



TEATRO Y COMPROMISO
EN LA OBRA DE LUISA CARNÉS

THEATRE AND COMMITMENT IN LUISA CARNÉS' WORK

Antonio Plaza Plaza
IES Blas de Otero. Madrid
(a_plazaplaza@yahoo.es)



Resumen: El texto describe la importancia del compromiso político y social presente en la obra escrita de Luisa Carnés. Su producción dramática se vinculó inicialmente con el teatro de urgencia, en apoyo del régimen republicano, y con la democracia, el pueblo español y la sociedad mexicana, que acogió a los exiliados republicanos españoles.

Palabras clave: Compromiso, Exilio, Teatro de urgencia, Teatro proletario, Altavoz del Frente.

Abstract: The article describes the significance of political and social commitment in Luisa Carnés' written work. Her dramatic production was initially linked to the so called «urgency theatre», conceived by Carnés in support of the republican regime, and also to democracy, the Spanish people and the Mexican society, which in those days accepted the Spanish republican exiled.

Key words: Commitment, Exile, Urgency theatre, Proletarian theatre, Altavoz del Frente.

■ INTRODUCCIÓN

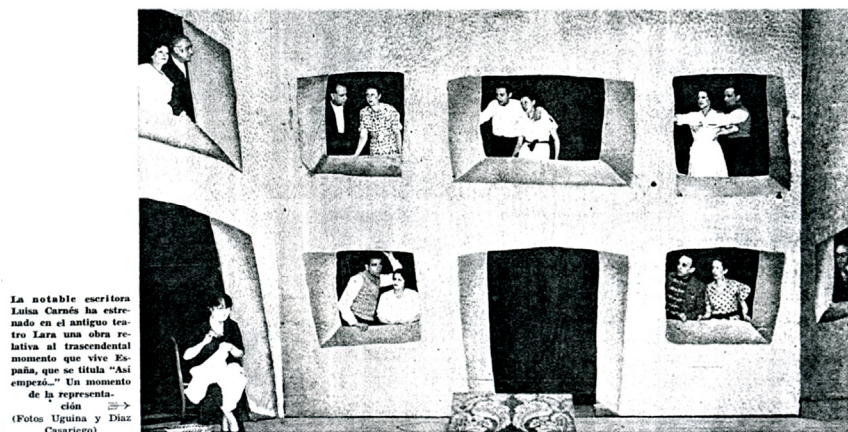
Para intentar situar la obra dramática de la escritora Luisa Carnés, es indispensable, en primer lugar, hacer una *semblanza* de la misma, explicar

los aspectos básicos de su trayectoria vital, sin la cual resulta casi imposible comprender su actividad literaria y por su supuesto su teatro, quizá la parte menos conocida de su obra, hasta la publicación en España, en 2002 —hace siete años— de su producción dramática,¹ coincidiendo también con la edición de su novela inédita, *El eslabón perdido*.² Realmente, una paradoja tras cuarenta años de silencio. Como ocurre con una gran parte de los autores que partieron al exilio, llegar hasta la autora ha resultado un camino difícil e intrincado, debido al tiempo transcurrido desde su fallecimiento, así como a la desaparición de muchos de los familiares y conocidos que convivieron con ellos, lo que hace que resulte extremadamente laboriosa la búsqueda de sus huellas. Su muerte, ocurrida en México DF, en 1964, supuso que su recuerdo se borrara muy pronto, y fueron necesarios treinta y ocho años para que su nombre volviera a reaparecer, aunque fuese de forma fugaz, tras un rescate laborioso que ocupó casi diez años de trabajo intermitente —entre 1992 y 2002— que permitió reconstruir su vida y su obra que habían permanecido ocultas hasta entonces, con el riesgo de quedar perdidas para siempre. Desde que la autora resulta mencionada en la obra dirigida en 1977 por el profesor Abellán sobre *El exilio español de 1939*, su rastro reaparecerá de nuevo en 1980, cuando Víctor Fuentes, otro de nuestros exiliados, incluyese su nombre junto a los autores vinculados a la narrativa social que, durante los años treinta, apuestan por una literatura comprometida.³ Pocos años después, en 1984, Vilches de Frutos personifica y delimita a estos autores, la mayoría de los cuales participan de un compromiso político activo, considerándolo como un grupo de referencia destacado en la literatura española de los años treinta, a los que identifica como *generación del nuevo romanticismo*.⁴ Estas referencias serán el punto de partida para acometer, entre 1992 y 2002, un trabajo de búsqueda que permitirá la localización de la obra publicada y también de su obra inédita, hasta entonces desconocida, investigación que supera nuevos desafíos en septiembre de 2009, con la presentación del primer estudio integral dedicado a analizar la obra de la autora.⁵ Resumiendo, trece años de silencio desde su muerte en 1964, hasta que en 1977 se recupera su nombre en la historia de la cultura del exilio, otros veintidós más hasta que en 1999 se den a conocer sus datos biográficos y un primer esbozo de su obra (Congreso *Internacional Sesenta años después*), y otros tres años para que reaparezca su nombre en la portada de un libro. En resumen, han pasado treinta y ocho años desde que se publicó su última obra editada en México —una reedi-

ción de su biografía sobre *Rosalía de Castro*, y su primera obra de teatro en formato de libro—, cifra que llegaría a los sesenta y ocho, si nos atenemos a ediciones españolas; y treinta y cinco años desde su muerte, para que un investigador le dedicase una monografía. Un tiempo, a todas luces, excesivo. Una vida, que, en su caso, como en el de muchos autores, resulta inseparable del desarrollo de su obra escrita, la cual, a su vez, es incomprendible sin tener en cuenta la propia experiencia vital de la autora.

■ UNA VIDA DIFÍCIL⁶

Luisa Carnés nació en Madrid el 3 de enero de 1905, en una familia humilde, establecida en la capital desde los últimos años del XIX. Los escasos recursos familiares, su condición de hija mayor y el incremento constante de la familia, le obligan a trabajar desde niña. A los once años dejará la escuela iniciándose como obrera infantil, trabajando de aprendiz en un taller de sombrerería, donde alcanzaría la experiencia necesaria para ser maestra de taller. Más tarde abandonará el taller para convertirse en dependiente de hostelería, un recorrido laboral que sigue su línea ascendente hasta 1928, al ser contratada de mecanógrafa en la Compañía Iberoamericana de Publicaciones [CIAP].



La notable escritora Luisa Carnés ha estrenado en el antiguo teatro Lara una obra relativa al trascendental momento que vive España, que se titula "Así empezó." En momento de la representación →
(Fotos Uguina y Díaz Casariego)

Así empezó.

Durante su adolescencia la lectura y la escritura, fatigosamente aprendidas tras una breve escolarización, le sirven de evasión ante la cruda realidad, presidida por la miseria cotidiana y la lucha por la vida. En esos años, y a través de una labor de autoformación, entre los folletos de los periódicos y los libros de las bibliotecas del barrio madrileño de Chamberí, donde reside, Luisa Carnés descubre la literatura. Por sus manos pasan, desde las novelas por entregas que forman parte de la literatura de kiosko, hasta la llamada literatura culta. Entre sus autores preferidos reconoce a Cervantes, Tolstoi y Dostoievsky. Sus primeros cuentos escritos parecen datar de 1923, aunque no se han encontrado referencias de su publicación en la prensa madrileña hasta 1926 («Mar adentro», *La Voz*, 22-X-1926, es el primero localizado), un género en el que se prodirá siempre, antes y después de la guerra civil, habiéndose localizado más de sesenta cuentos escritos por la autora entre 1926 y 1964. En ellos, como en sus primeras novelas, se reviven rasgos autobiográficos, que estarán presentes a lo largo de toda su obra, junto a diversos aspectos de la vida cotidiana y, sobre todo, las experiencias laborales, fácilmente reconocibles en sus tres primeros libros editados.

Desde 1928, su trabajo de mecanógrafa en la CIAP —el gigante editorial español— le pondrá en contacto con el mundo literario más representativo de ese periodo. Avalada por el crítico y escritor José Francés, publica su primera obra, *Peregrinos de Calvario* (1928), formado por tres novelas cortas —«El pintor de los bellos horrores», «El otro amor», y «La ciudad dormida»—, precedidas de un prólogo que da título al libro. Un año después termina su segunda obra, la novela *Natacha*, publicada en 1930, y que le servirá para revalidar su posición de escritora, a la que los críticos auguran un prometedor futuro. Practica una novela realista donde nos describe el mundo laboral que conoció años atrás, y donde se percibe la influencia de la literatura rusa, de la que se confiesa una fiel seguidora. Esa circunstancia determinará también su elección como prologuista de ediciones populares de Gogol y Tolstoi, editadas por la CIAP ese mismo año. Su éxito como escritora le avalará para ejercer de periodista, un primer paso para garantizarse un empleo estable. En 1930 iniciaba su trabajo como colaboradora de *Estampa*, la revista gráfica española de mayor tirada (175.000 ejemplares, en 1928), y la profesión que mantendrá hasta el final de su vida. En 1930 iniciaba una relación sentimental con el dibujante y cartelista Ramón Puyol Román (Algeciras,

1907-1981), también empleado en la CIAP, que le permitirá también entrar en contacto con las manifestaciones culturales y artísticas de vanguardia a las que Puyol se encuentra vinculado. Esa influencia se extenderá también al ámbito político, debido a la militancia comunista de aquél.

«[Luisa Carnés] Comparte el verano entre Madrid y la sierra. Fina, unida de perfil, espiritual la expresión, risueña o melancólica, pasea por las calles su extraordinaria aptitud de niño prodigio, cogida de la mano de [Ramón] Puyol, como de la mano de papá».⁷

La opción de la autora hacia una literatura comprometida estará patente en su producción literaria durante el periodo republicano, y en especial desde la publicación de su tercera novela, *Tea Rooms*, subtitulada «Mujeres Obreras». La novela será editada en febrero de 1934 y refleja la explotación que sufren las camareras de un café, denunciando las condiciones laborales que soportan las mujeres que trabajan, al tiempo que defiende el papel liberador de la educación para acabar con la opresión de la que son objeto, en un firme posicionamiento de la autora en defensa de las reivindicaciones de la mujer trabajadora, que permite incluirla dentro de la llamada literatura social de preguerra.⁸ Las dificultades económicas que afectan a la pareja Puyol-Carnés (quiebra de la CIAP, en 1931) y los problemas familiares, dificultarán el trabajo literario de Luisa entre 1931 y 1933, periodo en el que abandona Madrid trasladándose a Algeciras junto a su compañero Ramón Puyol y su hijo [Ramón Puyol Carnés. Madrid. 1931]. En ese periodo seguirá colaborando con *Estampa* y escribiendo cuentos y novelas, como *Olor de santidad* y *La Aurelia*, que permanecen inéditas. Su retorno a Madrid en el verano de 1933 le devuelve al periodismo activo y al mundo de la literatura. Desde ese momento y hasta el comienzo de la Guerra Civil acentuará su compromiso político y literario. Además de sus colaboraciones en Prensa Gráfica (*Estampa, Ahora, Así*) y en la revista *La Linterna*, tras la victoria del Frente Popular, se integrará en la Agrupación Profesional de Periodistas (UGT) y pasará también a militar en el PCE, formando parte de la sección de propaganda de este partido. Al comienzo de la Guerra Civil forma parte de las redacciones de *Mundo Obrero* y *Altavoz del Frente* (Madrid). El 22 de octubre de 1936 se estrena en el Teatro Lara —ahora rebautizado «Teatro de la Guerra»— su obra *Así empezó*, perteneciente al teatro de urgencia

o de circunstancias, cuyo texto no ha sido localizado hasta hoy. Los temores sobre la caída de la capital precipitarán, a principios de noviembre, la evacuación del gobierno y de las personalidades públicas más cercanas al régimen republicano. Los periodistas y escritores comprometidos con el Frente Popular, junto con los intelectuales más representativos, serán trasladados a Valencia, convertida en capital provisional de la República, junto al resto del aparato político e ideológico de los partidos de la coalición gobernante. Allí, Luisa Carnés —junto al resto de los integrantes de *Mundo Obrero*— pasará a integrarse en la redacción de *Frente Rojo*, ahora editado en la capital levantina y que sustituye al anterior como órgano oficial del PCE. En Valencia permanecerán hasta octubre de 1937, cuando se produzca el traslado del periódico a Barcelona, donde seguirá editándose hasta el final de la Guerra Civil. El hundimiento del frente de Aragón precipitará la ocupación de Cataluña, y también la toma de la ciudad condal.



Luisa Carnés y su marido, el poeta Juan Rejano, en México.

El 26 de enero de 1939 la escritora cruzaba la frontera francesa por el puesto de La Junquera junto a otros miles de personas que, fieles a sus sentimientos republicanos, huyen desesperadas y atemorizadas por miedo a las represalias del ejército franquista. En Francia permanecerá casi

dos meses recluida en el albergue de Le Pouliguen, en La Boule, en el departamento del Loira Inferior, abandonándolo el 16 de marzo para trasladarse a París, merced a las gestiones de Margarita Nelken y del diplomático mexicano Gregorio Nivón. Este periodo de su vida —desde la caída de Barcelona hasta su liberación en Francia— quedará descrito en sus memorias autobiográficas, *De Barcelona a la Bretaña francesa* (1939), donde nos aporta un testimonio personal de su estancia en Francia como refugiada, que queda complementado en una segunda obra *La hora del odio*, escrita en México en 1944, y que permanecen inéditas.⁹

Tras reunirse con su hijo Ramón —refugiado en París desde 1937—, abandonarán Francia el 6 de mayo de 1939, al embarcar en el *Vecndam*, un barco de pasajeros holandés, que trasladará desde Boulogne sur Mer hasta Nueva York a un selecto grupo de refugiados españoles, formado por científicos e intelectuales de prestigio relevante.¹⁰ Además de Luisa Carnés, los otros viajeros eran Manuela Ballester, Julio Bejarano, José Bergamín, Josep Carner Puig de Oriol, Pedro Carrasco Garrorena, Roberto Fernández Balbuena, Rodolfo Halffter, José Herrera Petere, Paulino Masip, Emilio Prados, Miguel Prieto, Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna, Joaquín Rodríguez Rodríguez, Antonio Sacristán Colas, Eduardo Ugarte, Ricardo Vinós y el escritor mexicano Juan de la Cabada, que viajarán acompañados de sus familias, un colectivo integrado por unas cuarenta personas. Este viaje, organizado por el diplomático mejicano Narciso Bassols, fue costado por las autoridades de aquel país y antecede a los del *Sinaia*, *Ipanema*, y otros, que trasladarán varios miles de exiliados españoles más a México, tras la generosa oferta del presidente Lázaro Cárdenas de acoger a los republicanos españoles. La llegada de esta expedición a Nueva York se produjo el 17 de mayo. Después de una breve estancia en esta ciudad, el grupo —al que se sumará Francisco Giner de los Ríos— se trasladará en autobús hasta la capital azteca, donde son recibidos en la madrugada del 27 de mayo de 1939. La vida de los refugiados no resultará fácil en México DF. La ayuda inicial que reciben —mil pesos por familia, unos doscientos dólares— les permitirá atender los gastos iniciales de su establecimiento, en espera de reanudar la actividad laboral.

Al comienzo de su estancia mexicana, Luisa Carnés se nos manifiesta con el aspecto de una mujer «de complexión fuerte, 1,57 de estatura, pelo castaño, nariz recta y ojos cafés». A los treinta y cuatro años, su dura experiencia laboral en la niñez y la juventud, la profesión que ejerce y su

propia trayectoria personal, han fortalecido su personalidad y la han convertido en una mujer fuerte y tenaz, independiente y acostumbrada a tomar decisiones por sí misma, actitud ya manifestada en los últimos años de su vida en España, pese a la timidez que rezuma su personalidad y la discreción que sigue observando en su vida cotidiana, de acuerdo con las impresiones de quienes la conocieron en ese periodo. Para sostenerse económicamente, en los primeros años de su residencia en México trabajará en la radio, elaborando guiones para «sketch» radiofónicos, en los cuales también solía intervenir. En esas fechas complementa esos pequeños ingresos con colaboraciones para una revista de empresa. También escribirá en las publicaciones literarias promovidas por los exiliados (*Romance, Ultramar*). Colabora igualmente en la prensa dependiente de la organización mexicana del PCE (*Reconquista de España; Nuestro Tiempo; Juventud de España; Mujeres Españolas*, de la cual sería directora, a petición del Partido, en periodos intermitentes, entre 1951 y 1957; *España y la Paz*, etc.). El 4 marzo de 1941 se naturalizaba como mexicana, como otros muchos exiliados, para poder trabajar en el país de acogida. Desde 1943 ejercerá como periodista en varios diarios mexicanos como *El Nacional, La Prensa* y *Novedades*, donde aparecen sus colaboraciones, colaborando también en los suplementos literarios semanales de *El Nacional* y *Novedades*, en los que publica muchos de sus cuentos, tanto de tema español como mexicano. Se la considera como una de las primeras mujeres que ejerció el periodismo como profesión en México. Durante estos años, y simultáneamente con la profesión periodística, mantiene la actividad literaria. Escribe varias novelas, con incursiones esporádicas en otros géneros, como el teatro y la poesía. De su etapa mexicana nos queda una notable producción, formada por una biografía, cuatro novelas largas, tres novelas cortas, más de treinta cuentos, cuatro obras de teatro —una inacabada— y dos composiciones poéticas. Todo ello realizado como complemento a su empleo de periodista, profesión que ejerce de modo intermitente entre 1940-1943, ininterrumpida de 1943 a 1961 y más espaciada en los años 1961 a 1964. En 1941 culmina *Tres estampas andaluzas*, una novela corta iniciada en España, cuyo título sustituye por el de *Un día negro*, la cual formará parte —junto con otras tres novelas cortas— de su obra inédita *La camisa y la virgen*, datada en 1942 y donde revive diversos aspectos de la vida cotidiana en España antes de la guerra civil, que se puede encuadrar dentro de la novela social de preguerra, donde participa la autora. En 1945 se publicaba su biografía *Rosalía de Castro*. En ese

mismo año completa también otra novela, *Olor de santidad*, obra iniciada en 1931 durante su estancia en Algeciras y que tiene también una importante base autobiográfica. Entre 1940 y 1960 se contabilizan unos cuarenta cuentos. Los de temática española —unos quince— aparecen agrupados por la autora bajo el título *Donde brotó el laurel* (1940-1963), con el referente principal de la Guerra Civil y sus secuelas. Los de temática mexicana forman *La muralla* (1950-1960). Unos y otros fueron publicados en la prensa mexicana donde colaboró la autora, sin que hayan sido reeditados hasta ahora. En el verano de 1947 empieza a escribir *Juan Caballero*, novela ambientada en la postguerra española y que describe un episodio de la lucha de la guerrilla republicana contra el régimen franquista, que revela, una vez más, el compromiso de la autora. La obra, terminada en 1948, recibió el premio de narrativa convocado por los Talleres Gráficos «La Nación», galardón que conllevaba su publicación, la cual se demoró hasta 1956.



Luisa Carnés, en México, 1956.

La trayectoria vital y literaria de Luisa Carnés parece tomar un nuevo rumbo a partir de 1951, cuando la autora, como otros muchos españoles, asumen que su destino de refugiados puede resultar definitivo.¹¹ Los pactos militares que se negocian entre España y USA supondrán un espaldarazo para el franquismo y también el final de las esperanzas del retorno de los republicanos exiliados, resultando obligado para éstos asumir lo inevitable, la permanencia en el exilio. En ese contexto se desarrollará su obra escrita en este periodo, que muestra una mayor vinculación con el país que la acogiera. En 1956 terminaba su novela *La puerta cerrada*, ambientada en la revolución mexicana, donde se muestran algunos de los problemas que aquejan a la sociedad de aquel país. Un año después comienza a escribir la novela *El eslabón perdido*, finalizada en 1958, y a la cual se puede considerar como la obra que representa la ma-

durez narradora de esta autora. En ella la escritora trata de recrear el ambiente en que viven los refugiados, las diferencias de mentalidad que sobrevienen durante su permanencia en México así como la distinta perspectiva con que se observa esa situación a través de las dos generaciones presentes, padres e hijos y la situación de desarraigo en que viven unos y otros sus propias experiencias. La novela permaneció inédita hasta su publicación en 2002. Entre 1951 y 1964 trabajó también en la elaboración de un boletín mensual, publicado por la embajada de Polonia en la capital mexicana y destinado a la población de habla hispana. Durante su estancia en México, Luisa Carnés también cultivó el teatro, continuando la obra dramática iniciada en España en 1936. Durante el exilio escribió cuatro obras: *Los bancos del Prado*, escrita hacia 1951-1952, que trata de la instalación de las bases militares norteamericanas en España y que ha permanecido también inédita hasta el año 2002. *Cumpleaños* es un monólogo que describe la situación de una mujer madura, de clase alta, que hace una reflexión sobre su propia vida. Se publicó en la prensa mexicana en julio de 1951, siendo reeditada póstumamente, en 1966, en México. *Los vendedores de miedo* debió escribirse hacia 1953-1954, y en ella se criticaba el uso de las armas químicas y sus efectos nocivos, tema también expuesto en algunos de sus cuentos, y que había sido también objeto de debate en la prensa vinculada al PCE en México durante la guerra de Corea. Esas tres obras han sido reeditadas en España en 2002, en un volumen consagrado a su teatro. Una cuarta obra de teatro, dedicada a la revolución mexicana, nos ha llegado incompleta. En 1961 abandonaba sus tareas periodísticas para dedicarse a la literatura por entero, procediendo a la revisión de varias de sus obras, con la intención de editar las que permanecían inéditas. Sus últimos escritos conocidos, redactados entre 1960-1964 permiten reafirmar la línea de compromiso político y social que mantiene toda su obra literaria escrita a partir de 1934. En ella se sigue resaltando el papel de la mujer, la defensa de la paz, la lucha por la integración social y racial, la denuncia permanente de la dictadura franquista y el compromiso con el pueblo español que sufre la ausencia de libertades. La muerte la sorprende el 12 de marzo de 1964, en México DF, a consecuencia de las graves heridas producidas en un accidente de automóvil.

■ EL COMPROMISO EN LA OBRA NARRATIVA DE LUISA CARNÉS

A partir de 1934, con la publicación de *Tea Rooms* resulta patente el compromiso social y político de la autora, expresado en su producción narrativa, y del que ya había mostrado algunos indicios dos años antes, en *Natacha*, aunque en otras obras escritas en ese periodo, como *Olor de santidad*, ya expresa opiniones en el mismo sentido.

«Creo que los escritores no podemos permanecer al margen de la transformación lenta, pero decidida que se opera en nuestro país. 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 [...] El desarrollo social va siempre hacia arriba, y nada ni nadie —mucho menos la falsa literatura— podrá detener la marcha arrolladora del hombre en su anhelo natural de superación, de bienestar y de cultura»¹²

En *Tea Rooms* (1934), es posible percibir una evolución gradual de la autora hacia el compromiso de clase en apoyo de la mujer trabajadora y, posteriormente, hacia un compromiso político, el cual sólo comienza a expresarse a partir de 1934-1935, que conllevará su adscripción política, hacia 1936, al PCE. A medida que la inmersión social e intelectual resulta mucho más profunda (convivencia personal y laboral con Ramón Puyol, contacto y relación con los intelectuales, radicalización política, etc.), Luisa Carnés pasa de una actitud de rebeldía frente a su situación personal y de clase, a adoptar una posición de reflexión que deriva en una respuesta que implica la toma de postura crítica ante la realidad que nos envuelve.

En el periodo 1934-1936, impulsará también su actividad de periodista, donde también refleja esa actitud de compromiso. Sus entrevistas y reportajes tratan en este periodo —cuando el tema lo permite— de llamar a la conciencia social del lector, dando cabida a cuestiones como el trabajo de las mujeres, el desempleo, la vida de las personas humildes, etc., una preocupación que ya no abandonará el resto de su vida, tanto dentro de España como en el exilio mexicano, a partir de 1939.

■ EL TEATRO PROLETARIO [=TEATRO DE AGITACIÓN Y PROPAGANDA] HASTA LA GUERRA CIVIL

Aunque en la obra narrativa de Luisa Carnés, escrita antes de 1936, no hay ninguna referencia al teatro, por lo que parece evidente que el género dramático no atrajo el interés de nuestra autora hasta la guerra civil, sí parece posible que esa curiosidad empezara a ser patente a comienzos de los años treinta, al igual que se produce en relación al compromiso político, bajo el estímulo y la influencia de la relación con Ramón Puyol. La vinculación permanente de este artista, desde 1932, como escenógrafo principal de las compañías de teatro proletario que dirige César Falcón, debieron hacer posible que Luisa conociese de primera mano la actividad del grupo «Nosotros», y de las compañías que le sucedieron, que ponen en escena una serie de obras pertenecientes a la modalidad del teatro de agitación y propaganda, que será también practicada por otros grupos de artistas aficionados que surgen en sindicatos y asociaciones obreras en el periodo anterior a la guerra civil. Es probable que asistiese a sus ensayos y sus representaciones, así como a algunas de las conferencias de divulgación sobre el teatro proletario, y que pudiese conocer de forma directa este subgénero teatral, llegado a España por influencia del teatro soviético surgido a raíz de la revolución de 1917 y del producido en la Alemania de entreguerras, que tiene en Piscator como director y en Ernst Toller como autor, a algunos de sus máximos representantes. El trabajo de difusión realizado desde 1932 por las compañías de teatro proletario, cuya progresiva profesionalización permitirá en años posteriores mejorar la calidad del teatro representado, va a tener un efecto destacado, al impulsar la aparición de diversos grupos teatrales, formados por actores aficionados, que están dispuestos a continuar esa labor.¹³ La mayor parte de esos grupos están respaldados principalmente por el PCE y sus organizaciones afines, y están pensados para fortalecer la presencia pública de este partido mediante acciones de propaganda a través del cine y el teatro, primero desde la Central de Teatros Proletarios, en 1934, y después, a través del Cine Teatro Club. En distintos lugares geográficos, tenemos conocimiento de la formación de estos grupos, sostenidos por sindicatos y organizaciones obreras, y compuestos por militantes y simpatizantes de aquéllas, que realizan representaciones de teatro proletario en los locales obreros. Junto a obras ya conocidas o publicadas, de esta modalidad, otras veces son los propios integrantes del grupo quienes crean obras para su propio repertorio, destinadas a este teatro de agitación. Tras el retorno a la normalidad constitucional, desde finales

de 1935, y ahora a través del Cine-Teatro-Club, organización donde también estuvo presente Ramón Puyol, como escenógrafo de *La chinche* y *Asturias*, la actividad teatral debió de resultar un centro de atención destacado que, probablemente, permitiese a Luisa estar en contacto directo con algunas de las iniciativas teatrales más relevantes de este periodo, al tiempo que se manifiesta también su compromiso político, que parece haber ido en aumento desde la victoria electoral del Frente Popular, en febrero de 1936.¹⁴

Es posible que, de entre esa producción, la autora tuviese la oportunidad de asistir a las representaciones de muchas de estas obras, entre las cuales cabe pensar que figurasen las dos últimas citadas. El 13 de marzo de 1936 se producirá el estreno de *La Chinche* en el cine-teatro Rosales. La obra constaba de nueve cuadros, siendo calificada por algunos de «teatro educacional», y también como «una sátira contra la vida, el pensamiento y los recursos burgueses», donde «el autor presenta una serie de escenas encaminadas a ridiculizar los viejos sistemas de vida».¹⁵



Teatro Lara convertido en Altavoz del frente.

El 10 de abril tendrá lugar el estreno de *Asturias*, de César Falcón, en el teatro Rosales. En opinión de su autor, supone la inauguración del «teatro de masas», del «verdadero teatro revolucionario». La obra, que

constaba de cuatro actos, pretende hacer una reconstrucción del movimiento insurreccional en la cuenca minera. La decoración corría a cargo de Ramón Puyol, y estaba realizada a base de planos grandes y de juegos escénicos de gran aparato. La acción se produce, simultáneamente en el hogar, en el Comité revolucionario y en la calle, transcurriendo en tres ciclos: la insurrección, la lucha y la represión, «desde la gestión inmediata del movimiento por parte de los revolucionarios, hasta la entrada del ejército en las localidades sublevadas contra el gobierno».¹⁶ Según Falcón, *Asturias* era una obra conscientemente política, una «obra proletaria» que sirve los intereses de la clase obrera. La insurrección asturiana tiene ya el carácter de acontecimiento histórico. La obra describe, «a través de la técnica artística, cómo pensaban y sentían los protagonistas del movimiento».¹⁷ Este carácter simbólico hará posible que se mantenga en cartel en Madrid hasta el 19 de abril, con un total de diecinueve representaciones.¹⁸ Ante el interés que despierta la obra, que también había sido solicitada por otras compañías para incluirla en su repertorio,¹⁹ la compañía del CTC que representaba *Asturias* verá solicitada su presencia por distintas organizaciones sindicales y políticas vinculadas al Frente Popular, en diferentes lugares, iniciando el 25 de mayo una gira teatral por España.

No son estas las únicas obras representadas de este tipo de teatro. La situación política española ha cambiado, y el ejemplo de *Asturias* va a calar en otros autores, activando un género teatral —el teatro de agitación y propaganda— formado por obras de contenido social, de carácter diverso. El 11 de abril se producía el estreno en el teatro Chueca de *Lenin (Biografía escénica)*, de Juan Bolea, y dirigida por Valentín de Pedro. Otras obras teatrales estrenadas pertenecientes a esta tendencia, sería *El himno de Riego*, del escritor y político José Antonio Balbontín, también estrenada en la primavera de 1936; el 21 de mayo la compañía Teatro de Masas estrenaba en el cine-teatro Europa, *Máquinas*, de Alvaro Orriols, etc. En los meses que preceden el estallido de la Guerra Civil, surgirán varias iniciativas y proyectos teatrales que promueven un teatro social, con un carácter formativo y dirigido hacia las clases populares. Entre ellos, hay que citar dos, por su mayor relevancia y continuidad:

— El 5 de abril se daba a conocer La Tribuna, la agrupación teatral que dirige Francisco Martínez Allende.²⁰ Su propuesta se orienta a «crear una agrupación escénica que se interese por los problemas, inquietudes e ideales que agitan a la humanidad». El medio de conseguirlo

sería «lograr espectáculos impregnados de sustancia social y política para que las masas reciban del modo más directo y eficaz las influencias precisas para el cumplimiento de su cometido histórico».²¹ Las líneas principales de su proyecto figuran en el manifiesto «Hacia un teatro del pueblo», dado a conocer a comienzos de abril.²² El 15 de julio se celebraba la asamblea de constitución de esta sociedad, procediendo también a elegir los cargos representativos, resultando elegido secretario general Juan Rodríguez Márquez, y figurando Martínez Allende como director artístico.²³ El estallido de la Guerra Civil dejará en suspenso el proyecto inicial, que será reorganizado, con algunas modificaciones, para adaptarlo a la nueva situación que vive el país en los meses inmediatos.²⁴

– El llamado Teatro Popular, dado a conocer el 23 de mayo en el Ateneo de Madrid, y que cuenta entre sus impulsores con el actor y director Luis Mussot y el crítico y escenógrafo Santiago Masferrer y Cantó. Su objeto era «hacer un teatro del pueblo y para el pueblo. Del pueblo, porque a través de sus obras se verán plasmadas las aspiraciones de las clases populares. Para el pueblo, porque éste será el que tome parte en las representaciones, llevando el arte popular al seno de las amplias masas que carecen de este medio de educación y de esparcimiento».²⁵ El 17 de junio quedaba constituido el Teatro Popular en el Ateneo de Madrid.²⁶

En junio de 1936 se anunciaba también un nuevo proyecto cultural unitario, bajo el nombre de Cultura Popular. El objetivo que persigue era «unificar los esfuerzos de los que, individual o colectivamente, se interesan por hacer llegar la cultura al mayor número posible de hombres». Su organización estaría dispuesta en base a diferentes departamentos: «enseñanza, misiones, teatro y cine-clubs, artes plásticas, deporte, bibliotecas, publicaciones».²⁷ Por su estructura y vinculaciones, Cultura Popular parece una organización formada a partir de la propuesta que hiciera pública en abril el grupo Nueva Cultura de Valencia, por lo que cabe también la posibilidad que la organización madrileña del PCE se hubiese hecho cargo en la capital de la propuesta del grupo valenciano, articulando en torno a Cultura Popular las iniciativas de otros grupos de gran prestigio e influencia. Su misión era «llevar un poco de cultura y diversión a los pueblos más necesitados, estableciendo un intercambio cordial entre el pueblo y la ciudad». En la composición de Cultura Popular participaban también representaciones de la Federación de Estudiantes Hispanos, la FETE, el Sindicato de Trabajadores de Enseñanza Media,

y la Comisión Nacional de las Juventudes Socialistas y Comunistas.

A través de este rápido repaso de las iniciativas teatrales, surgidas entre marzo y julio de 1936, parece percibirse el impulso que experimenta el teatro de orientación social y política comprometida, dirigido esencialmente a la formación de las clases populares, en el contexto de la radicalización política que vive España desde la insurrección de Asturias y, especialmente, tras el triunfo del Frente Popular en febrero de 1936. El comienzo de la Guerra Civil, el 18 de julio de 1936, trastocará todos los planes e iniciativas en el plano artístico y cultural y por tanto en el teatro. En el transcurso de la misma, las organizaciones políticas y sindicales más representativas, movilizarán también a los intelectuales que militan en ellas, buscando reforzar el compromiso político e ideológico con las masas populares. Para ejecutar esta labor se valen de la cultura y de los recursos que aporta, para utilizarlos con fines propagandísticos, en defensa de la República y los valores que representa, tanto en el campo de batalla como en la retaguardia. La aparición del teatro de guerra o de circunstancias —también llamado de urgencia— es una respuesta más a ese compromiso. De él participarán diversos autores como Rafael Albertí, María Teresa León, Miguel Hernández, Ramón J. Sender, Luisa Carnés, Luis Mussot y Francisco Martínez Allende, entre otros muchos, cuya contribución nos resulta conocida.

■ LUISA CARNÉS Y EL TEATRO

Si consideramos la obra literaria de Luisa Carnés en conjunto, la producción dramática de la autora parece, a primera vista, una parte menor, casi accidental, en relación a la narrativa y también, que duda cabe, a sus escritos periodísticos, al lado de su obra poética. Tanto el teatro como la poesía podrían considerarse en su caso, como escritos que ella parece considerar de cierta relevancia, y que ella reservó para momentos excepcionales de su vida o de quienes le rodeaban. Detengámonos por un momento en examinar en qué circunstancias se escribieron cada una de estas obras, tanto las composiciones poéticas, como las dramáticas, y posiblemente así podamos entender mejor la importancia que la autora concedía a estas otras dos formas de escribir literatura, y la valoración que podían merecerle. Si partimos de este supuesto, puede resultar más comprensible la decisión de la autora de optar por el género teatral.

La producción poética de esta escritora es pequeña, pero simbólica, aunque sólo nos limitaremos a enunciarla, sin más comentarios que su propia contextualización. De las dos obras que la integran, la primera corresponde a los «Salmos al adolescente desterrado», escrito en junio de 1946, y está dedicado a su hijo Ramón, en recuerdo de sus quince años, cuando ha dejado de ser niño, y que, como otros muchos jóvenes españoles que viven en el exilio, se sienten desarraigados del país de origen. La segunda, la «Elegía de los siete puñales de la madre» (junio 1952), la escribe en recuerdo de su madre, Rosario Caballero, fallecida en la fecha citada. En ambas obras queda patente el carácter conmemorativo de ambas composiciones, al tiempo que se advierte la gran sensibilidad de la escritora, aunque no se prodigue apenas en componer poesía.

En cuanto a la producción teatral, está compuesta de cinco obras, una de ellas inacabada, que pasamos a describir. En España escribió y representó una solamente, mientras las cuatro restantes fueron escritas en el exilio, en México. Su primera obra teatral escrita fue *Así empezó...* (1936), fue escrita y representada en los meses iniciales de la Guerra Civil, y formaba parte del llamado teatro de urgencia o de circunstancias, destinado a crear un clima popular de exaltación a favor del régimen republicano, al tiempo que se induce a los espectadores al rechazo contra la sublevación militar que pone en peligro los logros de la República. El teatro es un excelente medio para llevar la propaganda tanto al frente como a la retaguardia. Luisa, en su primera obra se limita a atender, las peticiones expresadas por su propio partido a los intelectuales.

El 13 de agosto se daba a conocer la propuesta cultural del Altavoz del Frente. Según Irene de Falcón, se trataba de «un organismo de agitación encargado de difundir la cultura en las trincheras». Estaba patrocinado por el PCE y dependía de la Comisión Nacional de Agitación y Propaganda del partido, formada por Jesús Hernández, Wenceslao Roces y Esteban Vega («Yes»).²⁸ Inicialmente se constituyó con el personal que formaba parte de *Mundo Obrero*, el órgano oficial del partido, que pretende ser también la voz del pueblo a través de los partidos que apoyan el Frente Popular.

Hay que llevar a los gloriosos combatientes de los frentes de batalla [y] a cuantos intervienen en la heroica gesta de la libertad y la democracia españolas, la voz encendida del pueblo, la palabra aleccionadora [...] Hay que hablarles, ilustrarles, divertirles, esclarecer su ideología, cultivar sus espíritus y distraer sus momentos de tregua. El altavoz del frente

se propone esto. Organizar charlas, conferencias de toda índole, representaciones teatrales, exhibiciones cinematográficas, etc. [...] Cuantos puedan colaborar en esta obra [...], dar una charla [...], escribir o representar una obra teatral [...], deben hacerlo. Políticos, escritores, artistas, periodistas, actores, músicos,, dibujantes, trabajadores del teatro y del cine, todos son necesarios. Nos dirigimos especialmente a los pertenecientes a los partidos del Frente Popular. Las adhesiones deben dirigirse a la redacción de Mundo Obrero.²⁹

El Altavoz del Frente Estaba organizado por secciones: Artes Plásticas, Teatro, Música, Radio, Prensa, etc. Según el propio Piscator, uno de los principales inspiradores del teatro proletario, el teatro debía llevarse también al frente.

El espectáculo debe mantener la moral y el entusiasmo en los frentes y en la retaguardia [...] Hay que llevar el teatro al frente. Estas experiencias ya se han realizado en la Gran Guerra.³⁰

La sección de teatro tenía como objetivo presentar al público un teatro de agitación. La dirección artística estaba en manos del actor Manuel González. El programa dramático se componía de obras cortas, «referidas a la lucha antifascista, la guerra civil o algún problema social». Las representaciones duraban unos veinte minutos y en las sesiones de este teatro, se representaban tres o cuatro obras, o algún acto escogido de ellas, si éstas eran de mayor duración. La compañía de actores comprendía más de treinta personas, «divididas en tres grupos de diez actores, formados cada uno por seis actores y cuatro actrices», todos los cuales ensayaban el mismo programa, destinado a ser representado en el frente y en Madrid.

En septiembre de 1936, y desde Altavoz del Frente, se reclamaban obras teatrales, acordes con los fines de propaganda perseguidos, para trasladarlas a los grupos ya formados, con destino al frente.³¹ Un mes después, en octubre, tenía lugar la reorganización del aparato de propaganda del PCE. Como parte de los cambios introducidos, el Altavoz del Frente pasaba a depender orgánicamente del Quinto Regimiento. La sección teatral quedaba ahora estructurada en tres grupos.

- Las Guerrillas del Teatro, que contaba con dos grupos, dirigidos respectivamente por Fernando Porredón y Modesto Navajas, que

quedaban encargadas de realizar representaciones en cuarteles, hospitales y en el propio frente.

- El Teatro de la Guerra, que integraba el tercero de los grupos de teatro constituidos que integraban el Altavoz. La dirección estaba encomendada al veterano actor Manuel González. Las representaciones tendrían lugar en el Teatro Lara, cedido al PCE y rebautizado ahora como Teatro de la Guerra. A comienzos de octubre comenzaron los ensayos, y dos semanas después, el 22 de octubre de 1936, se inauguraba en él la sección de teatro del Altavoz del Frente, con la representación de cuatro obras, tres de ellas reposiciones: *El bazar de la providencia*, de Rafael Alberti;³² *La conquista de la prensa*, de Irené de Falcón, el cuarto acto de *Asturias*, de César Falcón, y *Así empezó...*, de Luisa Carnés, la única obra no estrenada del programa.

La información que disponemos acerca de *Así empezó...*, la primera obra dramática de nuestra autora, es muy escasa, no habiendo sido localizada hasta el momento, disponiendo únicamente de un fotograma que contiene una escena de la obra. Las pocas crónicas teatrales que la citan la califican de «reportaje escénico», calificativo que meses atrás ya fue aplicado a *Asturias*, de César Falcón. La autora debió escribirla a mediados de agosto de 1936, un 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». A finales del mismo mes, en *Mundo Obrero* se comenta que «varios escritores, —entre los que cita a Luisa Carnés— están escribiendo obras de teatro destinadas a Altavoz del Frente».³³ Los datos disponibles apuntan a un argumento donde la autora recrea el comienzo de la Guerra Civil, a través de unos hechos, de los que probablemente fue testigo, si consideramos otros pasajes de su producción escrita, y de los son protagonistas un grupo de los vecinos de un barrio de la capital madrileña. «Algunas mujeres comentaban [los acontecimientos] con sus vecinas, en los balcones y en la puerta de sus casas» (Olmedo, 523).³⁴ La obra, que constaba de un acto, tenía una duración aproximada de unos veinte minutos. Los decorados habían sido realizados por Ramón Puyol.³⁵ *Así empezó...*, junto al resto del programa, debió de permanecer en cartel hasta finales del mes de octubre.

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, repitiéndose incluso parte del programa que se ofrece en el cartel, 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 y posicionándose en contra de las ideas y posiciones que defienden las fuerzas que representan los militares sublevados y quienes les apoyan. El objetivo principal expresado enlaza también con el indicado por los promotores del teatro proletario antes de 1936: «Se trata de plasmar la nueva visión del mundo de esta clase social —el pueblo— que el artista detecta en la conciencia popular. La misión del autor —como intelectual— sería trasladar a términos artísticos esos componentes sociales que el pueblo defiende, actuando como intermediario. Para Gómez Díaz (231), este teatro sería pues, un teatro de masas, entendido como el teatro popular, a través de la ejecución de un espectáculo que está comprometido con la tarea revolucionaria inmediata, que es ganar la guerra. Es también, un teatro profundamente enraizado con la realidad. Solo conociendo la auténtica problemática del pueblo español podrá surgir ese teatro de masas. Es, al mismo tiempo, una realidad no abstracta, sino aquella que están viviendo las multitudes.

Junto a Altavoz del Frente, hay varios grupos más que también apuestan en estos momentos por el teatro de agitación. Entre ellos destaca Nueva Escena, un grupo de teatro formado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas, organización constituida en 1936 a partir de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios, creada en 1933, y dirigida como ésta, por Rafael Alberti. La presentación pública de Nueva Escena tuvo lugar en el teatro Español, en Madrid, el 20 de octubre de 1936, anticipándose en dos días a Altavoz del Frente. Se presentó con el estreno de tres obras: «La llave», de Ramón J. Sender; «Al amanecer», de Rafael Dieste y «Los salvadores de España», de Rafael Alberti, también en la línea del teatro de urgencia que la actualidad política demanda.³⁶

La segunda obra teatral de la autora, *Los bancos del Prado*,³⁷ corresponde a la producción escrita en el exilio mexicano. En mi opinión, al escribirla, Luisa Carnés tuvo presente la primera. Quince años después de

escribir y estrenar su primer texto dramático, a comienzos de los cincuenta, Luisa Carnés volvía a retomar la pluma para escribir teatro, aunque en circunstancias y escenarios distintos. Como en el caso anterior, serían las consideraciones políticas las que imponen la elección. Desde el exilio, el PCE vuelve a implicarse en una nueva campaña de denuncias contra la política franquista, llamando a sus militantes —y entre ellos, a los intelectuales— a tomar parte en otra campaña pública, en este caso, contra la instalación de bases militares en España. La obra está compuesta de tres actos, que, y, a diferencia de la mayoría de los escritos de la autora, carece de fecha, aunque ser debió ser escrita, probablemente, en 1953, de acuerdo con el tema tratado, habiendo permanecido inédita hasta 2002. El asunto principal de su argumento versa sobre la protesta que se produce en Madrid, por parte de un grupo de manifestantes, contra el régimen franquista, en desacuerdo contra la firma de los acuerdos hispano-norteamericanos, dados a conocer públicamente en septiembre de 1953, y que fueron objeto de una dilatada negociación previa entre las autoridades de ambos países. La intención de esta obra es servir de denuncia de los pactos ante el pueblo español, para exponer públicamente la actitud de los gobernantes españoles, que ceden parte de la soberanía del país para asegurarse la permanencia del régimen de la dictadura militar impuesta tras la victoria en la guerra civil en 1939. La autora deja escuchar su voz, una vez más, para expresar su desacuerdo. *Los bancos del Prado* (1953), representa también un teatro marcado por el carácter político, ya presente en su primera obra.³⁸

En cuanto a *Cumpleaños* (1951) y, *Los vendedores de miedo* (1966), que creemos que pudo escribirla a mediados de los cincuenta, en relación con la guerra de Corea, creo que deben relacionarse con el cambio de orientación que se opera en la temática de la autora, a partir de junio de 1951 y manifestada en su artículo «Adios a Natalia Valle», donde el convencimiento de que el exilio en México está destinado a ser permanente, cuando la negociación de los acuerdos con Estados Unidos culmine y ello suponga un salvoconducto para la dictadura del general Franco. En esas circunstancias, el realismo aconseja adaptarse plenamente, al país y a la sociedad que les dio cobijo en 1939, dando entrada a otros temas en su escritura, en la línea que esperan los lectores destinatarios de la patria de adopción.

Entre las dos obras de teatro mencionadas antes, la primera en ser dada a conocer, fue *Cumpleaños*, publicada en julio de 1951, y no creemos

que haya sido representada.³⁹ Está formada por un monólogo, que describe el conflicto personal que sufre una mujer madura, que una tarde de soledad donde hace balance de vida, ante la intención de suicidarse.⁴⁰ La protagonista repasa las vivencias que pasan por sus ojos, resaltando como un elemento fundamental, la infidelidad de su marido, que parece atribuir a una pérdida del deseo sexual, que ella atribuye al paso del tiempo, al envejecimiento y a la pérdida de la juventud. El tema, en opinión de José M.^a Echezarreta (29), representaría una denuncia del papel secundario de las mujeres, de una vida vacía más allá del cuidado de los hijos y la atención al hogar». La obra —según su editor español— supone «una indagación de la autora en el modelo de vida burguesa», un tema a debate que parece haber sustituido a otros asuntos de base política que ocuparon a la autora de manera casi única durante la mayor parte de su vida y que dejaron una huella destacada en su producción literaria. La cuarta obra escrita por Luisa Carnés corresponde a *Los vendedores de mierda*.⁴¹ Aunque editada también póstumamente, su redacción debió tener lugar entre 1953 y 1954, probablemente.⁴² El argumento describe el conflicto personal que atraviesa la esposa de un científico, fallecido por efecto de las armas químicas en cuyo diseño y construcción participa, y la postura ética de aquélla al renunciar a la condecoración póstuma concedida a su esposo. El contexto puede situarse en el periodo correspondiente a la guerra de Corea, en la cual se utilizaron algunas de estas armas cuya prohibición estaba en vigor. La obra se publicó en México en 1966, en una edición a cargo de Juan Rejano, como homenaje póstumo a la escritora.

- 1) Una quinta obra teatral, compuesta de un prólogo y dos actos, ambientada en la revolución mejicana, quedó inacabada a la muerte de la autora.⁴³ En nuestra opinión, la producción teatral de Luisa Carnés, como el resto de su narrativa gira a una idea central: el compromiso expresado por su autora en relación a varios temas destacados. En primer lugar, la *mujer*, como sujeto destacado, en una sociedad donde su papel sigue siendo secundario, dependiente del hombre. Respaldo a la mujer trabajadora (*Tea Rooms*).
- 2) En segundo lugar, el *compromiso político en apoyo de la legalidad republicana*, expresada en su respaldo al régimen destronado en 1939, una fidelidad que la autora mantendrá a lo largo del resto de su vida. En tercer lugar, el *compromiso con la causa de los trabajadores*, ex-

puesto también públicamente, con ocasión de las huelgas que tienen lugar en Asturias, manifestado en su apoyo a los mineros de la región (1962).

- 3) En cuarto lugar, *compromiso con el pueblo español*, a través de su trabajo como periodista y como intelectual. La narrativa de Luisa esta dedicada a la mujer trabajadora, en primer lugar, y después, por extensión, al conjunto del pueblo español, al que apoya y respalda a través de la literatura de escribe, través de símbolos políticos, como el respaldo a la guerrilla republicana —*Juan Caballero*—, o mecanismos artísticos, mediante el teatro de agitación (*Así empezó...*, *Los bancos del Prado*).
- 4) Finalmente, en su *compromiso con la sociedad mexicana* que la acogió desde 1939. Importancia de la obra escrita de tema mexicano (cuentos, teatro, novela).

En resumen, Luisa Carnés es una escritora aún por descubrir, una autora que necesita una relectura, tanto de su obra literaria como periodística, y donde la edición de su obra inédita nos ayudará a comprender mejor su posición primero, dentro de la literatura comprometida escrita por mujeres en la España de los años 30, y más tarde, en su exilio mexicano.

■ NOTAS

¹ CARNÉS, Luisa, *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo* [Teatro]. Edición de José M.^º Echezarreta. Asociación de Directores de Escena. Madrid. 2002.

² —, *El eslabón perdido*. Edición, introducción y notas de Antonio Plaza Plaza. Renacimiento. Sevilla. 2002.

³ *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*. Ediciones de la Torre, Madrid, 1980 (reedición en 2006).

⁴ VILCHES DE FRUTOS, M.^º Francisca, *La generación del nuevo romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939)*. Tesis Doctoral 41/84. UCM. 1984.

⁵ OLMEDO, Iliana, *Compromiso, memoria y exilio. La narrativa de Luisa Carnés (1926-1964)*. Tesis doctoral inédita dirigida por la doctora Neus Samblancat. Facultad de Filología. UAB. Septiembre 2009.

⁶ Una biografía detallada de la autora en, PLAZA PLAZA, Antonio, Introduc-

ción al libro de Luisa CARNÉS, *El eslabón perdido*. Renacimiento. Sevilla. 2003, pp. 11-72.

⁷ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, «Notas de última hora sobre el veraneo de nuestros escritores». *La Gaceta Literaria* (Madrid), 89 (1 de septiembre de 1930), p. 2.

⁸ Un primer análisis de esta obra en, CASTAÑAR, Fulgencio, *El compromiso en la novela de la II República*. Siglo XXI. Madrid. 1992, 281-286. Un estudio detallado en OLMEDO (2009), pp. 325-400.

⁹ PLAZA, Antonio, *De Barcelona a la Bretaña francesa*. Un testimonio inédito de Luisa Carnés sobre el exilio en Francia». X Congreso Internacional sobre el Exilio. El exilio en primera persona. Universidad de Deusto y Hamaika Bide Elkarte. Bilbao-San Sebastián. Octubre de 2009.

¹⁰ PLAZA, Antonio, «Intelectuales hacia México. El viaje del *Vendám*. Un episodio simbólico en la historia del exilio español». IV Congreso Internacional. El exilio español de 1939. La segunda generación. Bellaterra 15-18 de diciembre de 2009. GEXEL-UAB.

¹¹ CARNÉS, Luisa, «Adiós a Natalia Valle». *El Nacional* (México), 6 de junio de 1951, pp. 3 y 7.

¹² CARNÉS, Luisa, *Olor de santidad*, p. 142. Inédita. Escrita en España entre 1931 y 1936.

¹³ Un análisis detallado de la actividad del teatro proletario representado en España antes de 1936 en, PLAZA, Antonio, «Introducción» a la edición de *El teatro proletario en España (1931-1936)*. *El teatro de agitación y propaganda anterior a la Guerra Civil. Del Teatro del Pueblo a La Tribuna*, obra en fase de conclusión, que incluye la edición de una selección de las obras representadas por los grupos de teatro proletario que actuaron en Madrid antes de la Guerra Civil.

¹⁴ Luisa Carnés está presente en el homenaje a Rafael Alberti, que tiene lugar en el hotel Nacional, el 9 de febrero de 1936, según los testimonios gráficos que se conservan, junto a otros intelectuales y artistas que forman parte del PCE o simpatizan con este partido.

¹⁵ OBREGÓN, Antonio de, «Una obra de Vladimiro Mayakovsky, el poeta suicida de la revolución rusa». *El Sol* (Madrid), 15 de marzo de 1936, p. 4. Al valorar *La Chinche*, una testigo del periodo, Margarete Buber-Neumann, dirigente comunista alemana, consideraba la intención del autor con esta obra satírica, a la que califica de «mordiente», como «un despiadado ajuste de cuentas con los excesos de la NEP», la política económica vigente en Rusia a comienzos de los años veinte, en los inicios del gobierno de Stalin. (*Historia del Komintern. La revolución mundial*. Picazo. 1975, p. 67).

¹⁶ VÁZQUEZ, F., «Teatro Rosales: Asturias», por César Falcón». *El Socialista* (Madrid), 11 de abril de 1936, p. 5.

¹⁷ *Mundo Obrero* (Madrid), 9 de abril de 1936, p. 5: «Mañana en Rosales».

¹⁸ *La Voz* (Madrid), 10-20 de abril de 1936. «Cartelera de espectáculos».

¹⁹ *Mundo Obrero*, 9 de mayo de 1936, p. 5: «Asturias en provincias. Sólo podrán representarla las Compañías en cooperativa y los grupos obreros».

²⁰ Su experiencia teatral acumulaba las distintas facetas del teatro: actor, director y autor, en un trabajo compartido entre Hispanoamérica y España. En 1931 retorna a España, mostrándose muy interesado por la renovación teatral.

²¹ *El Heraldó de Madrid*, 23 de junio de 1936, p. 9: «La Tribuna, teatro para el pueblo».

²² MARTÍNEZ ALLENDE, Francisco, *Hacia un teatro del Pueblo. La Tribuna, teatro para el pueblo. Manifiesto*. Tipografía Artística. Madrid. S.f. [Abril de 1936]. El ejemplar localizado se encuentra en AHN. Madrid. Fondos Contemporáneos. Causa General. Caja 1853. Un resumen de sus contenidos en, *Política* (Madrid), 5 de abril de 1936, p. 4: «Hacia un teatro para el pueblo» y, 8 de abril, p. 2: «Teatro. La Tribuna». También en, Abraham Polanco, «Teatros. La Tribuna. Claridad» (Madrid), 6 de abril de 1936, p. 5. El texto también ha sido dado a conocer por GÓMEZ DIAZ (2006), aunque sin precisar la fecha de su publicación.

²³ *Claridad* (Madrid), 16 de julio de 1936, p. 2: «Noticias teatrales. La Tribuna, en el Ateneo». En esa fecha, Martínez Allende pronunció una conferencia sobre el tema «Panorama del teatro español y el significado de La Tribuna (teatro para el pueblo)».

²⁴ P. M., «En La Tribuna (Teatro para el pueblo) se rompe la monotonía en que estaba sumida la escena española». *Política* (Madrid), 25 de octubre de 1936, p. 5.

²⁵ *La Libertad* (Madrid), 23 de mayo de 1936, p. 4: «Teatro Popular».

²⁶ *El Heraldó de Madrid*, 26 de mayo de 1936, p. 9: «Tablilla. Teatro popular». La constitución formal de La Tribuna (Martínez Allende) y del Teatro Popular (Mussot-Ontañón) son casi paralelas, y tienen lugar en el mismo escenario, el Ateneo de Madrid, en los días que preceden al comienzo de la Guerra Civil.

²⁷ *El Heraldó de Madrid*, 13 de junio de 1936, p. 8: «Las misiones de Cultura Popular cultivarán, entre otras actividades, teatro, cine, coros, folklore, danza y guiñol». El domicilio de esta organización es el mismo que tenía la organización teatral La Tribuna, figurando también allí ubicadas otras organizaciones sindicales y políticas cercanas al PCE.

²⁸ AHPCE (Madrid). Film XVI-198. «Relación de camaradas que dirigen la Comisión Nacional de Agit-Prop y las secciones dependientes de la misma». [Agosto de 1937].

²⁹ *Mundo Obrero* (Madrid), 13 de agosto de 1936, p. 2: «EL Altavoz del Frente. Para los escritores, artistas, profesores, actores, periodistas de la causa popular».

³⁰ VALLE, Natalia [= Luisa Carnés], «En vuestras manos encomiendo el destino de Europa. Entrevista con Erwin Piscator». *Estampa* (Madrid), 466 (26

de diciembre de 1937).

³¹ *El Sol* (Madrid), 4 de septiembre de 1936, citado en GOMÉZ DÍAZ, *El teatro de vanguardia y agitación popular en Madrid durante la Guerra Civil*. Tesis doctoral inédita. UCM. 1983, p. 212.

³² El estreno de *El Bazar de la Providencia* se había producido el 30 de junio de 1934, en el teatro María Guerrero de Madrid. La obra fue publicada en ediciones Octubre en junio de 1937.

³³ *Mundo Obrero* (Madrid), 26 de agosto de 1936, p. 2: «El teatro Lara, casa del teatro de Altavoz del Frente». Los otros autores citados como posibles redactores de obras para representar en Altavoz del Frente eran: Rafael Alberti, José Díaz Fernández, Isaac Pacheco, Mariano Perla, Eusebio G. Cimorra y M.^a Teresa León. De todos los referidos, solo Luisa Carnés llegó a escribir, expresamente, una obra para la organización, que fuese representada.

³⁴ C.[arnés], L.[uisa], «19 de julio de las mujeres antifascistas de Cataluña y España» *Frente Rojo* (Barcelona), 19 de enero de 1938, p. 4. Es posible que la propuesta nazca también, como en tras de sus obras, de la experiencia de la propia autora. Es frecuente en distintos cuentos y novelas de la autora la recreación de hechos y sucesos de los cuales ha sido protagonista directa, circunstancia que queda demostrada en algunos apuntes personales que se conservan, en relación a posibles temas y personajes de su entorno para ser utilizados en nuevos escritos.

³⁵ Diario *Abora* (Madrid), 23 de octubre de 1936, p. 6. Foto de Díaz Casariego de una escena de «Así empezó...», de Luisa Carnés, estrenada en el teatro Lara de Madrid el 23 de octubre de 1936.

³⁶ PACHECO, Isaac, «Estrenos de Sénder, Dieste y Alberti». *Claridad* (Madrid), 21 de octubre de 1936, p. 3. El teatro Español había pasado a ser administrado por la Alianza de Escritores Antifascistas, desde julio de 1936.

³⁷ CARNÉS, Luisa, [*Teatro*] *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo*. Edición de José M.^a Echezarreta. Asociación de Directores de Escena [ADE]. Madrid. 2002. *Los bancos del Prado*, subtitulada, «Tres estampas dialogadas», formaba parte de los escritos inéditos de la autora que se custodian en el archivo familiar de Ramón Puyol Carnés, hijo de Luisa, y fue dada a conocer en la introducción de Antonio Plaza a la edición de *El colabón perdido*, novela inédita de esta misma escritora, (Renacimiento. Sevilla. 2002).

³⁸ La crítica a los pactos con Estados Unidos también figura en otros escritos de Luisa Carnés, como el artículo «Dos suspiros y un grito». *España y la Paz* (México), 45 (1.º de noviembre de 1953), p. 6.

³⁹ *El Nacional* (México), Suplemento dominical *Revista Mexicana de Cultura*, 223 (8 de julio de 1951), 8-9. Reeditado póstumamente en Alejandro Finisterre editor. México. 1966. Hay edición española. ADE. Madrid. 2002.

⁴⁰ *Cumpleaños*, aparecido en junio de 1951, pudo ser uno de los primeros

trabajos escritos por Luisa Carnés después del artículo «Adios a Natalia Valle», aparecido en julio, un mes después, y verdadero punto de inflexión de su obra, donde traza una línea divisoria donde separa la situación que representa el exilio que sigue a la salida de España, en 1939, con la esperanza de un posible retorno, en un plazo razonable, cuando el franquismo sea derrotado, y la evidencia, en 1951 de la continuidad del franquismo tras los acuerdos político-militares de Franco con USA, en el contexto de la Guerra Fría.

⁴¹ *Los vendedores de miedo. Ecuador. México. 1966*

⁴² De esta etapa es su colaboración en la revista *España y la Paz (1951-1955)*, que dirige el poeta León Felipe, sostenida igualmente por el PCE. Luisa Carnés publica en ella varios artículos, en los que se repiten algunos de los argumentos expuestos en la obra, como «Las mujeres y la paz» (15 de julio de 1953).

⁴³ El título provisional de esta obra es «Manuel», y su personaje principal recuerda al protagonista masculino de *La puerta cerrada*, novela de la autora ambientada en la revolución mexicana e igualmente inédita. En el archivo personal de Ramón Puyol Carnés se conservan también algunos apuntes con dibujos de la autora destinados a bocetos de los decorados y figurines con destino a esta obra.