a adaptação não foi concluída.

Figura 51 – CARNÉS, Luisa. Prólogo da peça teatral: *La Puerta Cerrada*. 1956.



Fonte: (Acervo da Família Puyol Carnés, Madri, 2020).

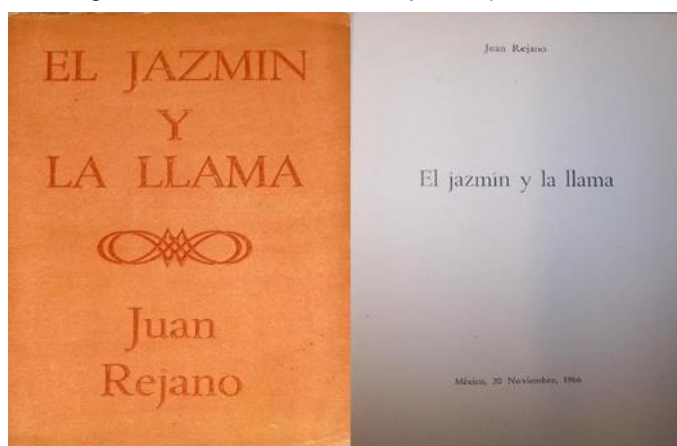
Ao refletirmos sobre a literatura como constituinte de uma viagem incessante de ida e volta do presente para o passado e vice-versa, no qual encontramos e reconhecemos, em algum ponto da História a Literatura de Exílio, observamos que nesse conjunto de textos diferentes, não completamente homogêneos, existem afinidades e argumentos, bem como problemas comuns que se confundem com a autobiografia, a memória e o próprio exílio. Carnés é uma escritora que concebe a realidade e constrói sua identidade em cada texto, destacando as fissuras no sistema que a cerca, descrevendo a mudança social, as reivindicações das vidas excluídas e subalternizadas pelos mecanismos de poder, criando uma espécie de rede intertextual que evidencia as escritas de difícil legitimação, ligada a obras que podem apresentar ou não essa conexão.

Para finalizar, gostaríamos de fazer uma referência à obra publicada por Juan Rejano em 1966, que encontramos na BNE: *El jazmín y la llama*, dedicada à Luisa Carnés,

Este poema de amor, escrito y guardado, no sé por qué íntimas exigencias, a lo largo de muchos años estaba dispuesto para su publicación, cuando murió trágicamente la maravillosa criatura que lo inspiró aquella que con su infinita dulzura llenó de luz mi corazón y lo seguirá llenando con su recuerdo hasta el último aliento de mi vida. Lo entrego ahora al lector sin añadirle un solo lamento. Así fue naciendo y creciendo, cuando ella era la imagen de la ternura en tierra, y así quiero que salga de la penumbra en la que ha permanecido tanto tiempo.²⁴¹

²⁴¹ REJANO, Juan. *El jazmín y la llama*. Edición de Alejandro Finisterre. México: Colección Ecuador 0°0'0", 1966. Post Scriptum, p. 89.

Figura 52 – REJANO, Juan. *El jazmín y la llama*, 1966.



Fonte: (BNE, Madri, 2020).

Essa é uma demonstração do apagamento da escritora. A família de Juan Rejano não reconhece Luisa como sua companheira e tenta apagar tudo o que lembra essa relação. Como podemos perceber, temos um longo caminho de resgates, evolução e recuperação contra um processo violento de apagamento histórico que, ao nosso ver, enraizou-se mediante o perfilamento dos meios franquistas para fins democráticos.

Neste capítulo, observamos o entrelaçamento da imagem e da escrita. Concluimos que esse espaço nos faz refletir sobre a fronteira que existe entre a literatura e a imagem, posicionadas em um espaço híbrido onde elas encontram-se ou não. Contemplamos a natureza icônica da escrita e a importância de revelar esse universo da imagem como parte da criação literária. A obra carnesiana está associada à imagem e esta exerce um papel fundamental em sua escrita, de maneira articulada. A relação entre texto e imagem, em seus textos, é baseada em dois registros, o escrito e o fotográfico, que somados à sua própria experiência, resulta em um registro subjetivo da experiência vivida. Através de uma revisão da literatura sobre o assunto, notamos a existência de dois pólos, que enfatizam o mundo da escrita e da imagem.

Esse recurso da parte visual e espacial da escrita, que a partir do século XX a literatura incorpora, remete-nos aos dizeres de Márcia Arbex: “[...] a escrita não reproduz a palavra, mas a torna visível” (2006, p. 17). Texto e imagem nunca deixaram de se relacionar, e na obra de Carnés, formam um conjunto de descrições e impressões que se entrelaçam. O modo crítico de refletir sobre a realidade por meio de um espaço constantemente questionado e o fato de apresentar a fotografia como complemento, terminam por revelar o invisível.

A fotografia e a escrita, na obra de Luisa Carnés, são dois tipos de criação que

apresentam uma diferença que não é unicamente material, mas também intelectual. Em alguns casos, a fotografia pode exercer um poder sobre o texto, e o fato de contemplá-la permite ao leitor a experiência de ver a sua verdade. Ambos estão intimamente ligados, pois a fotografia encontra apoio nos elementos reais; o texto explora a imagem, e juntos prestam uma homenagem a essa memória de um outro tempo.

Todos entrelaçam-se e formam um relato autobiográfico que conecta a narrativa, muitas vezes na primeira pessoa, ao “eu” da escritora. São mecanismos que demonstram o caráter auto reflexivo que possuem as obras de Carnés. Os feitos que ela relata são escolhidos juntamente com os detalhes que ela pretende ressaltar ou não. Entendemos que a autobiografia em seus romances é composta de lacunas e de criações da memória cuidadosamente escolhidas pela escritora – que sempre pode optar por apresentar uma versão revisada ou não do seu passado ou da sua realidade pessoal. Tal ponto é importante para autobiografia uma vez que a escritora se define como uma pessoa real socialmente responsável e produtora de um discurso. Nestes capítulos observamos como texto e imagem se encontram em um lugar que representa a autobiografia em dois níveis, ela é ao mesmo tempo critério e comparação. O leitor é convidado a ler o romance remetendo a uma verdade da “natureza humana” e as imagens servem de revelação do indivíduo. Até aqui delimitamos e estudamos o *corpus* escolhido. Construímos um dos possíveis caminhos para unir as obras carnesianas e extrair delas a partir de uma análise da sua trajetória, as suas escolhas autobiográficas. Observamos a história biográfica e (auto)biográfica no sentido proposto por Larousse 1886 “vida de um indivíduo escrita por ele próprio”, nesse caso a vida de Carnés contada por ela mesma para nós, a seguir apresentamos as considerações finais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho foi realizado através de uma pesquisa baseada em entrevistas com familiares e historiadores, além da documentação sobre o período em que encontramos os textos da escritora Luisa Carnés. Muitas de suas publicações eram desconhecidas, como demonstramos ao longo desta investigação. As análises e descrições que compõem suas obras levam-nos a conhecer o contexto vivido e as questões relacionadas à vida da escritora. Sua luta por direitos trabalhistas, sua posição social no período pré e pós-guerra, mostraram-nos a práxis do feminismo na Espanha, a luta antifascista e as relações entre o feminismo e a política construída em duas pátrias (antes e durante o exílio mexicano). Foram mais de trinta artigos e contos encontrados no México que precisam de uma profunda análise e de uma investigação rigorosa.

Vimos como o contexto democrático da Segunda República perdeu espaço e a importância que teve a luta da escritora e de outras mulheres e homens, dentro do período e que permitiu uma efervescência de ideias transgressoras naqueles tempos. Ao reconectar dados, observamos as causas do silenciamento de Luisa e de tantas outras da mesma geração, além da percepção do movimento feminista e as relações entre as mulheres que permaneceram dentro e fora da Espanha. Luisa Carnés foi uma escritora que centrou seu protagonismo nas mulheres e sua militância política foi uma forma de resistir ao regime fascista de seu país de origem.

Nosso objetivo foi problematizar a noção de (auto)biografia pensando na referencialidade possivelmente compartilhada na obra de Luisa Carnés, partindo da definição de autobiografia como “relato retrospectivo em prosa”, conceituado por Philippe Lejeune (1975). O sentido do autobiográfico, na obra de Carnés, parte de uma análise da posição feminina não apenas dentro do aspecto tradicional da mulher. O aspecto inovador, sugerido pela escritora, é visto a partir de uma nova percepção do mundo e do seu desempenho tanto profissional como político. Esses novos paradigmas apresentam-se nas obras de Carnés como efeito de um trabalho que nega a improvisação. Ela pretendia fazer ouvir sua própria voz, trazendo à tona uma veracidade ritualizada que revela uma interioridade emocional, inserida em um espaço biográfico. Ela apresenta determinado assunto sem desvelar sua complexidade, o que exige do leitor atenção; pauta sua narrativa pelo ritmo do cotidiano e é aí onde encontra um lugar onde habitar.

Observamos em *Natacha*, a protagonista que luta contra a miséria, mas termina abandonada à sua própria sorte, como muitas mulheres no período, e que tece também

estruturas invisíveis que se transmutam em realidade. Compreendemos que parte da narrativa carnesiana pode ser definida como (auto)biográfica porque os traços autobiográficos sofrem interferências e se espalham em todo o ‘corpus’ que se perdeu, como nos ensina Jacques Derrida (2001). Ao tratarmos, por exemplo, da narrativa relativa à vida de Luisa Carnés, observamos que a origem se perde e o fato vivido passa a ser o momento da transposição para o escrito, revelando um novo sentido.

Enfatizamos o desenvolvimento histórico da escrita de si, não como uma modalidade da escrita ficcional, na qual autobiografia e ficção fazem parte, mas pensando no compromisso quase historiográfico que Carnés tem ao apontar a credibilidade de suas palavras. As fissuras no processo de recuperação fazem parte dessa divisão de suas obras, muitas desconhecidas e outras perdidas entre Espanha e México. Assim, mapear parte dessa literatura do século XX que ficou nas sombras é uma forma de compreender e estabelecer padrões de narrativas do período que permeiam as obras de Carnés e de outras mulheres, como observamos no decorrer desta pesquisa. Elas apresentam temas como a miséria e as condições sociais das mulheres, que antes eram o “anjo do lar”, submetidas a uma imposição social sem direitos e com deveres somente. As mulheres que conseguiam alguma independência, logo viam-se presas ao lugar no qual o casamento as colocava.

Essa é a decepção da personagem Natália Valle, cuja esperança inicial no casamento havia sido sedimentada em um discurso predominante. Ela representa uma mulher desamparada que cai em desgraça, percorrendo os caminhos da prostituição porque sua educação não lhe proporcionou outro meio de vida. Esse é um tipo recorrente na narrativa social do período. Muitas escritoras narraram, em suas memórias, o desengano da ideia do amor por meio de casamentos equivocados, além de concepções que contradizem a lei do divórcio, como contemplamos na narrativa “Él día más feliz”. As mulheres modernas que Luisa Carnés cria não vêm no casamento uma vantagem, essa não é uma alternativa real, e aqui temos a identidade da escritora que centra o relato na sua própria história.

Nossa trajetória até aqui nos mostrou que Luisa foi uma mulher que sempre escreveu para contar sua vida e o que ela via em seu entorno. No exílio, sua saudade nos é revelada através de suas memórias da pátria perdida e da vontade de a ela retornar. Esse desejo de narrar uma história por meio da palavra vivida, lutando contra a realidade objetiva de uma guerra perdida, é um dos traços que consolidam esse testemunho de vida e morte em suas diferentes modalidades como autobiografias, memórias, diários, contos ou romances, que atuam como uma ressaca depois da tormenta que foi a Guerra Civil Espanhola e impulsionam a escrita do “eu”.

Se do ponto de vista histórico, a evidência da derrota é um feito, do ponto de vista pessoal, o que a obra de Luisa reflete é a derrota que prevê uma ruptura dolorosa. O exílio representa essa conexão que ganha espaço entre o sentimento de aniquilação e de luta e apresenta-se como um elo, que associado ao imaginário do exilado, conduz-nos a uma missão final: à luta pelo retorno à pátria.

A lembrança desse passado liberta-se por meio da narrativa e reconstrói o “eu” de uma história vivida e testemunhada, demonstrada por meio da tênue linha da confissão. Ao narrar suas experiências, Carnés confessa uma ação que nos mostra um caminho que se aproxima da verdade, assim como fazem suas contemporâneas. María Zambrano por exemplo, em “La confesión, género Literario” (1995), afirma que “[...] a confissão se esforçou para mostrar o caminho em que a vida se aproxima da verdade saindo de si sem ser notada. [...] neste sentido, seria um gênero de crise, que não é necessário quando a vida e a verdade estão de acordo”²⁴². O que diferencia os gêneros literários uns dos outros é a necessidade da vida. Uma ação que se executa com a palavra, no conceito clássico de pacto referencial autobiográfico de Lejeune (1975), teria um efeito contratual que deriva da relação estabelecida pelo leitor com a obra. Por isso, ao lermos obras de guerra e exílio, observamos uma leitura determinada por uma confissão que parece autêntica. Existe um segredo referencial que se baseia em um procedimento temporal, que une passado e presente.

Na obra de exílio de Carnés, observamos que essa confissão não ocorre, pois ao colocar o sujeito em um espaço quase virtual de esperança visto como um regresso, não como uma despedida física, o ato da escrita revela-se como uma fuga de si mesma, textualizada, vencendo o combate contra a desilusão. Ela é absorvida pela fita da máquina de escrever carnesiana e revela o “eu” avaliando a história passada em que Luisa assume a dor e a projeta como esperança de um amanhã utópico.

A reconciliação final dessa luta ideológica contra o esquecimento individual e coletivo faz-se necessária para que barbáries similares não voltem a acontecer. Essa voz testemunhal é um elemento chave na obra carnesiana que, às vezes, apresenta-se em tom de denúncia, e outras, como reconciliação. Esse sofrimento e essa luta por denunciar encontram-se vinculadas a um futuro promissor. As páginas dessas memórias são misturadas, seus próprios títulos revestem-se de uma simbologia que associa o amor e a vida

²⁴² “La confesión se ha esforzado por mostrar el camino en que la vida se acerca a la verdad saliendo de sí sin ser notada. [...] en este sentido, sería un género de crisis que no se hace necesaria cuando la vida y la verdad han estado acordadas.”. (ZAMBRANO, 1995, p. 24).

da mulher a um calvário, como vimos em *Peregrinos de calvario* (1928). Ou como a protagonista de *Natacha* (1930), obrigada a viver em um mundo desigual e injusto. Ela não deixa de denunciar as diferenças e *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934) nos faz acreditar que a mudança acontecerá. Uma simbologia que se estende devido a sua carga de dor, característica dos textos pertencentes ao gênero autobiográfico. As batatas solitárias no estômago, o caminho interminável, os pés molhados que amolecem os sapatos deteriorados e a miséria contínua marcam a vida e a obra de Carnés; são seres individualizados que ganham vida a cada história.

Dentre as reflexões que fizemos, evidenciou-se que Carnés narra sua experiência e revela uma escrita íntima. Essa autorreferência do “eu” é recriada por ela como um mundo através da consciência sobre si mesma; esse é um dos sinais de identidade do *Bildungsroman* que atesta diferentes traços autobiográficos da escritora. Ao construir uma identidade pessoal, as protagonistas de seus romances enfrentam um mundo difícil, e para alcançar a maturidade os obstáculos de ordem social, instalam-se e ramificam-se em seu entorno como códigos sociais. A composição de uma identidade feminina é a verdadeira aprendizagem. Também ao pensarmos sobre a autorreferência do “eu”, ecoamos o que Beatriz Sarlo (2007) enfatiza como ponto primordial: a experiência vivida. Desse modo, consideramos que, na narrativa carnesiana, o sujeito que fala sabe o que é a experiência porque existe uma descentralização do sujeito autobiográfico através das diferentes narrativas, principalmente quando Carnés trata da infância e traz dados históricos aos seus textos, delimitando temporalmente os fatos narrados e as experiências marcantes de sua vivência.

A transformação da consciência feminina nas obras de Luisa expressa-se através do modo narrativo de uma voz em primeira pessoa, às vezes em terceira, seja mediante um narrador introduzido cervantinamente ou não – ambas evidenciam os processos interiores das personagens ao longo dos romances. Na narrativa carnesiana, as personagens femininas possuem uma essência autobiográfica – todas são trabalhadoras e pertencem a uma classe social baixa. Suas personagens são descritas como seres que andam no caminho do trabalho, que é largo e penoso como a vida. A sociedade está dividida em duas metades: “[...] os que utilizam o elevador ou a escada principal, e os que utilizam a escada de serviço” (CARNÉS, 1934, p. 26). Desse modo, a escritora demonstra que a vertente positiva do trabalho só é possível mediante a educação que aparece como uma opção distante e praticamente impossível para a maioria das mulheres. Através de uma perspectiva inovadora e autêntica que nos leva a concluir que a emancipação por trabalho no período estudado só é factível para mulheres da classe alta. O mesmo trabalho que tira a mulher do espaço doméstico

transforma-se em uma fonte de exploração. As trabalhadoras de seu tempo converteram-se nas principais protagonistas de denúncia na década de 1930. O conflito de fundo da narrativa de Carnés demonstra que a mulher tem apenas duas opções: a exploração trabalhista ou a exploração sexual, convertendo-se em uma trabalhadora precária dentro e fora do ambiente doméstico. A narrativa de Luisa, assim como a de outras escritoras do período, permite-nos vislumbrar a construção de uma identidade feminina de acordo com suas experiências e exibem sua inconformidade com o mundo. Em *Tea Rooms: mujeres obreras*, a escritora expõe o tema da prostituição e do aborto como uma experiência traumática que faz com que as personagens tomem consciência de suas ações e do próprio corpo, expressando suas preocupações-chaves em sua narrativa que denuncia condições sociais quase impossíveis de serem modificadas, situação ainda bastante atual.

Consideramos que a obra carnesiana ocupa-se de linhas de fuga e tensões que se configuram em ações. A diferenciação entre autobiografia e ficção tem, às vezes, um tom testemunhal e, às vezes, confessional, que remete ao conceito de pacto autobiográfico especialmente por derivarem da relação que o leitor estabelece com a obra. No texto carnesiano, a experiência e a sua identidade fragmentada pelo tempo empreendem essa luta ideológica; sua narrativa transcende a individualidade ao converter-se em uma experiência coletiva. E é nessa ressignificação que encontramos a autorreferência. Carnés descobre a necessidade de assumir uma subjetividade que muda constantemente e, ao aplicar narrativas que se adaptam a essas mudanças, caracteriza a autobiografia.

Seus traços (auto)biográficos são lançados em seus romances, onde sempre existe algo “inabordável do passado”. Vemos em *Natacha* (1930) essa face do passado “inabordável” em tom de denúncia, principalmente quando reflete sobre a situação das mulheres pobres pertencentes às classes trabalhadoras. Essa denúncia acaba por se transformar em um projeto narrativo pessoal. A escritora busca, por meio de sua diegese, uma arma para efetuar uma mudança social. À medida que analisamos o conjunto da sua obra, observamos que ela escreve com um componente autobiográfico que lhe proporciona a consciência da sua vida como mulher, em uma sociedade repleta de limitações. Sua luta durante a Segunda República (1931-1939) e nos anos de exílio mexicano (1940-1964) tinham como objetivo reverter essa situação.

A função do arquivo foi relacionada de acordo com o tempo e com o vínculo temático que esses recortes estabelecem com a exposição literária. Durante a pesquisa, observamos a necessidade de construir um novo espaço como uma forma de reciclagem crítica dos restos do passado criados entre texto e imagem, que podem personificar a narrativa da história

vivida, além de indicar uma nova oportunidade de lutar contra o apagamento dessas escritoras. A imagem nesse arquivo é concebida como “[...] a imagem autêntica do passado que só aparece num clarão. A imagem que surge para desaparecer no instante seguinte é única, insubstituível do passado”, como afirma Walter Benjamin (1987, p. 107). Ao vincular essa imagem do passado como uma espécie de “memória involuntária”, pressupomos que o instante do conhecimento acontece devido ao receio do esquecimento e à forte pressão ocasionada pela opressão vivida por Luisa Carnés.

O conhecimento que ela adquire pode ser facilitado por analogias entre as experiências vividas no passado e no presente, formando esse arquivo de memórias compreendido através das imagens. Para criarmos o arquivo de memórias biográficas, utilizamos imagens fotográficas e recortes de jornais do período que serviram de base para decifrar seu lugar dentro da autobiografia. Tal fato ocorre porque entendemos que um texto autobiográfico é escrito sobre si mesmo. Porém, nesse horizonte da relação com o Outro, compreendemos que a relação de Carnés com as imagens fica subentendida, como uma espécie de consenso entre texto e imagem, revelada muitas vezes pelo texto autobiográfico, como uma linha tênue. Ao criarmos seu arquivo biográfico de memórias, compreendemos o período vivenciado, dotado de distintas publicações encontradas na Espanha e no México.

Cada parte de sua narrativa é como uma colcha de retalhos: em cada texto, encontramos uma parte fundamental de sua vida. Escrever sobre a obra e a vida de Luisa Carnés, depois de ouvirmos tantas vozes que ainda buscam respostas para as lacunas de sua trajetória, lembra-nos o que explica Paul de Man ao esclarecer que a “prosopopéia” é a figura que rege a autobiografia. Nesse sentido, “[...] escrever sobre si mesmo seria esse esforço sempre renovado, sempre falido, dando voz àquele que não fala, dando vida ao morto dotando-o de uma máscara textual.” (1974, p. 919-930). Ao entender a linguagem como figura, De Mann (1974) considera a “prosopopeia”, como uma “representação” que não corresponde à realidade, “ao dar voz àquele que não fala”, reformulando as experiências vividas que são reativadas pela memória.

Desse modo, o autor passa a criar ficções e conferir novos significados aos fatos a partir do momento em que foram vivenciados. Considerar a biografia como um “produto mimético de um referente” é um erro, de acordo com De Mann. Para ele, a autobiografia é uma forma de textualidade, “não é um gênero ou um modo, e sim uma figura de leitura.”²⁴³ Esse entendimento ocorre, de certa forma, na totalidade do texto, uma vez que “não é a vida

²⁴³ “[...] la autobiografía no es un género o un modo, sino una figura de lectura y entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto.” (DE MANN, 1974, p. 114).

que produz a autobiografia, mas a autobiografia que produz vida.” (1974, p. 14). Os dados autobiográficos que permeiam as obras de Luisa Carnés foram analisados e apresentados por meio de seus relatos, visto que eles identificam aquilo que a escritora revela nas entrelinhas de suas histórias e apontam para a existência de fatos reais ou próximos da realidade.

Desde o início, como vimos em *Natacha e Tea Rooms: mujeres obreras*, o gênero autobiográfico demonstra que o texto de um autor não deve ser desconectado daquilo que ele viveu. Na obra carnesiana, temos uma autobiografia que encena o presente e reporta o passado como forma de rememoração, de ordenação dos acontecimentos existentes na narrativa. Na autobiografia, o tratamento dado à vida não se encontra desacompanhado do questionamento de gênero que trata da vida.

Assim, como um exercício de escrita ligado ao viver, a autobiografia passa pelo tratamento que a escritora dá à língua. Cabe salientar, que as formas autobiográficas expostas por Leonor Arfuch (2010) apresentam-se na narrativa carnesiana em um espaço diversificado da construção identitária do sujeito contemporâneo que faz uso de formas de linguagem e toma a vida como “(auto)referência”. De acordo com Arfuch (2010), as novas percepções quanto ao autobiográfico de uma existência não ponderam mais a uniformidade e rigidez do pacto autobiográfico proposto por Lejeune (1975). A funcionalidade do gênero autobiográfico na obra de Carnés possui uma orientação dialógica. Destarte, a estrutura da concepção de autobiografia é vista através do pacto autobiográfico como proposto por Arfuch (2010). Na obra carnesiana, a proposta de uma narrativa autobiográfica cristaliza a ideia de que o “eu” da narradora estabelece um diálogo consigo mesma. Em outras palavras, Carnés trata de acontecimentos referentes à sua própria percepção sobre a sua vida e o que a ela se vincula, como observamos em *Natacha e Tea Room: mujeres obreras*.

Ela demonstra suas memórias e cria paradigmas significativos que esclarecem padrões literários e pessoais que juntos representam os aspectos estruturais da autobiografia em suas obras. Eles geram a tensão entre a verdade que se está transmitindo e o estilo que é usado para representá-la. Os dados autobiográficos, nas obras carnesianas, revelam mais sobre a escritora do que qualquer uma das personagens que ela cria para representar seu antigo “eu” ou seus diferentes “eus”. Ela o faz como um jogo de espelhos que refletem, de maneira reveladora, seu presente e seu passado e que também é útil para estabelecer um contexto sócio-histórico em seus romances. A identidade que predomina em seus romances é marcada pelo autor-narrador-personagem que forma o pacto autobiográfico.

Concluimos que a literatura produzida por Carnés tanto na Espanha quanto no México apresenta modos discursivos factuais e fictícios; ela revela a sua vida e a sua forma

de ver o mundo retratando sua visão dos fatos e da História em sua narrativa. Para isso, utiliza personagens que representam seu modo de ver o mundo, compreendido entre sua vida pessoal e seu engajamento político, criticando a sociedade e as injustiças vivenciadas não somente por ela, mas por muitas outras mulheres. Notamos que sua escrita possui diversos fatos verificáveis da sua vida e que compõem sua biografia. Ao dissociar o real do ficcional em seu legado literário, compreendemos que a ficção ocorre na medida em que observamos alguns dos relatos biográficos, pois como nos ensina Juan Rejano (1940), “[...] nenhuma vida pode ser reconstruída fielmente se não conseguimos captar o espírito que ela abriga” (1940, p. 9).

Na obra carnesiana, é importante saber reedificar a solidão da escritora e seu mundo próprio de reações. Em seus romances, notamos não apenas as suas renúncias, mas também as suas reações – reveladas no interior de cada vida, desvelando os segredos humanos, redimensionando suas personagens. Geralmente o protagonismo recai sobre uma jovem mulher que narra seu processo formativo rodeado de miséria e incompreensão. Elas são principiantes que iniciam seu acesso à maturidade pela dor e pela pobreza, condições que as transformarão em pessoas marcadas pelo passado. Dentro desse passado, não podemos esquecer as histórias que transcorrem durante a Guerra Civil Espanhola ou no período de exílio. Tais características da obra carnesiana, nos levam a compreender que o último objetivo da biografia é redimensionar a personagem histórica e mostrar sua humanidade. É assim que a biografia na obra de Carnés cumpre sua difícil missão: reduzir a heroína as fechadas fronteiras do homem, levando-a para um lugar em que ela é totalmente humana.

A defesa da biografia se baseia na própria experiência e nas histórias de vida, uma manifestação mais direta à procura de um conhecimento que ilumine o interior. Esse é o perfil que Luisa emprega na construção da biografia de Rosalía de Castro, por exemplo. Não se trata somente de expor o perfil de uma personalidade histórica, mas de uma vida que possa ter sua obra definida com maior amplitude. A biografia que apresentamos aqui descreve a trajetória de uma pessoa, narra a formação de uma personalidade e o modo como se constrói a sua identidade através dos episódios de uma vida.

Observamos, durante a nossa trajetória investigativa, alguns dados que nos levam a deduzir razões, impressões e circunstâncias que os fatos em si revelam. Assim, na obra carnesiana, a biografia pode ser construída com uma mescla de elementos ficcionais e históricos que descrevem como ela cresceu, em que ela trabalhou, como foi sua vida familiar, amorosa e profissional. Carnés envolve ao narrar a si mesma e alicerça a ideia do espaço biográfico com uma temática de ordem vivencial. Ao narrar sobre si, tem por temática sua

própria vida, aquilo que marca sua existência e a singulariza. Toma uma imagem de si mesma, em uma associação que ressignifica o que Leonor Arfuch (2010) esclarece em relação à visão de Lejeune quanto à autorreferência da seguinte forma: “[...] referir-se a si mesmo – narrar de si/ narrar por si/ narrar para si.”(ARFUCH, 2010, p. 133).

É nesse narrar de si que Carnés apresenta os sinais dos tempos, usa a memória para não esquecer as ruas da cidade que ela nunca mais verá, os bairros de Madri, a casa em que viveu, a família e as experiências vivenciadas. Esse início permeado pela interpretação de uma família próxima é um fator determinante na obra carnesiana e demonstra que serviram de estímulo para sua escrita. Tais fatores configuram a ideia de espaço biográfico apresentada por Arfuch “[...] narrando de si o sujeito tem por temática sua própria vida, aquilo que marca a sua existência e a singulariza, por consequência” (2010, p. 133). Tal característica é exteriorizada na biografia de Rosalía de Castro, escrita por Carnés quando ela sustenta a hipótese de que o entorno caracteriza a personalidade da biografada.

São reproduções de situações documentadas que demonstram uma mescla de imaginação e realidade. O estilo é informativo e Carnés nunca deixa claro que se trata de uma hipótese; dá as informações por certas e verídicas. Ao estudar a obra da escritora Luisa Carnés para compor esta pesquisa e dar os primeiros passos para escrever sua primeira biografia, não podíamos deixar de considerar uma característica tão marcante: sua narrativa é pautada pelas descrições da família, do seu entorno, do seu trabalho e principalmente por sua posição social. Uma luta que cria meios.

Como nos ensinou Beatriz Sarlo (2007), o passado não pode ser renunciado, seja pelo exercício da decisão ou da inteligência, pois “O retorno do passado nem sempre é um momento libertador de recordação, mas um advento, uma captura do presente”(2007, p. 9). Pensando nesse passado que captura o presente, entendemos que três os pontos que ligam a obra carnesiana são: (i) Raiz – como força alentadora que sobrevive ao trabalho infantil, como vimos em *Natacha* e que a partir dessa vivência toma consciência da importância de expor as injustiças sociais. Anos depois, vive a escuridão do fascismo e é essa raiz que dá forças para a escritora viver os tempos de exílio e continuar a batalha por um mundo mais justo. (ii) Paixão – como força motriz da existência que tece estruturas invisíveis que se transmutam em realidade, como observamos em *Tea Rooms: mujeres obreras* e sua protagonista Matilde, personagem fundamental para evidenciar as mudanças sociais e a necessidade de se modificar as estruturas e a posição social feminina, evitando não somente a dependência financeira, mas dando origem à luta por seus direitos de emancipação. (iii) Dedicção – como força transformadora do coletivo que representa tantos seres anônimos

silenciados. Carnés questiona uma sucessão de acontecimentos, vê o espaço familiar doméstico como a origem da corrupção social; a felicidade transforma-se em um ideal impossível, particularmente para os pobres que lutam diariamente por sustento. Nos lugares carnesianos, a miséria é desmesurada. Ela compartilha força, objetivo e dom e constrói seu próprio caminho contra as barreiras do preconceito e da injustiça social. Seu discurso (auto)biográfico, em particular, é sobre a linguagem e engloba autoconhecimento e autodescobrimento. O texto carnesiano refere um “eu” e uma linguagem mutante implicados em um sistema simbólico, onde o poder da linguagem em geral cria o “eu” necessário para o desenvolvimento de sua vida; a imaginação se dá por meio da linguagem e é através dela que refletimos sobre nós mesmos.

Luisa deixou sua missão incompleta ao morrer em um acidente de automóvel no dia oito de março de 1964, quando regressava com sua família de uma festa campestre da *Jornada Internacional de la Mujer*. Felizmente seus netos, seu filho, sua nora e seu companheiro só sofreram arranhões leves. Ela morreu três dias depois do acidente, em um hospital mexicano. Seu legado permaneceu nas sombras por décadas e hoje começamos a (re)visitá-lo e experienciar as histórias vividas nas trincheiras da vida em busca de justiça e igualdade social. A mulher silenciosa, tímida e incansável, como escritora, sabia o valor de narrar os acontecimentos de forma autêntica; testemunhou a História de tantas vidas alheias; não deixou de escrever a história da sua própria vida em três partes: antes da guerra, durante a guerra e depois dela. Relatou as fases mais árduas da miséria, da emigração, do campo de concentração e do exílio. A menina pobre que sofreu as duras penas do trabalho infantil, a jovem que buscou melhores condições de vida e a mulher que lutou por um mundo mais justo compõem cada um dos seus romances.

Carnés é um ser marcado pelo passado, vítima de uma história que adentrou o silêncio e o esquecimento. Resta muito trabalho a ser feito para manter a memória viva e reivindicar não apenas sua história pessoal, mas vislumbrar os diferentes testemunhos de outras mulheres que, como Luisa, foram silenciadas pelo franquismo. Uma mulher autodidata, com um amplo sentido humano, que se interessou pelos desamparados, denunciou a exploração sexual e trabalhista das mulheres e das crianças. Suas obras explicam-nos muito do seu desenvolvimento e nos apresentam a sua voz e a sua presença pessoal, porque tratam de algo que ela realmente acredita que não devemos fazer: “Fechar os olhos para a realidade social dos nossos dias é trair, na minha concepção, nosso destino de homens e escritores.” (CARNÉS, 2002, p. 55).

TABELAS

A seguir, apresentamos uma tabela dos artigos e contos publicados por Luisa Carnés.

Tabela 1 – Matérias jornalísticas e contos do período histórico da escritora.

1936	1936- 1937	1937-1938	1939
<p>Triunfo eleitoral do <i>Frente Popular</i>. Restabelecimento do Estatuto Catalão. Prisão do general López Ochoa, o carrasco dos trabalhadores asturianos, em 1934. Atentado fascista contra o socialista Jiménez de Asúa. Os falangistas de Madri disparam contra uma manifestação do <i>Frente Popular</i>, causando vítimas. Azaña declara que o Governo irá se opor contra o uso da violência. Incidentes falangistas em Madri. Inauguração do congresso extraordinário da CNT, no teatro <i>Iris Park</i>, de Zaragoza. Oito dias depois é celebrado na Plaza de Toros um motim de concentração proletária com mais de 100.000 pessoas. Manuel Azaña é nomeado presidente da República. General <i>Fanjul</i> chega ao <i>Cuartel de la Montaña</i>. Forças republicanas atacam o <i>Cuartel de la Montaña</i>, que foi o ícone da vitória do governo e das massas trabalhadoras frente à rebelião militar. Luisa Carnés escreve <i>Mujeres alma del pueblo</i>. Primeiros bombardeos da <i>Aviación nacionalista</i> sobre Madri. Carnés escreve na revista <i>Estampa Para los hijos de los combatientes</i>. <i>Los nacionales</i> chegam aos bairros de Madri.</p>	<p>Criam a Junta de Defesa de Madri e o governo Republicano parte para Valência. Carnés parte para Valência junto com o governo e a Frente Popular. Combate entre <i>nacionales</i> e republicanos na <i>Casa de Campo</i> resulta na queda de Madri. 1937 - Luisa Carnés se encontra em Valência na redação do <i>Mundo Obrero</i>. Escreve: <i>Los niños de la Guerra</i>. No jornal <i>Ahora</i>, Carnés escreve: <i>En Valencia dos monjas luchan por la Republica</i>. Ocupação da Zona Norte de Espanha pelo exército de Franco e as tropas italianas que asseguram o controle da região de Asturias e Vizcaya, que eram republicanas. Carnés relata <i>Las mujeres españolas celebran la jornada de 8 de marzo intensificando su labor de guerra</i>. Na revista <i>Estampa, Cómo ganan para ayudar las muchachas de la Huerta</i>. Carnés sai de Valência para Barcelona, e escreve no <i>Frente Rojo, Para las mujeres de nuestra guerra</i>.</p>	<p>O norte já estava tomado pelas tropas franquistas, que se preparam para uma nova ofensiva em Madri no final de 1937. 1938 – As tropas republicanas são surpreendidas pela tomada de Teruel. <i>Batalla del Ebro</i> - Carnés descreve em <i>Una fortificadora de Madri</i> como começou a ofensiva dos invasores sobre Tarragona. O conselho diretivo do SERE é constituído. Luisa Carnés escreve: <i>El pueblo y el ejército, en defensa del país contra la invasión italogermanofacciosa, e Bombardeos sobre Figueras</i>, dois dias antes da entrada dos fascistas em <i>Figueras</i>. Luisa segue rumo ao exílio, em direção da fronteira francesa, descrevendo em <i>Ultimo amanecer en Barcelona</i> e <i>En un Comedor colectivo de Barcelona</i>.</p>	<p>Governo <i>Dadaliere</i> reconhece Franco, e no final de fevereiro, assina o pacto <i>Jordana</i> – <i>Bérard</i> (acordo entre a França e Espanha) Carnés escreve em <i>Bajo las estrellas de le Boulou</i> como os espanhóis são levados para os campos de concentração. Sobre o período no campo de concentração <i>Le Pouliguen</i>, temos os relatos em <i>De Barcelona a la Bretaña Francesa</i> (1939) e <i>La hora del odio</i>. Com a ajuda de Margarita Nelken e Gregorio Nivón, Carnés é liberada do campo de concentração - <i>La Boule</i>, 16 marzo de 1939. Encontra com seu filho e parte para o México no <i>Veendam</i>. <i>Juan Rejano</i> vai no <i>Sinaia</i>.</p>

Fonte: (Autoria própria, 2020).

Tabela 2 – Reconstrução do Quadro do terror na Espanha.

CUADRO DEL TERROR FALANGISTA EN ESPAÑA				
PRESÍDIOS CÁRCELES	REGIMEN CARCELARIO	BATALLONES DE TRABAJOS FORZADOS	TORTURAS	FUZILAMENTOS
<p>Números de prisiones políticas- 110 Por medios de detenidos en cada prisión 1.500</p> <p>Patriotas encarcelados: Madrid- 20.000 Barcelona- 10.000 Valencia- 5.000 Alicante- 1.200 Asturias- 9.500 Galicia- 5.000 Extremadura- 4.000 Sevilla- 4.000 Málaga- 2.100 Cordoba- 900 Andalucía- 3.600. Palma de Mallorca- 3.000 de ellos 700 mujeres y 7 niños. Santander- 1.450 Burgos- 7.000 Catilla la Vieja- 2.300 Bilbao- 5.000 Euzkadi- 2.700 Castilla la Nueva- 4.500 Cartagena- 1.500 Leonesa- 2.100 Murcia y Albacete- 2.300</p> <p>Detenidos en prisiones políticas: 165.000 En otras cárceles 35.000</p> <p>TOTAL - 200.000 personas</p>	<p>El hacinamiento caracteriza la vida de los reclusos. Los presos se hallan amontonados. No se les proporcionan camas ni mantas, platos, cucharas, jabón, etc. Se autorizan petates de 40 cm de ancho. Por falta de higiene Las enfermedades infecciosas ocasionan verdaderos estragos. Consecuencias de ese régimen: el tifus, la tuberculosis, la ceguera, la disnea, la anemia, la disentería, etc.</p> <p>Alimentación ejemplos: Oviedo - Burgos- Racionamiento para 7.000 presos, 10 litros de aceite, 50 kg de carne, de los cuales se sustraen en la cocina del penal 2 litros de aceite y de 6 a 7 kilos de carne. “Menú” en la prisión de</p>	<p>Esos batallones los componen presos condenados a largas penas os antifranquistas procedentes de los campos de concentración y obligados a enrolarse en dichas unidades. Vigilados por falangistas armados, se les prohíbe todo contacto con la población en que se hallan. Duermen en barracones o al aire libre, sin abrigo ni alimentación adecuados. Se les emplea en la construcción de canales en Añoover del Tajo (Aranjuez), en Alberche, en Santa Paloma (Talavera), en Dos Hermanos (Sevilla), en las mismas de la Duro-Felguera (Asturias) y en las minas de Mercurio de Almadén donde son destinados a la construcción del ferrocarril de Madrid a Burgos, en el tramo de Buitrago a Miraflores de la Sierra. En el pueblo de Las Chozas, cerca de El Escorial, existe un batallón dedicado a picar piedra y a realizar otras labores de cantera.</p>	<p>Todo el horror y el refinamiento de que el bandidaje falangista es capaz de aplicar a los heroicos combatientes que yacen en los presidios y cárceles de España. No hay tormentos de las épocas más sombrías de nuestra historia ni torturas aprendidas con los nazis, a que no recurra Falange. Se apalea barbaramente a los presos. Se les cuelga de los brazos o de las piernas. Se aplican carbones encendidos o hierros candentes en las plantas de los pies. Se les sumerge la cabeza en el agua, hasta provocar la asfixia. Se les aplican corrientes eléctricas en los órganos más sensibles: en los testículos, a los hombres, y en los senos a las mujeres. Se han perpetrado ablaciones de testículos en los hombres y en los senos a las mujeres en las cárceles asturianas. Se han introducido astillas en las uñas. Se han reventado pulmones con golpes de sacos de arena en el pecho. Se han destrozado riñones con porras de goma. Se han mutilado a los vivos y el sadismo falangista han llegado a descuartizar</p>	<p>Después de millares y millares de bajas de sangre producidas por el sadismo de Franco y Falange en los años álgidos de la represión, esta no ha cesado. Pero ahora se toman precauciones para tratar de impedir que trasciendan al público los abominables crímenes de los represores. En Madrid se fusilaba en el cementerio del Este. El clamor popular ha cerrado ese matadero. A los condenados a muerte se les sustrae de las cárceles madrileñas durante la noche para conducirlos por la ruta. Madrid-Ocaña- y Talavera se les fusila. En Barcelona, donde el número de fusilamientos diarios fue de 7 a 9 durante el mando de la 4ª división por el General Moscardó, no se ha interrumpido la matanza aun cuando con menor intensidad; los fusilamientos se hacen en fatídico Campo de la Bota.</p>

	<p>Astorga para las 24 horas: 100 gramos de pan, caldo de agua y pimentón, 200 gramos de sardinas en conserva.</p>	<p>En las Islas Canarias, se les obligan a sacar piedra y a transportarla. Jornada de trabajo: de 10 a 14 horas. Remuneración de 0,25 pesetas. los que han sido sometidos al sistema de redención de penas por el trabajo. Las faltas leves se castigan con el látigo, las graves, con la muerte.</p> <p>En la cárcel de Vigo: la dirección entrega a los presos 25 pesetas diarias para todos, y ellos que se las arreglen.</p> <p>Existen cárceles en que el 70% de los reclusos están tuberculosos.</p> <p>En dos cárceles madrileñas y en la prisión de Miranda de Ebro, se han dado tifo exantemático.</p> <p>En Valladolid, las epidemias de ceguera son frecuentes.</p>	<p>cadáveres. Y en las plazas de los pueblos, ha funcionado y funciona el garrote. La mayoría de los verdugos son conocidos: el director de la prisión de Burgos, a quien llaman “Jabonero”, el atormentador de mujeres de la cárcel de Gijón, Cevera: “el Piojo Verde”, asesino de la cárcel de Vigo...</p>	<p>Se fusila en Oviedo junto a las tapias del cementerio del Salvador. En Valencia en el cementerio de Paterna. En Galicia, en cualquier camino. Y por toda España corre la sangre del pueblo generoso, vencido con las armas de las legiones de Mussolini y de Hitler. Los paredones de ejecución son los altares en que se consagra el régimen de los traidores. Paredones de Madrid, más allá de Carabanchel, de Alicante, de Cartagena, de Gijón, Bilbao y Sevilla, de Zaragoza, de la Coruña... “Bandido en Libertad” ha llamado recientemente a Franco un periódico inglés. La biografía de el general rebelde y de sus colaboradores se contiene parcialmente en este cuadro de dolor y de la sangre de España. Por mucho tiempo ese dolor y esa sangre pesarán sobre nuestros corazones.</p>
--	---	--	--	---

No basta emocionarse en nombre de la Libertad: hay que impedir estos crímenes.

Fonte: Reprodução da matéria jornalística de Reconquista de España, 1945.

REFERÊNCIAS

- ABELLÁN, José Luis. **El exilio español de 1939**. Madrid: Editora Taurus, 1978.
- ARCONADA, César Muñoz. *Natacha*, de Luisa Carnés. **Revista Nosotros**, 08 de mayo de 1930, p. 10.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: O arquivo e a testemunha. Tradução Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGUILAR, Paloma. Jueces, Represión y Justicia Transicional en España, Chile y Argentina. **Revista Internacional de Sociología**, v. 71, n 2, maio-agosto 2013. p. 281-308.
- AGUIRRE H., PABLO. El retorno desde el exilio republicano español. Una revisión bibliográfica (1977-2018). **Historiografías, revista de historia y teoría**, n. 17, enero-jun. 2019. p. 100-128. Disponível em: <https://papiro.unizar.es>. Acesso em: 05 mar. 2021.
- ALFONSO, Hernández. Los libros. Luisa Carnés, *Tea Rooms*. **El Sol**, março de 1934, p. 10.
- ALMANZORA, Juan. Mujeres de hoy: Luisa Carnés. **Crónica**, Madrid, 30 de março de 1930, p. 9.
- ARBEX, Márcia. **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Minas Gerais: UFMG, 2006.
- ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico**: dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- AUB, Max. **La gallina ciega**. Barcelona: Alba Editorial. 2003.
- AYALA, Francisco. **La estructura narrativa y otras experiencias literarias**. Barcelona: Crítica, 1984.
- BAEZA, Ricardo. **Clasicismo y romanticismo**. Madrid: CIAP, 1930.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia; tradução Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAJTIN, Mijail. La novela de la educación y su importancia en la historia del realismo, **Estética de la creación verbal**. Traducción Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1998, p. 200-247. [1936-1938].
- BALIBREA, Mari Paz. **Tiempo de exilio**. Una mirada de la modernidad española desde el

pensamiento republicano del exilio. Madrid: Montesinos, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução Sérgio Milliet. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas, volume II. São Paulo: Brasiliense. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Tradução Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

BERNARD, Margherita; ROTA, Ivana. **Mujer, prensa y libertad (España, 1890-1939)**. Sevilla: Renacimiento, 2015.

BOETSCH, Laurent. José Ortega y Gasset. El nuevo romanticismo de José Díaz Fernández. In: **Ramón J. Sender y sus coetáneos: homenaje a Charles L. King** por MARSHALL J. Schneider, VÁSQUEZ. Mary S., (org), 1998, p. 21-23. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2366323.pdf>. Acesso em: 12.jun.2021.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUTLER, Judith. “Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade”. Tradução Renato Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. (recurso digital) . **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia**. Tradução Fernanda Siqueira Miguens; revisão técnica Carla Rodrigues. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BRITO, Alexandra de; ENRIQUEZ, Carmen G.; AGUILAR, Paloma. **The Politics of Memory and Democratization**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

BRUNNER, José. Ironías de la historia española: observaciones sobre la política posfranquista de olvido y memoria. España: Universidad del País Vasco. **Historia Contemporánea**. v.38, p. 163-183, 2009. Disponível em: <https://ojs.ehu.es/index.php/HC/article/view/2732/2320>. Acesso em: 05.mar.2021.

BURKE, Peter. **Visto y no visto**. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica, 2001.

BLANCO AGUINAGA, Carlos. **La literatura del exilio en su historia**. Migraciones y Exilios. Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos. v.3, p. 23-42, 2002. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2326736>. Acesso em 05.mar.2021.

BLANCO AGUINAGA, Carlos. **Historia social de la Literatura Española**. Madrid: Editorial Castalia, 1979.

CABEZA, Fidel. Luisa Carnés, la novelista más joven de España. **El Nuevo Día**, 29 de abril de 1930, s.p.

- CABEZA, Fidel. Luisa Carnés, la novelista más joven de España. **El adelanto**. Diario político de Salamanca, 04 de mayo de 1930, p. 10.
- CABEZA, Fidel. Luisa Carnés, la novelista más joven de España. **La Correspondencia de Valencia**, 27 de mayo de 1930, p. 3.
- CARNÉS, Luisa. Adiós a Natalia Valle. **El Nacional**, 7 de junio de 1951, p. 3.
- CARNÉS, Luisa. A unas viejas Acacias. México. **El Nacional**, 15 de junio de 1950, p. 3.
- CARNÉS, Luisa. Angélica. **Revista Colibri**, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1927, p. 3-4.
- CARNÉS, Luisa. Bombardeos sobre Figueras. *In*: CARNÉS, Luisa. **De Barcelona a la Bretaña Francesa**. (1939). Madrid: Editorial Renacimiento, 2014, p. 142-145.
- CARNÉS, Luisa. Chora o Palhaço. **Revista Feminina**, n.127. São Paulo, dezembro de 1924, p. 53.
- CARNÉS, Luisa. **De Barcelona a la Bretaña Francesa**. (1939). Edición Antonio Plaza. Madrid: Editorial Renacimiento, 2014.
- CARNÉS, Luisa. **Donde Brotó el Laurel. Cuentos Completos II**. (Exilio,1940-1964). Edición de Antonio Plaza. Madrid: Espuela de Plata, 2018.
- CARNÉS, Luisa. Dos monjas que luchan por la República. **Ahora**, Madrid, 1936, p. 10.
- CARNÉS, Luisa. El castigo y la ambición. Los Lunes de **El Imparcial**, Madrid, 8 de marzo de 1925, p. 6.
- CARNÉS, Luisa. **El eslabón perdido**. (1964). Edición de Antonio Plaza. Madrid: Editorial Renacimiento, 2002.
- CARNÉS, Luisa. El poeta que se ha quedado atrás. **Revista Estampa**, Madrid, 13 de mayo de 1933, p.32.
- CARNÉS, Luisa. El pueblo y el ejército, en defensa del país contra la invasión italo germanofacciosa. **La Vanguardia**. Barcelona, 22 de enero de 1939, p. 11.
- CARNÉS, Luisa. El soldado. **El Nacional**. México, 20 de octubre de 1963, p. 5-6.
- CARNÉS, Luisa. En casa. **Nuestro Tiempo**, México, 01 de septiembre de 1950. p. 60-62.
- CARNÉS, Luisa. En Casa. *In*: **Donde Brotó el Laurel. Cuentos Completos II**. Sevilla: Espuela de Plata, 2018, p. 45-70.
- CARNÉS, Luisa. Flor de María. Los Lunes de **El Imparcial**, Madrid, 21 de septiembre de 1924, p. 6.

- CARNÉS, Luisa. Gris y Rojo. **Revista Romance**. México, 1 de septiembre de 1940, p. 4.
- CARNÉS, Luisa. **Juan Caballero**. México: Novelas Atlante, 1956.
- CARNÉS, Luisa. Homenaje a Clara Campoamor. **El Sol**. Madrid, Edición de un folleto, 11 de junio de 1936, p. 4.
- CARNÉS, Luisa. Las joyas de Lucinda. Los Lunes de **El Imparcial**, Madrid 16 de noviembre de 1924, p. 6.
- CARNÉS, Luisa. La chivata. **Mujeres Españolas**, México, 23 de abril de 1955, p. 6, 7, 11.
- CARNÉS, Luisa. La escuela Lina Odena de Valencia. **Revista Estampa**, Madrid, 10 de abril de 1937.
- CARNÉS, Luisa. La puerta Cerrada. **El Nacional**, México, 25 de enero de 1964, p. 10.
- CARNÉS, Luisa. España será una nueva República sin analfabetos. **Revista Estampa**, Madrid, 5 de abril de 1937, p. 10.
- CARNÉS, Luisa. **Los bancos del Prado**. 1951. Reedición. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena De España. Madrid: Serie Literatura Dramática Iberoamericana, n. 37, 2002, p. 71-110.
- CARNÉS, Luisa. Mar adentro. **Fray Mocho**, Berlín, 7 de diciembre de 1926, s.p.
- CARNÉS, Luisa. Mar adentro. **La voz**, Madrid, 22 octubre de 1926, p. 7.
- CARNÉS, Luisa. Montserrat, heroína catalana. *In*: CARNÉS, Luisa. **De Barcelona a la Bretaña Francesa**. (1939). Edición Antonio Plaza. Madrid: Editorial Renacimiento, 2014, p. 77-82.
- CARNÉS, Luisa. Mujeres almas del Pueblo. **Estampa**, IX, n. 446, 01 de agosto de 1936, p. 10.
- CARNÉS, Luisa. **Natacha**. Madrid: Mundo Latino. 1930.
- CARNÉS, Luisa. **Natacha**. Reedición Antonio Plaza. Madrid: Espuela de Plata, 2019.
- CARNÉS, Luisa. Para las mujeres de nuestra guerra. **Frente Rojo**, 5 de dezembro de 1937, p. 7.
- CARNÉS, Luisa. Para los hijos de los combatientes. **Estampa**, IX, n. 447, 08 de agosto de 1936, p. 6.
- CARNÉS, Luisa. **Peregrinos de calvario**. Madrid: Nuevos Novelistas españoles, 1928.
- CARNÉS, Luisa. **Recuerdo y esperanza**. Madrid, 14 de abril de 1931, p. 10.
- CARNÉS, Luisa. Relatos de refugiadas. **Frente Rojo**, Barcelona, diciembre de 1938, p. 7.

CARNÉS, Luisa. Novela corta de Ahora: Rojo y Gris. **Ahora**, Madrid, 21 de agosto de 1932, p. 3.

CARNÉS, Luisa. **Rojo y Gris. Cuentos Completos I.** (España 1924-1939). Edición de Antonio Plaza. Madrid: Espuela de Plata, 2018.

CARNÉS, Luisa. Lloro el payaso. Traducción Ana Paula Cabrera. *In: Rojo y Gris. Cuentos Completos I.* (España 1924-1939). Edición de Antonio Plaza. Madrid: Espuela de Plata, 2018. p. 103-106.

CARNÉS, Luisa. **Tea Rooms: mujeres obreras.** 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.

CARNÉS, Luisa. **Tea Rooms: mujeres obreras.** Reedición Herederos de Luisa Carnés. Galicia: Hoja de Lata, 2016.

CARNÉS, Luisa. **Rosalía de Castro: raíz apasionada de Galicia.** México: Editorial Rex, 1945.

CARNÉS, Luisa. **Rosalía de Castro: raíz apasionada de Galicia.** Reedición: Herederos de Luisa Carnés. Madrid: Hoja de Lata, 2018.

CAMPOAMOR, Clara. El derecho de la mujer. Madrid: Publicaciones Asociación Española Clara Campoamor: memoria. **Historia Contemporánea**, n. 38. Universidad de Tel Aviv, 2010. p. 163-168.

CASTAÑAR, Fulgencio. El compromiso en la novela de la Segunda República. **La mujer en la narrativa comprometida.** Madrid: Siglo XXI, 1992.

COROMINES, Jordi G. **La República perseguida.** Exilio y represión en Francia de Franco, 1937-1951. Valencia: PUV – Universidad de Valencia, 2012.

CORTÁZAR, Julio. **América Latina: exilio y literatura.** Obra Crítica v. III. Madrid: Alfaguerna, 1994.

COLELL, Tània Balló. **Las sinsombreros.** Las pensadoras y artistas olvidadas de la Generación del 27. Barcelona: Espasa, 2016.

COSTA, Walter, C. O texto traduzido como re-textualização. Florianópolis: **Cadernos de Tradução**, 2005, n.16, v. 2, p. 25-55.

CHABÁS, Juan. **Literatura española contemporánea (1898-1950).** Madrid: Editorial Verbum. Edición de Javier Pérez Bazo y Carmen Valcárcel, 2001.

CHARTIER, Roger. **A história cultural. Entre práticas e representações.** Tradução Maria Manuela Galhardo. 2ª ed. Memória e Sociedade, Lisboa: Difel, 2002.

- DALLA COSTA, Mariarosa, FORTUNATI, Leopoldina. **Brutto ciao. Direzione di marcia delle donne negli ultimi 30 anni.** Roma: Ediciones femeninas, 1977.
- DE LA SERNA, Gómez. **Eight Novellas.** Translated: Herlinda Charpentier Saitz, Robert L. Saitz. New York: Peter Lang, 2005. p. 92-103.
- DE MAN, Paul. **La autobiografía como desfiguración.** Traducción. Ángel G. Loureiro. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991, p. 113-118.
- DE MAN, Paul. Autobiography As De-Facement. *In: Modern Language. Notes*, 94, 1979, p. 919-930.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana.** Tradução Claudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. **L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions.** Textes et débats avec Jacques Derrida. Montréal : VLB éditeur, 1982, p. 16-17.
- DERRIDA, Jacques. **Memories for Paul de Man.** Nueva York: Columbia University Press, 1986.
- DERRIDA, Jacques. **Velos. Hélène Cixous.** España: Siglo XXI de España, 2001, p.25.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José. **El nuevo romanticismo: La moda y el feminismo.** USA: Stockcero edition, 2013, p. 19-23.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José. **El nuevo romanticismo: Polémica de arte, literatura y política.** Madrid: Editorial Zeus, 1930.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José. **Prosas.** Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; CHÉROUX, Clément; ALCUBILLA, A. Javier. **Cuando las imágenes tocan lo real.** Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018.
- DOMINGO, Carmen. **Con voz y voto.** Las mujeres y la política en España (1931-1945). Barcelona: Lumen, 2004.
- DOMÍNGUEZ, P. Pilar. **La imagen del exilio español en México.** Los Hermanos de Mayo. Mancebo: Universidad de Valencia, v. 1, 2001.
- DUPLÁA, Christina. **La voz testimonial en Montserrat Roig: estudio cultural de los textos.** Barcelona: Icaria, 1996.
- EAKIN, Paul John. Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje. Traducción de Eduard Ribau Font y Antónia Ferrà Mir. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991, pp.79-82. *In: Fictions in autobiography Studies in the Art of Self-Invention*, New Jersey: Princeton University Press, 1985, p. 181-201.
- ESPAÑA. Boletín del Gobierno de la Nación. **Decreto de 8 de junio de 1947.** Fundación Nacional Francisco Franco. p. 14791-14801.

ESPAÑA. Boletín del Gobierno de la Nación. **Decreto 2930 de 23 de noviembre de 1966**. Agencia Estatal Ministerio de España. p. 14791-14801.

ESPAÑA. **Ley 24/2006, de 7 de julio**, sobre declaración del año de 2006 como el Año de la Memoria Histórica. Rey Juan Carlos I. Boletín Oficial del Estado (BOE.ES). BOE-A-2006-12309.

ESPAÑA. **Ley 52/2007, de 26 de diciembre de 2007**. Rey Juan Carlos I. Boletín Oficial del Estado (BOE.ES). BOE-A-2007-22296.

ESPAÑA. Registro Civil de Madrid. **Certificación literal de nacimiento de Luisa G. Carnés Caballero**. Distrito do Congreso. Libro 62-5, fol. 356-357.

ESTAMPA. **Hechos y rostros**. Madrid, 17 de marzo de 1934.

ESPINA, Antonio. **Ensayos sobre literatura**. Valencia: Pré-textos. 1994.

FEDERICI, SILVIA. **O ponto zero da revolução. Trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante Editora, 2019.

FERRERO, Miguel. Actualidad Literaria: Casa de Té. El Heraldo de Madrid. Madrid, 5 de marzo de 1934, p. 8.

FONSECA, Carlos. **Trece Rosas**. Madrid: Ediciones Martínez Roca, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da Sociedade: Curso no Collège de France (1975)**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FLEISHMAN, Avrom. **Figures of Autobiography: The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England**. Los Angeles: University of California Press, 1983.

FROMM, Erich. **O medo à liberdade**. Tradução Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Koogan, 1983.

GARCÍA JARAMILLO, Jairo. **La mitad ignorada: En torno a las mujeres intelectuales de la Segunda República**. Madrid: Devenir, 2013. p. 74-76.

GHIRELLI, Antonio. **Tiranos: de Hitler a Pol Pot: os homens que ensanguentaram o Século 20**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

GIBSON, Ian. **Lorca-Dalí: el amor que no pudo ser**. Barcelona: Debolsillo, 2016. p. 148.

GIL CASADO, Pablo. **La novela social española 1920-1971**. Barcelona: Seix Barral, 1973.

GOGÓL, Nikolái, **Taras Bulba**. Prólogo de Luisa Carnés (p. 7-15). Colección Bibliotecas Populares Cervantes. Las Cien Mejores Obras de la Literatura Universal, n. 37. CIAP. Madrid, febrero de 1930.

GUSDORF, Georges. **Condiciones y límites de la autobiografía**. Traducción. Ángel G. Loureiro. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991, p. 9 -18.

GUSDORF, Georges. *Conditions and Limits of Autobiography*. Translated by James Olnely. (1956). **Autobiography: Essays Theoretical and Critical**, Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 28-48.

GUTIERREZ-GIRARDOT, Rafael. **Modernismo. Supuestos históricos y culturales**. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 33.

GRAHAM, Helen. **La República española en guerra (1936-1939)**. Barcelona: Debate, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HANCIAU Nubia Jacques, CAMPELLO, Eliane Amaral, SANTOS, Eloína Prati dos. **A voz da crítica canadense no feminino**. Rio Grande: Editora da Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2001.

HERAS ORTIZ, Manuel. **Violencia política en la II república y el primer franquismo**. Madri: Siglo XXI, 1996.

HERRERA PETERE, José. Divagación sobre poesía y mujeres. **El Nacional**. México, 24 de noviembre de 1945, p. 3-7.

HERNÁNDEZ, Sánchez. **Guerra o revolución**. El PCE en la Guerra Civil. Barcelona: Crítica, 2010.

HERNÁNDEZ, José A. **História de Espanha**. Madrid: Akal, 1997.

HUGH, Thomas. **La Guerra Civil Española - 1936-1939**. Traducción Neri Daurella. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1979.

IZQUIERDO, José M. **Maquis: Guerilla antifranquista**. Un tema en la literatura de la memoria española. Scandinavia: Oslo, 17 de agosto de 2002, p. 12.

JATO, Mónica. **El éxodo español de 1939**. Una topología cultural del exilio. Madri: Serie Foro Hispánico, v. 61, 2019, p. 82.

LADDAGA, Reinaldo. **Espectáculos de realidad**: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas. Buenos Aires: Editora Viterbo, 2007.

LAS ESPAÑAS. **Relaciones futuras entre España y América**. México, 29 octubre de 1949, p. 3.

LEJEUNE, Philippe. **El pacto autobiográfico**. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico de Rousseau à internet. *In: O Pacto Autobiográfico 25 anos depois*. Tradução Jovita Maria G. Noronha, Maria Inês Coimbra

Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe. **El pacto autobiográfico y otros estudios**. Traducción Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

LÓPEZ HIDALGO, Héctor. *História, Narrativa e discurso: el extraño viaje como imagen del franquismo en la vida cotidiana*. In: Serrano, Martín (ed) **Periodismo narrativo y nuevos escenarios de comunicación**. Sevilla: Egregius, 2017.

LOZANO, Jorge. **El discurso histórico**. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

LLOSA VARGAS, Mario. **Diccionario del amante de America Latina**; Traducción Albert Bensoussan. Barcelona: Paidós, 2006.

MAAS, Wilma Patrícia **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: UNESP, 2000.

MADRID. Archivo Histórico del PCE AHPCE. Sección de Emigración Política. **Recerca de familiares**. Mayo de 1939, caja 97. No mismo archivo Film (246) XX: Acuerdos tomados en la reunión del secretario del PSUC del día de 01 de abril de 1939, p. I.

MADRID. Archivo confidencial (AHPCE). **El PSUC en el extranjero**. Madrid, 21 de mayo de 1939. Film (246) XX.

MADRID. Instituto Cervantes. **Actas del Congreso Plural Setenta años después**. Santiago de Compostela, 16-18 de marzo de 1999, tomo I.

MALLO, Maruja. **Lo popular en la plástica española (a través de mi obra) 1928-1936**. Buenos Aires: Losada, 1939.

MANGINI, Shirley. **Las Modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de vanguardia**. Barcelona: Península, 2001.

MARQUINA, Rafael. Una nueva novelista: Natacha, de Luisa Carnés. **La Libertad**, 3 de mayo de 1930.

MATEO GAMBARTE, Eduardo. **Diccionario del exilio español en México: de Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau**. Pamplona: Eunete, 1997.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. São Paulo. Martin Claret, 2005.

MÉNDEZ, Concha. **Una mujer moderna. Concha Méndez y su mundo (1898-1986)**. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, p.16.

MOLLOY, Sylvia. **Acto de presencia**. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. Trad. José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

MONTERO, José Antonio. La vida literaria: una novela de Luisa Carnés. **La Libertad**, 14 de mayo de 1933, p. 10.

MONTES, Clara. ¿Con medias o sin ellas? **La Prensa**, Suplemento Dominical, 25 de abril de 1943, p. 11.

MONTSENY, Federica. **Cien días de la vida de una mujer**. Madri: Universo, 1949.

MUÑIZ, Angelina. **La idea del exilio en la Cabala**. Casa del tiempo, n. 84. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

MUÑOZ ARCONADA, César. **Real Academia de la Historia**. Documento 7682, 2018.

NANCY, Jean-Luc. **El sentido del mundo**. Tradução de Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003.

NASH, Mary. **Mujeres en el mundo**. Historia, retos y movimientos. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

NASH, Mary. **Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil**. Traducción. Irene Cifuentes. Taurus, 1999, reedição, fevereiro, 2022, formato *E-Book* Kindle.

NELKEN, Margarita. **La aventura d Roma**. Madrid: La Novela de Hoy, 1923, ano II, n.40, 16 febrero de 1923.

NELKEN, Margarita. **La condición social de la mujer**. Barcelona: CVS, 1975.

NORA, Pierre. **Entre memória e história. A problemática dos lugares**. Tradução Yara Aun Khoury. São Paulo: Programa de História PUC, 1993.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Traducción Laura Masello. Montevideo: Trilce, 2008.

OLMEDO, Iliana. **Itinerarios de exilio**. Madrid: Editorial Renacimiento, 2014.

OSUNA, Rafael. **Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939**. Valencia: Pre- textos, 1987.

PIQUERAS, Juan. Panorama Literário: Peregrinos de calvario. **Revista de España**, Madrid, 30 de noviembre de 1929, p. 14.

PLAZA, Antonio. Prefacio. *In*: CARNÉS, Luisa. **Natacha**. Madrid: Espuela de Plata, 2019.

PRESTON, Paul. **Franco Caudillo de España**. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1994.

POULLION, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

RÁMA, Ángel. **Más allá del boom**: literatura y mercado. Buenos Aires: Folio, 1984.

RANCIÉRE, Jacques. **A partilha do sensível. Estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

REVISTA NUEVO MUNDO. Madrid, 3 de noviembre de 1933. “Doscientas mil familias Españolas amenazadas por el hambre, por Patriotismo, por Humanidad y por Egoísmo, ¡Cómprese usted un sombrero, señor”! p. 3 (sem assinatura do autor).

REJANO, Juan. **El jazmín y la lama**. Edición de Alejandro Finisterre. México: Colección Ecuador 0°0’0”, 1966. *Post Scriptum*, p. 89.

REJANO, Juan. Las vidas iluminadas. **Romance**: Revista Popular Hispanoamericana. Año I, n.3, México, 01 de marzo de 1940.

RICO, Francisco. **Historia y Crítica de la literatura española**. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.

RIOT-SARCEY, Michèle. **Histoire du féminisme**. Paris: Découvert, 2008.

RÓDENAS, Domingo. **Algunas notas sobre el corpus narrativo del Arte Nuevo**. Cuadernos del Lazarillo, n. 25, 2005, p. 30-39.

RODRÍGUEZ, M. Emir. Una escritura revolucionaria. **Revista Iberoamericana**, v. 37, n. 77, diciembre 1971, p. 506.

ROMERO, Carmen. Testimonio de una mujer del exilio. *In*: Nuevas Raíces. **Testimonios de mujeres españolas en el exilio**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Biblioteca Miguel de Cervantes, 2002. Edição digital. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/nuevas-raices-testimonios-de-mujeres-espanolas-en-el-exilio--0/>. Acesso em: 15 mar. 2021.

SAID, Edward. **Recuerdo del invierno**. Buenos Aires: Punto de Vista, año VII, número 22, diciembre de 1984.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAITZ, Herlinda Charpentier. **Las novelle de Ramón Gómez de la Serna**. Londres: Tamesis Books, 1990.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: Cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo**. São Paulo: Companhia das Letras. UFMG, 2007.(a)

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma: A questão dos Testemunhos de catástrofes históricas**. PSIC. CLIN, Rio de Janeiro, v. 15, n.2, P.X – Y, 2008. p. 65 -82.

SOLER, Manuel Aznar. **El exilio literario Español de 1939**. Actas del Primer congreso internacional, Barcelona: Gexel, 1998, p. 120-122. España, n. 1, México, 20 de diciembre de 1944.

TOLSTOI, Liev. Cuentos. **Prólogo de Luisa Carnés**, p. 7-11. Colección Bibliotecas Populares Cervantes. Las Cien Mejores Obras de la Literatura Universal, n. 42. CIAP.

VALLE, Natalia. En memoria de Masaryk. **El Nacional**, México, 25 septiembre 1947, 3-8.

VALLE, Natalia. Una mujer en la defensa de Madrid. **El Nacional**, México, 14 de noviembre 1947, p. 6.

VALLE, Natalia. Valencia abre sus brazos. **Revista Estampa**, v. X, Valencia, 2 de enero 1937, s.p.

VERDAGUER, Mario. Los libros: Natacha. **La vanguardia**, Barcelona, 10 de junio 1930, p. 10.

VIGIL ALTED, Alicia. **La voz de los vencidos**. El exilio republicano de 1939. Madrid: Aguilar, 2005.

VILCHES DE FRUTOS, M.F. **La Generación del nuevo romanticismo**. Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939). Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1984. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/53020/>. Acceso en: 01.02.2020.

VIÑAS, Ángel; HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Fernando. **El desplome de la República**. Barcelona: Crítica, 2009. p. 513-520.

KENT, Victoria. **Cuatro años en París**. Buenos Aires: Editorial Sur, 1950.

KIRKPATRICK, Judith A. From Male Text to Female Community: Concha Espinas's La Esfinge Maragata. **Hispania**, v. 78, no. 2, 1995, p. 262-71. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/345392>. Acceso en: 22 nov. 2021.

ZAMBRANO, María. **La confesión**: género literario. Madrid: Ediciones Siruela, 1955.

ANEXO A – IMAGENS DE CONTOS E REPORTAGENS LOCALIZADOS PELA PESQUISADORA

A seguir, temos alguns dos contos desconhecidos encontrados por nós na Espanha e no México; todos estão em ordem cronológica. Algumas imagens não são muito nítidas, pois provêm de arquivos em microfilme que, ao serem convertidos para o formato PDF, perderam qualidade gráfica. Devido à diversidade de material encontrado, selecionamos o que entendemos serem os mais relevantes. Não iremos transcrever os contos encontrados aqui, pois estamos preparando uma coletânea com eles.

Contos Espanhóis:

Esse conto apresenta uma narrativa que mescla os relatos do romance *Peregrinos de calvario* (1928), que estava originalmente em microfilme e, pelo que acima expomos, a imagem não é nítida.

Figura 53 – CARNÉS, Luisa. “Una mujer de su casa”. *La Voz*, 30 de junio de 1931, p. 7.



Fonte: (BNE, Madri, 2020, foto do acervo da investigadora).

Figura 55 – CARNÉS, Luisa. “Mujeres Anti Fascista”. Revista *Estampa*, 1936, p. 10-11.

Neste artigo, Carnés assina “L.C.”, mas aparece na fotografia, ao fundo, confirmando a autoria.



Fonte: BNE, Madri, 2020 – Foto do acervo da investigadora.

Figura 56 – CARNÉS, Luisa. “Ellos y Nosotros”. Revista *Estampa*, 1936, p. 21.



Fonte: (BNE, Madri, 2020 – Foto do acervo da investigadora).

A seguir apresentamos alguns contos escritos por Luisa Carnés no México, de 1940 a 1964. A maioria das imagens provém de microfilmagens de revistas e jornais antigos e

a sua nitidez fica comprometida. Os arquivos não estão em domínio público e foram fotografados com a autorização da Hemeroteca Nacional do México e convertidos em PDF para garantir melhor qualidade, mas devido ao tamanho dos mesmos, não conseguimos disponibilizá-los aqui.

Contos do México:

Figura 57 – CARNÉS, Luisa. “Anestesia”. *El Nacional*, 31 agosto de 1947, p. 7-19.



Fonte: (Hemeroteca Nacional de México, 2022).

Figura 58 – CARNÉS, Luisa. “Exilios Deleitosos”. *El Nacional*, 21 de junio de 1951, p. 3.



Fonte: (Hemeroteca Nacional de México, 2022).

Figura 59 – CARNÉS, Luisa. “El Mar en el Valle de México”. *El Nacional*, 29 de junio de 1951, p. 3.



Fonte: (Hemeroteca Nacional de México, 2022).

Figura 60 – CARNÉS, Luisa. El “Placer de los Tontos”. *El Nacional*, 13 de julio de 1951, p. 3.



Fonte: (Hemeroteca Nacional de México, 2022).

Figura 61 – CARNÉS, Luisa. “Un hombre y una fecha”. *El Nacional*, 19 de julio de 1951, p. 3.



Fonte: (Hemeroteca Nacional de México, 2022).

Figura 62 – CARNÉS, Luisa. “Cicatrices de la Revolución Mexicana”. *El Nacional*, 26 de julio de 1951, p. 3, continuación *El Nacional*, 8 de diciembre de 1951.



Fonte: (Hemeroteca Nacional de México, 2022).

Figura 63 – CARNÉS, Luisa. “Los Tranvías de la Puerta del Sol”. *El Nacional*, 8 de octubre de 1951, p. 3.



Fonte: (Hemeroteca Nacional de México, 2022).

Figura 64 – CARNÉS, Luisa. “Lluvia en el Trópico”. *El Nacional*, 6 de diciembre de 1951, p. 3.



Fonte: (Hemeroteca Nacional de México, 2022).

Figura 71 – CARNÉS, Luisa. La Pareja de la Avenida Juárez”. *El Nacional*, 8 de enero de 1954, p. 3.



Fonte: (Hemeroteca Nacional de México, 2022).

Figura 72 – CARNÉS, Luisa. “Donde Brotó el Laurel”. *El Nacional*, 08 de febrero de 1954, p. 3-4.



Fonte: (Hemeroteca Nacional de México, 2022).

Esse artigo é sobre Luisa e sua obra biográfica. Herrera Petere critica a recepção negativa com que a obra foi recebida. Editada no México, *Rosalía de Castro* é a única biografia escrita por Carnés. Herrera Petere descreve Carnés, seu caráter e seu talento, cita pequenas passagens do livro da escritora, em especial uma em que Carnés descreve como Rosalía e Bécquer são indiferentes aos olhos dos espanhóis (grifo nosso em amarelo). Localizamos apenas essa parte do artigo; ele continua em uma próxima edição que ainda não foi encontrada.

Figura 73 – HERRERA PETERE, Jose. “Divagación sobre poesía de mujeres”. *El Nacional*, 24 de noviembre de 1951, p. 3.

DIVAGACION SOBRE POESIA Y MUJERES

Por **JOSE HERRERA PETERE**

Vi por vez última a **Luisa Carnés**, en el camión de Las Lomas. Era un domingo. Ella venía de trabajar y yo de pasearme, a la luz del crepúsculo, por una carretera a medio construir a donde todavía no llega el bestial automovillismo de los nuevos ricos.

A nuestra espalda quedaba el paisaje encendido y olvidado que desde esta parte de México se divisa por las tardes. Los cerros de los Remedios tenían líricas sequedades castellanas. Al sureste, el Ajusco, plúmbeo y amenazador parecía un réprobo gigante, olvidado ya por la luz y próximo a ser tragado por las sombras de la noche. Más al oriente aún, se difuminaban en el cielo morado dos blancas nebulosas: el Iztacihualt y el Popocatepetal.

Cuando me despedí de Luisa, quedé pensando en ella. Siempre la había admirado. Es una refugiada española, sencilla, íntegra y llena de auténtico y femenino talento literario. Su último libro “Rosalía de Castro”, es clara muestra de ello.

Luisa Carnés, silenciosa y duramente, trabaja, cuida de su hijo Ramón —que ya es más alto que ella— y escribe. ¡No deja nunca de escribir!

Luisa Carnés no es de los emigrados suicidas, que se debaten como los hombres-lobos, tratando de morir, tratando de olvidar a su patria. Luisa Carnés es una ama ardiente, revolucionaria y calladamente, como es su modo. Escribe continuamente sobre ella. Es refugiada, escritora y mujer. En esta triple condición, perfectamente armonizada, reside el vivo encanto de su libro: la sencillez.

bio ejemplo, si no de la literatura, de la oratoria típicamente femenina en la figura de nuestra “Pasionaria”. Ella no utilizaba largos períodos, ni metáforas brillantes, ni clásicas citas; pero, sin embargo, su palabra suspendía el ánimo, hacía estremecer, arrasándonos los ojos. Consistía su sencillísima retórica en simple enumeración de hechos, de detalles, que le servían de base para sus deducciones tiernas y bravías a la vez. Seguramente Dolores Ibarruri, no daba importancia ninguna a la oratoria, considerándola como cosa frívola. En esta femenil sencillez, en este viril desprecio por lo ornamental y barroco, en esta humanísima en las cualidades más admirables de la mujer es la intuición de la justicia. Si la mujer es española, esta intuición de la justicia puede convertirse en pasión, en amor. Creo que este sentimiento hizo a Luisa escribir su bien logrado libro sobre Rosalía; su amor por ella, su olvidada de todos los torpes y barrocos pedantes que en la poesía española han sido.

Al hablarnos del injusto menosprecio con que se acogió a la obra de Rosalía, **Luisa Carnés** toca un tema, a mi juicio candente, en relación con la poesía española.

Rosalía de Castro y Bécquer “pasan ante los ojos indiferentes de los españoles”, “Los españoles ignoran — escribe Luisa — que los versos que les dan “sus” poetas (los Camprodonos falsos), envueltos en alibí indigesto, no tienen nada que ver con el pueblo mismo al que cantan o parecen cantar”. Y prosigue unas líneas más abajo: “En general una atmósfera letal invade los medios artísticos, donde un grupo de escritores españoles ha levantado el artificio, que no es el arte, de unos versos hinchados, que hinchadas críticas mantienen con apasionada fidelidad”.

Estas palabras tan certeras, son aplicables únicamente a la época en que vivió Rosalía de Castro? Creo que no. Opino que definen una enfermedad endémica de la poesía española, que comenzó en el siglo XVII y que ha tenido su más virulenta expresión en los últimos treinta años de decadencia. Y lo mismo que yo —al fin y al cabo no hago más que reflejarlos— opi-



ANEXO B – ENTREVISTA COM ANTONIO PLAZA SOBRE O ROMANCE INÉDITO DE LUISA CARNÉS *LA CAMISA Y LA VIRGEN*

Entrevista concedida em 20 de dezembro de 2022.

Por se tratar de um romance inédito, ainda necessitamos de mais estudos sobre ele. Ao que tudo indica, Luisa começou a escrever essas vivências no exílio. Em visita à família dela, em Madri, em 2020, tivemos a oportunidade de ler o manuscrito. A obra é composta por quatro romances curtos que a escritora compilou em um único livro escrito no México, com data final de 1954. A primeira delas é “La camisa y la virgen”, que dá título ao livro, data de 1945 e tem cinquenta e quatro páginas distribuídas em capítulos com números romanos que vão de I a VI – hábito comum de Luisa observado em seus manuscritos datilografados. A segunda é “La Aurelia”, que está sem data, com cinco capítulos numerados de I a V. O protagonista é José Manuel e o argumento é o mesmo que do conto “Rojo y Gris”, com modificações que Luisa publicou no jornal *Ahora* de Madri em 21 de agosto de 1932. Outro ponto a ser observado é que na publicação feita na Espanha, seu nome aparece como **Luisa Cané** e a escritora narra um pouco do conto que mescla com “La Aurelia”. Inicia com “Grisés oscuros” (Figura 74) e narra a história de José Manuel e da sua família:

Figura 74 – CARNÉS, Luisa. “Rojo y Gris”, *Ahora*, 21 de agosto de 1932.



Fonte: (Biblioteca Nacional de España, Madri, 2022).

Apenas tuvo niñez. Unos años (pocos) de inconsciencia, de salvajismo. Un grupo de casuchas próximas, feas, sórdidas. Las huertas, el monte y después, allá lejos, tierra, tierra; ni un río; campo seco, páramo duro. 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, inconmensurable, parda, bajo el cielo tercamente azul. El padre de José

Manuel era alto y delgado; usaba siempre un traje grueso de pana marrón; bajo la gorra, negra, grasienta, le sobresalían unos cabellos rizados, blancos: blancos a pesar del polvo y de las hierbecillas secas que se le adherían cuando tumbaba al pie de los olivos de la huerta. La madre, alta también, huesuda, tenía las manos grandes y encallecidas, como el marido. En la casa negra de humo, no había recuerdos de antecesores ni retratos que recordasen la mocedad lejana. Seguramente aquella pareja habría sido siempre igual. Seguramente la madre tuvo siempre aquellas manos enormes y rojas, y el padre, aquel cabello blanco y espeso y aquel traje de pana marrón. Seguramente también aquella mujer y aquel hombre llevarían ya muchos siglos haciendo la misma vida: sembrar, recoger. No se podía recordar un principio ni prever un fin: recoger, sembrar... Con la muerte de los padres, la monotonía cambió de aspecto, se tornó un poco más alegre y ruidosa. A la casa llegó un hermano de José Manuel, con su mujer y sus cuatro hijos. José Manuel tenía referencias de aquella familia a través de unas cartas que leía su madre junto al hogar, cartas prolijas que, a veces, eran cubiertas por una salpicadura de grasa o agujereadas por una chispa de fuego. (CARNÉS, 1932, p. 31).

Carnés divide o conto em: “Grisés oscuros”, “Rojo y gris”, “Madrid a lo lejos”, “Se hacen comidas de encargo”, “La Aurelia”, “Ciego, rígido: un clavo”. Em cada divisão, narra uma parte da vida de José Manuel. Em “Grisés oscuros”, conta como foi a vida do jovem até a morte dos pais. Já “Rojo y Gris”, narra a vida triste do jovem, a amizade e a vontade de fazer algo diferente de sua vida. “La Aurelia” era a dona da casa onde o jovem foi viver em Madri, uma senhora muito violenta. O jovem logo se casou e teve três filhos. Os anos passaram, José Manuel teve uma vida com muitos sacrifícios e um dia bate na esposa e, achando que a matara, foi preso e suicidou-se na cadeia.

Já na (Figura 75), publicada na revista *Romance* em 1 de setembro de 1940, na página 4, ela inverte o título para *Gris y Rojo*, salientando que é um capítulo de um romance inédito. A publicação tem o seu nome correto e uma foto da escritora.

Figura 75 – CARNÉS, Luisa. “Gris y Rojo”, revista *Romance*, México, 1940.



Fonte: (Hemeroteca Nacional do México, México, 2022).

A narrativa do texto é diferente: inicia com uma recordação da terra seca e parda, do sol forte, das muitas bocas sedentas, das casas sujas. A miséria e a pobreza fazem-se constantes:

Tejados de adobe, nidos de maleza y nerviosas lagartijas apagan hervideros de miseria. Árboles agostados acogen plazuelas de pedruscos punzantes. Un árbol centenario derrama sus hojas sobre la fuente de la Plaza Mayor, en que abreven hombres y mulas, y tiende sus raíces a flor de una tierra sucia, rodeada de cantos grises. Huertas sin aromas, de ramaje polvoriento y áspero, oscurecen el plano paisaje de pardos inmóviles, en el que apenas culebrean, entre hojarasca seca, delgados arroyuelos. Hombres amorrados, mujerucas adustas, caballerías flacas y cabras hirsutas cortan a intervalos el paisaje. Los hombres tienen dibujado en la tez otro paisaje de pardos y grietas. Los animales, tardos en la marcha, enseñan afilada osamenta entre los agujeros de la costrosa piel. Niños enfundados en pana oscura, en tiesas botas de piel de becerro, medias negras de algodón y boina azul, corretean por tierras y cantos con restallar de herraduras. (CARNÉS, 1940, p. 4).

O jovem José Manuel, que antes ficava em casa com a cunhada, cuidando dos sobrinhos que não paravam de chegar, saiu para o trabalho no campo depois dos treze anos, acreditando que algo mudaria. A vida do jovem era de profunda tristeza e miséria, mas mantinha a esperança. Carnés retrata um povo esperançoso que faz festas na praça, como a da “vaquilla”, narra a ocasião em que José Manuel foi a “vaquilla” pela primeira vez. Recorda Madri, a Plaza Mayor e as noites azul marinho da cidade na época das feiras em que se abriam em estrelas luminosas e longas filas laranja, amarelo e verde. Não nomeia cada parte do conto como fazia na publicação anterior, de 1932.

A terceira narrativa do romance é “Ana y el gitano”, sem data, com doze capítulos também numerados de I a XII. E o último é “Un día negro”, com data de 1942 – México. Tem três capítulos divididos em trinta e nove páginas: 1º: Seis de la mañana; 2º: Las dos de la tarde; 3º: Las ocho de la noche. A obra *La camisa y la virgen*, assim como *Rojo y Gris*, descreve situações vividas em uma Espanha pobre, atrasada e representa a verdadeira tragédia espanhola – composta por personagens expulsas do país que desaparecem lentamente, mas não deixam de ter esperança. Demonstrada por aqueles que vivem no interior, as recordações dos tempos da República são um alento contra o fascismo que tomou conta do país e mantém a chama da mudança.

Em entrevista com Plaza, pedimos-lhe mais informações sobre esse livro que provavelmente será lançado até o final do ano de 2023. Ele nos explica que, quando escreve, é muito cuidadoso com as informações relatadas tanto em relação ao texto como nos comentários sobre a obra, especialmente quando se trata de um texto inédito, porque os dados que menciona serão utilizados por outro estudioso que confia em suas informações e isso exige do investigador muita responsabilidade. Esclarece que responde às nossas perguntas

com muito cuidado porque ainda não terminou os estudos sobre a obra e muitos dados ainda devem ser comprovados.

PAULA CABRERA: En *Rojo y Gris* figura como autora del texto Luisa Cané, y es muy frecuente ver errores tipográficos en las publicaciones de Luisa que encontramos, ¿qué puede decirnos sobre eso?

ANTONIO PLAZA: La reiteración de errores en la grafía de su apellido (Carrés, Cané), ocurre cuando todavía era una escritora poco conocida, tiene una explicación posible. Si se considera que muchos autores entregan sus textos para publicar escritos a mano, en el caso de Luisa resulta muy posible que los errores tipográficos se deban a la dificultad para descifrar su apellido. Su caligrafía no es fácil de entender, quizá por su breve escolarización.

PAULA CABRERA: ¿Sobre qué tema es *La camisa y la virgen*?

ANTONIO PLAZA: La camisa y la virgen, es el título que Luisa Carnés consideró apropiado, para identificar al grupo de cuatro novelas cortas escritas por ella en México. Los títulos de las novelas son: LA CAMISA Y LA VIRGEN, LA AURELIA, ANA Y EL GITANO, y, UN DIA NEGRO. Las novelas se escribieron en el exilio, entre 1940 y 1950, mientras la autora trabajaba en otros textos, y en combinación con su trabajo periodístico. Son narraciones cortas, de unos 50 folios de media, antes de ser transcritas.

PAULA CABRERA: Esa es una obra que reúne novelas cortas, así como Luisa hice en *Peregrinos del calvario*, ¿sobre qué tema es el romance *La camisa y la virgen*? Esa primera novela, “La camisa y la virgen”, da título al libro, ¿puedes decir sobre qué trata esa novela? ¿Cuántos capítulos tiene?

ANTONIO PLAZA: “La camisa y la virgen”, describe la historia de una joven adolescente, sobrina de un sacerdote, en relación con el entorno familiar y rural, y de su despertar al mundo que la rodea, en una sociedad muy cerrada y marcada por la influencia de las creencias religiosas en la vida cotidiana. Está ambientada en un pueblo de Castilla.

PAULA CABRERA: La segunda es “¿La Aurelia” distribuida en cinco capítulos, sobre qué tema trata? ¿El argumento de esa novela puede ser comparado a *Rojo y Gris*, por qué?

ANTONIO PLAZA: “LA AURELIA” es una novela que se fundamenta en un artículo escrito por la autora en 1935. Es la historia vivida por dos jóvenes –hombre y mujer–, que emigran a Madrid, y allí forman una pareja, y de sus dificultades para abrirse camino, en un entorno lleno de dificultades. La relación con *Rojo y Gris* es evidente, aunque hay datos que varían en una y otra.

PAULA CABRERA: ¿La tercera novela es “Ana y el gitano” con doce capítulos, de que trata esa novela? ¿Luisa terminó de escribir esa novela?

ANTONIO PLAZA: La novela “ANA Y EL GITANO” está completa, aunque su final es abierto, como si la autora hubiese pensado en ampliarla – es una hipótesis –. Está ambientada en el campo de Valencia, espacio conocido por la autora a través de su estancia en la región desde el otoño de 1936, como periodista, cuando abandona Madrid, durante la Guerra Civil.

PAULA CABRERA: La última es “Un día negro” que tiene un formato diferente, 1º- Seis

de la mañana, 2º – Las dos de la tarde, 3º – Las ocho de la noche, ¿puedes describir un poco sobre cada uno?

ANTONIO PLAZA: “UN DIA NEGRO”, recoge una serie de instantáneas vividas en un patio de viviendas por sus moradores, varias familias humildes, en torno a un día, los hechos que acontecen y las relaciones entre sus moradores: sus carencias, sus problemas, su vida cotidiana. La novela está ambientada en un pueblo andaluz, a comienzos de los años 30.

PAULA CABRERA: Eres el primero experto por investigar Luisa, y lo hace ya a muchos años, además toda su producción literaria fue recuperada debido a su incansable trabajo. ¿Qué significa la oportunidad de poner en el mercado editorial otro libro inédito sobre Luisa Carnés?

ANTONIO PLAZA: Cada libro que se publica sobre LC. abre nuevas ventanas para el conocimiento de la autora, y especialmente, si son obras inéditas. Creo que esta última, de la que aún mucho por precisar, añade datos nuevos, y rectifica otros apuntados. Es como si al hacer un puzle, encuentras una pieza y eso te hace entender mejor la escena que reconstruyes.

PAULA CABRERA: ¿Esa es la última novela inédita de Luisa? ¿Tienes otras novelas inéditas que se pueden editar en los próximos años?

ANTONIO PLAZA: Aún quedan otras obras por estudiar, pero hay que ir paso a paso, en colaboración con la familia para darlas a conocer.

PAULA CABRERA: ¿Qué significa para ti ese rescate de la obra de Luisa Carnés y ver su reconocimiento como figura literaria de la Generación del 27?

ANTONIO PLAZA: Hoy LC está ya, indiscutiblemente, formando parte de la generación de 1927, dentro del grupo de narradoras que integran la literatura española que se escribe entre 1930 y 1939, y después en el exilio. LC ha pasado ya a ser una escritora admitida en el espacio académico, y hoy ya es estudiada en las universidades españolas y extranjeras. Y eso, solo es posible por su calidad y los valores que transmite en su obra escrita.

HEMEROGRAFIA DE LUISA CARNÉS

Primeiramente, apresentamos uma tabela na que reunimos os contos e artigos que localizamos até o momento no período pré-guerra (1926-1939) e pós-guerra, localizados no exílio mexicano, no período de (1940-1964). A separação foi feita por artigos e contos divididos pelos que ela assina como **Luisa Carnés**, **L.C** e os que ela usa seus pseudônimos: **Natalia Valle** e **Clarita Montes**. A pesquisa foi realizada através dos jornais e das revistas encontradas na Espanha e no México. Foram pesquisadas as seguintes revistas: *La Voz*, *La Raza*, *Estampa*, *Crónica*, *Frente Rojo*, *Romance*, *El Nacional*, *Mujeres españolas*, *Revista Mexicana de Cultura (R.M.C)*, *España en la Paz*, *Revista Letras de México*. O quadro marca, em vermelho, as publicações assinadas como **Luisa Carnés**; em roxo, as publicações que ela assina apenas **L.C**; em azul, publicações do mesmo ano com seu nome: **Luisa Carnés** e seu pseudônimo: **Natalia Valle**; em verde, os que ela assina como **Natalia Valle** e **Clarita Montes**.

Na sequência, realizamos um levantamento de dados com um panorama de biografias publicadas por mulheres no período em que Luisa chega no México – Rosalía de Castro é a primeira e única biografia publicada por ela. Sequentemente, apresentamos a biblioteca de Luisa Carnés com a lista das suas obras publicadas, reeditadas e inéditas conhecidas até o momento. Finalizamos com uma lista de estudos individuais sobre Luisa Carnés, além de uma série de artigos e entrevistas que consideramos essenciais para futuras pesquisas.

Tabela 3 – Publicações pré-guerra (1926-1939)

ANO	NOME/ PSEUDÔNIMO	REVISTA	TOTAL
1926	LUISA CARNÉS CABALLERO	<i>La Voz</i>	1
1930	LUISA CARNÉS	<i>La Raza (1)</i> <i>La Esfera (1)</i> <i>La Voz (1)</i> <i>Crónica (1)</i>	4
1932	LUISA CARNÉS	<i>Estampa (1)Crónica (1)</i>	2
1933	LUISA CARNÉS	<i>Estampa (2)</i>	2
1934	LUISA CARNÉS	<i>Estampa (31)</i>	31
1935	LUISA CARNÉS	<i>Estampa (22)</i>	22
1936	LUISA CARNÉS	<i>Estampa (31)</i>	31
1936	NATALIA VALLE	<i>Estampa (6)</i>	6
1937	LUISA CARNÉS	<i>Estampa (19)</i>	19
1937	NATALIA VALLE	<i>Estampa (4)</i>	4
1938	L.C	<i>Estampa (1)</i>	1
1939	L.C	<i>Frente Rojo (2)</i>	2
1939	LUISA CARNÉS	<i>Frente Rojo (2)</i>	2
		TOTAL	127

Fonte: (Autoria própria)

Nesse período foram encontrados até o momento 127 (cento e vinte e sete) textos entre contos e reportagens jornalísticas.

Tabela 4 – Publicações pós-guerra e exílio (1940 -1964)

ANO	NOME/ PSEUDÔNIMO	REVISTA	TOTAL
1940	LUISA CARNÉS	<i>Revista Romance</i>	3
1943	LUISA CARNÉS	<i>Revista Letras de México</i>	1
1947	NATALIA VALLE	<i>Ultramar (1)</i> <i>El Nacional (14)</i> <i>R. M. C (4)</i>	19
1947	LUISA CARNÉS	R.M.C	3
1948	NATALIA VALLE	<i>El Nacional (40)</i> <i>R. M. C (48)</i>	88
1949	NATALIA VALLE	<i>Revista Guatemala (1)</i> <i>El Nacional (50)</i> <i>R.M.C (29)</i>	80
1950	NATALIA VALLE	<i>El Nacional (44)</i> <i>R.M.C (21)</i>	65
1951	NATALIA VALLE CLARITA MONTES	<i>El Nacional (39)</i> <i>R. M. C (27)</i> <i>R. M. C (1)</i>	67
1951	LUISA CARNÉS	<i>El Nacional (29)</i> <i>R.M.C (15)</i>	44
1952	LUISA CARNÉS	<i>Mujeres Españolas (1)</i> <i>R. M. C (3)</i> <i>El Nacional (44) España y la Paz (1)</i>	49
1953	LUISA CARNÉS	<i>El Nacional (10)</i> <i>España y la Paz (3)</i>	13
1954	LUISA CARNÉS	R.M.C	2
1955	LUISA CARNÉS	R.M.C (1) <i>Mujeres Españolas (1)</i>	2
1956	LUISA CARNÉS	R.M.C (1) <i>Ideas de México (1)</i>	2
1957	LUISA CARNÉS	<i>Mujeres Españolas (1)</i> <i>Boletín de la Unión de Intelectuales españoles (1)</i> <i>(Juan Caballero)</i>	2
1960	LUISA CARNÉS	R.M.C (2)	2
1961	LUISA CARNÉS	R.M.C (1)	1
1963	LUISA CARNÉS	R.M.C (2)	2
1964	LUISA CARNÉS	R.M.C (2)	2
1970	LUISA CARNÉS	R.M.C (1) PÓSTUMO	1
		TOTAL	484

Fonte: (Autoria própria).

Observamos que no período em que viveu no exílio publica 484 (quatrocentos e oitenta e quatro) textos além de uma biografia e dois Romances.

Na tabela 5 abaixo temos um panorama de biografias publicadas por mulheres no período em que Luísa chega no México. Rosalía de Castro é a primeira e única biografia publicada por Carnés. No período, poucas mulheres no México publicaram biografias.

Tabela 5 –Biografias publicadas no México por mulheres

BIOGRAFIA	BIÓGRAFA
Rosalía de Castro	CARNÉS, Luisa
Isabel la Católica	BROOK, Paulita
Simón Bolívar, y su vida amorosa	PEÑA PASTOR, Concha

Fonte: Autoria própria.

BIBLIOGRAFIA DE LUISA CARNÉS

ROMANCES

Peregrinos de calvario. Madrid: CIAP, 1928.

Natacha. Madrid: Mundo Latino, 1930, 242 p.

Tea Rooms: mujeres obreras. Madrid: Juan Pueyo, 1934.

De Barcelona a la Bretaña Francesa. *Episodios de heroísmo y martirio de la evacuación española.* Paris-México (1939). Madrid: Biblioteca de Exílio, 2014.

Rosalía de Castro, raíz apasionada de Galicia, México, Rex, 1945.

Juan Caballero. México: Novelas Atlante, 1956.

El eslabón perdido. Sevilla: Renacimiento, 2002, 308 p. Edição de Antonio Plaza.

TEATRO

Cumpleaños. México, Ecuador Zero Graus, 1966. 26 p.

Los vendedores del miedo. Ecuador Zero Graus, 1966. 101 p.

Cumpleaños, Los bancos del Prado, Los vendedores del miedo. Editado por Juan María Echazarreta, ed. España, asociación de directores de escena de España, 2001, 221 p.

COLETÂNEA DE CONTOS

CARNÉS, Luisa. **Donde Brotó el Laurel**. Cuentos Completos I. Ed. Plaza, Antonio. Sevilla: Espuela de Plata, 2018.

CARNÉS, Luisa. **Rojo y Gris**. Cuentos Completos II. Ed. Plaza, Antonio. Sevilla: Espuela de Plata, 2018.

CARNÉS, Luisa. **Trece Cuentos**. Ed. Herederos de Luisa Carnés. A Coruña: Hoja de Lata, 2017.

PRÓLOGOS ESCRITOS POR LUISA CARNÉS

GOGÓL, Nikolái, **Taras Bulba**. Prólogo de Luisa Carnés, p. 7-15. Colección Bibliotecas Populares Cervantes. Las Cien Mejores Obras de la Literatura Universal, n. 37. Madrid: CIAP, 1930.

TOLSTÓI, Liev. **Cuentos**. Prólogo de Luisa Carnés, p. 7-11. Colección Bibliotecas Populares Cervantes. Las Cien Mejores Obras de la Literatura Universal, n. 42. Madrid: CIAP, 1930.

OBRAS INÉDITAS

Olor de santidad (Romance sobre a pré-guerra Espanhola) 1936.

Elegía de los siete puñales de la madre (Poesía) 1952.

La camisa y la virgen (Romance com quatro textos curtos) 1954.

La puerta cerrada (Romance sobre a Revolução mexicana– o primeiro capítulo foi publicado uma semana depois da morte de Luisa Carnés no **El Nacional**, México 1956, p.10.

ESTUDOS INDIVIDUAIS SOBRE LUISA CARNÉS

ALMANZORA, Juan de “Mujeres de Hoy: la novelista que, por ahora, se gana su vida escribiendo cartas comerciales”, **Crónica**, Madrid 30 de marzo de 1930, s.p.

BERMÚDEZ, María Elvira, “Una escritora hispanomexicana”. **El Nacional**, 16 de marzo de 1964, p. 3.

BRANCO, Isabel Araújo. Luisa Carnés: a recuperação de uma voz feminina do início do século XX pela academia e pelas editoras. **Diálogos**, v.26, n.1, p-163-176 jan/abr.2022. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2022. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/62292>. Acesso em: 20 de maio,2022.

CABRERA, Ana Paula. A Trajetória de exílio de Luisa Carnés. **Linguagens & Cidadania**, [S.l.], v.21, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LeC/article/view/39074>. Acesso em: 2 dez. 2020.

CABRERA, Ana Paula. Testemunho e memória: o limiar da obra de Luisa Carnés. In: SILVA, Douglas da Rosa, PIVETTA, Rejane, BITTENCOURT, Rita Lenira, (org.). **Literatura: modos de resistir**. Associação Brasileira de Literatura Comparada. Porto Alegre: Bestiário, 2021. p. 37- 41.

CABRERA, Ana Paula. Luisa Carnés y su exilio republicano: El olvido de una vida – “La Chivata”. In: **Revista Melibea**, Cuyo: Argentina, año 2022, v. 16 (Parte I), p.2 4-37.

DÍAZ NOSTY, Bernardo. **Voces de mujeres: periodistas españolas del siglo XX** nacidas antes del final de la Guerra Civil. Sevilla: Renacimiento, 2020.

GUTIÉRREZ NAVAS, María Dolores, El jazmín y la llama. Luisa Carnés, escritora comprometida. **Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio**. España, Atenea Estudios sobre la mujer. Universidad de Málaga, 2005, p. 59-72.

MARTINÉZ FERNÁNDEZ, Ángela. Cultura(s) obrera(s) en España. “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 cultura 14, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/43613407/%C3%81ngela_Mart%C3%ADnez_Fern%C3%A1ndez_Iliana_Olmedo_De_la_des_memoria_a_la_sociedad_del_e. Acesso: fev. 2023.

MARTINÉZ, Josebe. **Exiliadas**. Escritoras, Guerra civil y memoria. Madrid: Montesinos, 2007.

MILLÁN, María del Carmen. **Diccionario de escritores mexicanos**. México, UNAM, 1967, p. 64.

OLMEDO, Iliana. El trabajo femenino en la novela de la Segunda República: *Tea Rooms* (1934) de Luisa Carnés. **Revista de Filología Hispánica Pamplona**. España, 2014 / v. 30.2 / jul-dic., p. 503-524.

PLAZA, Antonio. Luisa Carnés, una escritora olvidada. **Cuadernos republicanos**, oct. de 1992, p. 47-58.

PLAZA, Antonio. “Reivindicación de Luisa Carnés.” **La cultura del exilio republicano español de 1939**. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: Sesenta años después. Madrid, 2003, v. I, p. 315-330.

ARTIGOS, ENTREVISTAS E LIVROS CONSULTADOS NO CENTRO DE DOCUMENTACIÓN CULTURAL DO MINISTÉRIO DE LA CULTURA (Madri e Salamanca):

ARBELO A., Víctor Manuel. SANTIAGO, Miguel de. **Intelectuales ante la Segunda República española**. Selección, introducción y notas de. Salamanca: Almar, 1981. 325 p.

(Colección Patio Escuelas; 17 – Centro Documentación Cultural Depósito 7074.

MONEDERO LÓPEZ, Enrique. **México: los colegios del exilio. Madrid: Fundación Españoles en el Mundo**, 1996. 24 p.: il. (Cuadernos de la Fundación; 16) Centro Documentación Cultural Depósito Caja 239 Foll 10.

ZAMBRANO, María. **Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil**. Presentación de Jesús Moreno Sanz. Madri: Editorial Trotta, 1998. (Colección estructuras y procesos. Serie filosofía) – Centro Documentación Cultural Depósito 9661.

BRIHUEGA, Jaime. **Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936**. Madri: Istmo, 1981. 582 p. (Fundamentos; 12). Centro Documentación Cultural Depósito 13052.

CENTRO DOCUMENTACIÓN CULTURAL. **Miguel Hernández poeta**: catálogo de la exposición. Alicante: Comisión Organizadora del Homenaje a Miguel Hernández, 1992. 201 p. il. Incluye cronología y bibliografía. Depósito 11051.

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. **Catálogo de carteles de la República y la Guerra Civil españolas en la Biblioteca Nacional**. Introducción y catálogo por Javier Gómez López. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1990. 207 p.: il. Centro Documentación Cultural Depósito 15907.

GRIMAU, Carmen. **El cartel republicano en la Guerra Civil**. Madrid: Cátedra, 1979. 234 p. (Cuadernos Arte Cátedra; 9). Centro Documentación Cultural Depósito 291.

JULIÁN GONZÁLEZ, Inmaculada. **El cartel republicano en la Guerra Civil española**. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993. 222 p.: il. Bibliografía: p. 149-163. Centro Documentación Cultural Depósito 17615.

HERRERA PETERE, José. **Teatro para combatientes; Romances de *El mono azul*; Fue un tiempo de mentira**. Prólogo de José Esteban. Madrid: Hispamérica, 1977. 69 p., 2 h.: il. (Colección Cuatro Vientos; 3). Centro Documentación Cultural Depósito Caja-13 Foll-20.

MONLEÓN, José. **El mono azul**: teatro de urgencia y romancero de la Guerra Civil. Madrid: Ayuso, 1979. p.294: gráf. (Colección Endymion; 5). Centro Documentación Cultural Depósito 673.

Romancero de la Guerra Civil (Serie I). Madrid: Hispamérica, 1977. 93 p., 2 h. (Colección Cuatro Vientos; 5). Reprod. facs. de la ed. de: Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Sección de Publicaciones, 1936. Centro Documentación Cultural Depósito Caja-14 Foll-6.

TRAPIELLO, Andrés. **Las armas y las letras: literatura y Guerra Civil (1936 - 1939)**. Barcelona: Planeta, 1994. 429 p.: il. (Espejo de España). Premio Espejo de España. Centro Documentación Cultural Depósito 17658. **60 años después**: las literaturas del exilio republicano español de 1939. Manuel Aznar Sóler, coordinador. En: *Ínsula*, n. 627, marzo 1999; pág. 28.

CAUDET, Francisco. **Cultura y exilio**: la revista España Peregrina (1940). Valencia:

Fernando Torres, 1976. 142 p. (Interdisciplinar; 18). Centro Documentación Cultural Depósito 1300.

ABELLÁN, José Luis **El exilio español de 1939**. Madrid: Taurus, 1976-1978. 6 v. (Biblioteca política Taurus). Centro Documentación Cultural Depósito 9673.

AYALA, Francisco. **Recuerdos y olvidos**. Madrid: Alianza Editorial, 1991. 574 p., 62 p. de lám. (Alianza Tres; 219). Centro Documentación Cultural Depósito 9641.

FAGOAGA, Concha; SAAVEDRA, Paloma. **Clara Campoamor**: la sufragista española. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981. 269 p.: il. Centro Documentación Cultural Depósito 12182.

GUTIÉRREZ-VEGA, Zenaida. **Victoria Kent**: una vida al servicio del humanismo liberal. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2001. 399 p.: il. (Thema; 17). Bibliografía: p. 281-335. Centro Documentación Cultural Depósito 20232. Madrid: Ediciones Siruela, 1955

NUP: 23081.049878/2023-91

Prioridade: Normal

Ato de entrega de dissertação/tese

134.334 - Dissertação e tese

COMPONENTE

Ordem	Descrição	Nome do arquivo
1	Tese de doutorado (134.334)	CABRERA, ANA PAULA SOMBRAS DA LIBERDADE A HISTORIA DE LUISA CARNÉS A SINSOMBRERO SILENCIADA.pdf

Assinaturas

04/04/2023 20:25:35

ANA PAULA CABRERA (Aluno de Pós-Graduação)
08.10.03.01.0.0 - PG Letras - Doutorado - 42002010014D0

06/04/2023 17:10:26

ENEIAS FARIAS TAVARES (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)
01.15.00.00.0.0 - EDITORA - EDITORA

Código Verificador: 2590050

Código CRC: bd442008

Consulte em: <https://portal.ufsm.br/documentos/publico/autenticacao/assinaturas.html>

