

Operaciones desmitificadoras en tres cuentos maravillosos de Luisa Carnés

Demythologizing Operations in Three Fairy-Tales by Luisa Carnés

GAETANO ANTONIO VIGNA

Universidad de Salamanca. Facultad de Filología. Plaza de Anaya, s/n. 37008 Salamanca (España).

Dirección de correo electrónico: gvigna@usal.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0879-1540>.

Recibido/Received: 16-1-2026. Aceptado/Accepted: 27-4-2026.

Cómo citar/How to cite: Vigna, Gaetano Antonio (2026). "Operaciones desmitificadoras en tres cuentos maravillosos de Luisa Carnés". *Castilla. Estudios de Literatura*, 17, pp. 547-565. DOI: <https://doi.org/10.24197/zncg189>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: La obra no mimética de Luisa Carnés muestra que la poética de lo maravilloso, lejos de constituirse como un mero espacio textual de evasión, puede funcionar como un potente instrumento de crítica social y política en interrelación constante con la realidad. Teniendo como base tres cuentos maravillosos de Carnés, esto es, «Flor de María» (1924), «Las joyas de Lucinda» (1924) y «El castigo a la ambición» (1925), veremos cómo esta autora neorromántica se sirve de este género para denunciar las injusticias y desigualdades que atraviesan la sociedad de su tiempo. A través de estrategias propias de la desmitificación, Luisa Carnés visibiliza los mecanismos de poder que operan sobre los individuos y conciencia al lector, fomentando una transformación de actitudes.

Palabras clave: Luisa Carnés; Nuevo romanticismo; desmitificación; literatura maravillosa; crítica social.

Abstract: Carnés' non-mimetic short stories demonstrates that fairytale fantasy is not merely an evasive textual space but can also be a potent tool for social and political critique. By studying «Flor de María» (1924), «Las joyas de Lucinda» (1924) and «El castigo a la ambición» (1925), this essay explores how this neo-Romantic writer uses fairytale to expose the injustices and inequalities that plague her society. Through strategies of demystification, Carnés reveals the mechanism of power operating on individuals, raising the reader's awareness and encouraging a transformation of attitudes.

Keywords: Luisa Carnés; New Romanticism; Demystification; Fairytale Fantasy; Social Criticism.

INTRODUCCIÓN

Ni que decir tiene que el mundo ficcional de lo maravilloso nos sitúa ante un universo prodigioso que plantea serios conflictos con el orden de lo real y que, sin embargo, admitimos sin reserva, disfrutando del encanto que procede de la quiebra del concepto de contradicción. Esta apaciguada aprobación de lo sobrenatural la manifiestan los lectores, pero también los personajes. Ambos aceptan, sin ninguna vacilación, el paradigma de lo imposible, el paso a un mundo desvinculado de la legalidad cotidiana. En su brillante taxonomía, Todorov (1970), apoyándose en los estudios de reconocidos especialistas de lo fantástico, considera que un texto que cumple las características anteriormente apuntadas ha de clasificarse como maravilloso puro. En narraciones de este tipo, la realidad representada se ofrece como autónoma e irreal. Relato no-tético matizaría, en la misma línea, la estudiosa Irène Bessiér (1974), tomando prestada la terminología de Sartre para subrayar cómo el cuento maravilloso fuese incapaz de representar la lógica del mundo de la experiencia. Este dogmatismo diferenciaría la literatura maravillosa, que aquí atendemos, de la fantástica propiamente dicha. En la primera la vacilación está ausente y lo sobrenatural no causa ni asombro, ni inquietud. En la segunda, al contrario, hay duda, hay vacilación y asombro frente a lo imposible, encontrándose la historia narrada en una relación intertextual constante con la realidad (Roas, 2001: 25).

Aclarada esta distinción, en el presente estudio queremos reseñar el uso que Luisa Carnés (Madrid, 1905 – Ciudad de México, 1964) hace en su narrativa breve de formas y temas ajenos al realismo, sin que tener que renunciar por ello a la representación del mundo que la rodea. Mientras los estudios críticos sobre su producción mimética abundan en las páginas de nuestra historia literaria, los comentarios sobre su escritura fantástica brillan por su ausencia. Y es cierto que el número de relatos que toman elementos propios de la literatura no mimética es reducido en el contexto de su obra realista. Aun así, no podemos pasar por alto el tratamiento de lo insólito en algunos de sus textos. Si siguiéramos la clasificación de Antonio Risco, los tres cuentos que nos ocupan —«Flor de María» (1924), «Las joyas de Lucinda» (1924) y «El castigo a la ambición» (1925)— entrarían de lleno en una de las seis modalidades que el estudioso establece en *Literatura fantástica de la lengua española* (1987). Y, más concretamente, en la categoría de maravilloso nivelado, esto es, aquella donde los fenómenos que se producen en el espacio textual son naturales

al mismo (Risco, 1987: 32-33). Dichos relatos proceden de la recopilación editada por Antonio Plaza en 2018, *Rojo y gris. Cuentos completos I*. Publicadas originalmente en el suplemento literario de *El imparcial*, son historias dirigidas a un público infantil y cuyas protagonistas son mujeres víctimas de una carencia inicial o de una fechoría. Señalamos ya desde ahora que, si bien inauguradas por la prototípica fórmula del *érase una vez* y sus variantes, se encuentran en una relación intertextual constante con la realidad y mantienen un diálogo con el tiempo histórico en el que vieron la luz.

No queremos aquí exigir justicia referencial para la literatura maravillosa. Con todo, sí hemos de advertir que el tratamiento de lo maravilloso en los relatos que aquí atendemos entronca con el uso del elemento fantástico que se da en la corriente estética y literaria del Nuevo romanticismo, arte social heredero del Romanticismo que sitúa lo humano en primera línea. Sus constantes estilísticas aparecen sistematizadas en un ensayo escrito por José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo*, cuya edición original ve la luz en 1930. En él, el salmantino se hace eco de un nuevo grupo que, frente a la asepsia vanguardista, vincula la literatura al hecho político: “privar a la política de la magna ayuda de las letras (...) parece, más que pernicioso, punible” (Díaz Fernández, 1985: 74). Productores de una literatura de avanzada, sus integrantes, de extracción pequeñoburguesa u obrera, reflejan en sus obras los conflictos, tal y como estos aparecen en la sociedad. La exaltación de lo humano, con sus instintos, emociones y sentimientos, y la idea de la lucha como constante vital se convierten en material narrativo, si bien expurgadas de todo el exceso retórico que había sido propio del romanticismo. Al igual que los primeros románticos, sin embargo, los novelistas de esta generación cargan sus textos de un contenido político y social. En ellos, tras radiografiar el anquilosamiento de estructuras mentales y colectivas, plantean la necesidad de un cambio de actitud (Gil Casado, 1973).

Respecto a sus límites cronológicos, si bien no hay controversia sobre su final, siendo el estallido de la guerra civil el acontecimiento que marcó la disolución de dicho movimiento, mucho se ha debatido acerca de su comienzo. López de Abiada (1982), por ejemplo, indica como fecha de inicio 1928, año en que se publica *El blocao* de Díaz Fernández. Pablo Gil Casado (1973) se retrotrae a 1927 y establece que es la obra de Zugazagoitia, *Una vida anónima*, la que inaugura la novela social de esta generación. María Francisca Vilches de Frutos (1984), por su parte, teniendo como base un texto de Arderius, *La duquesa de Nit*, toma como

fecha de iniciación 1926. Como es fácil ver, en los tres casos, las señas temáticas y estilísticas de los neorrománticos se buscan en novelas. La propia Vilches, que es la primera en reconocer la adscripción neorromántica de Carnés, lo hace a partir de su novela de más éxito, *Tea rooms. Mujeres obreras*, publicada en 1934.

Mas en los cuentos que aquí estudiamos es posible hallar esos cuatro elementos que caracterizan el género. Es decir, una visión elaborada de la realidad para presentar el problema; el uso de un personaje representativo de un sector social dado; la denuncia autoral de ciertos aspectos injustos y negativos; la posición que toma el novelista dentro de su texto (Vilches, 1984). Sirviéndonos de las apreciaciones de Gil Casado, conviene matizar sobre la conjunción de estos elementos. Considera este que la realidad que el escritor ofrece a su lector está montada sobre un esquema simbólico. En ella, con el fin de poner de manifiesto un estado indeseable de cosas, se mueve un personaje representativo cuyo caso particular refleja actitudes y valores de la colectividad. Todo ello se articula desde una perspectiva autoral que concuerda con el sentido de equidad y justicia social (Gil Casado, 1973, pp. 30-65). Con semejante trama, Díaz Fernández nos deja claro que aparecerán nuevos mitos y nuevos símbolos, aptos para promover la movilización social.

Si bien conscientes de que, en literatura, lo real es tan fingido como lo irreal, cabría señalar que el molde discursivo de lo maravilloso no opera como una negación de lo real. Para Rosemary Jackson, “El fantasy recombina e invierte lo real, pero no escapa a su esfera: existe en una relación simbiótica o parásita con lo real” (1986: 18). Desde Lukács, pasando por Benjamin y Adorno, se ha venido reclamando la emancipación del cuento maravilloso de lo irracional. Se cumplía, de esta manera, lo anunciado por Schiller: que el producto de la fantasía puede resultar más verdadero que la propia realidad. Justamente Lukács en un texto de 1934, «Arte y verdad objetiva», no solo cita el prólogo de la tragedia del dramaturgo alemán, *Braut von Messina*, donde se defiende que lo que surge de la fantasía es “«más verdadero que la realidad y más real que todas las experiencias»” (Lukács, 1966: 17), sino que también utiliza las palabras de Lenin, según quien “«(...) es absurdo negar (...) el papel de la fantasía aun en la ciencia más estricta»” (Lukács, 1966: 15). Por si esto fuera poco, autores como Gilbert K. Chesterton, en *Ortodoxia* ([1908] 1975), o algo después J. R. R. Tolkien, en su *On Fairy-stories* (2008), cuya primera edición en inglés es de 1947, presentarán lo maravilloso no tanto como evasión irracional de la realidad, sino más bien como una manera de comprenderla. Al calor de

este postulado, nos inclinamos, con David Roas (2014), a considerar lo fantástico como una especie de hiperrealismo.

Pero volvamos a los neorrománticos. Vilches se había preocupado de indicar que, en este nuevo arte social, los clásicos rasgos objetivos del realismo se fusionan con otros de índole idealista (1982: 44). Más aún, dos años más tarde, en el estudio crítico y bibliográfico sobre esta generación, la investigadora matiza el uso que algunos de estos autores hacen de lo fantástico y lo maravilloso en sus novelas de la desmitificación o bien para mostrar una realidad compleja o bien para dar mayor verosimilitud al relato (Vilches, 1984: 61; 67). Así, aunque aparentemente lejanos, lo social desmitificador y lo maravilloso revelarían una postura común ante el mundo: la voluntad de renovar valores y actitudes. En ello coincide también Monleón (1990), quien, en su aproximación sociohistórica a lo fantástico, habla de la fantasía como instrumento de cambio de una realidad dada. En esa misma tradición, efectivamente, inscribimos estos tres cuentos de preguerra de Carnés, textos donde la distorsión de los límites de lo real se erige como instrumento *otro* de aprehensión, y representación, de la realidad y cumple con un claro propósito desmitificador.

Como ha estudiado la profesora Dolgin (1991), identificar la desmitificación en los productos literarios significa tener en cuenta la interrelación de tres teorías: la teoría de la alienación de Marx, la de Barthes de los mitos sociales y, finalmente, el nuevo realismo de Brecht. Si bien es cierto que el estudio de Dolgin tiene por objeto novelas publicadas entre 1961 y 1982, sus reflexiones llegan a relacionarse directamente con los relatos que aquí glosamos. Dejando de lado, por el momento, la teoría marxista de la *Entfremdung*, es fácil aplicar, primeramente, las ideas desmitificadoras que Barthes había presentado en *Mitologías*. Según este planteamiento, la clase dominante crea mitos sociales con el fin de producir consenso. La labor de un autor desmitificador consistiría, así, en desnaturalizar todas aquellas construcciones ideológicas que han ido adquiriendo la apariencia de leyes universales. Para cumplir con este propósito, Barthes sugiere recurrir al realismo ecléctico de Brecht, quien propugna el uso de recursos barrocos para asombrar y desconcertar al lector, reduciendo drásticamente su posible absorción en y por el texto (Dolgin, 1991: 29-52). Como adelantamos hace unas líneas, en la escritura no mimética de Carnés es posible observar este tipo de operaciones deslegitimadoras. Y es que, adviértase, la elección del género maravilloso se acopla a la perfección con

esa voluntad, pues, para empezar, lo fantástico se presenta como un espacio privilegiado para producir asombro y, de paso, exhibir en todo momento su mera condición de artefacto. Recuérdense, al respecto, las palabras de Remo Ceserani, según quien la narrativa fantástica tiene “el gusto y la complacencia de recordarle (...) [al lector] que se trata de una historia” (1999: 101). Esta oscilación semiótica hacia el distanciamiento nos da pie a convocar el concepto brechtiano de desfamiliarización y su eficiencia a la hora de apelar a las facultades críticas del lector. Todo ello sin menoscabo de la relación de afinidad que el texto establece con lo extratextual. Así lo veremos a continuación con el análisis de los tres relatos.

1. LUISA CARNÉS ENTRE LO MARAVILLOSO, LO FANTÁSTICO Y LO EXTRAÑO¹

Resultaría vano tratar de encauzar el discurso sobre la relación entre realidad empírica y cuento maravilloso sin tener en cuenta los planteamientos de Propp en su trabajo sobre las raíces históricas del cuento. Como es bien sabido, su intención era la de determinar la base histórica sobre la que había surgido el cuento ruso y bajo qué régimen habían sido creado sus motivos concretos. Lejos de reducir el cuento maravilloso a mera crónica, el petersburgués se empeña en advertir que precisamente han de tenerse en cuenta los fenómenos, y no los acontecimientos históricos (Propp, 1981). Consecuentemente con la propuesta de Propp, y puesto que nos inclinamos a considerar los tres cuentos maravillosos que aquí estudiamos como espacios textuales donde Carnés tematiza la degradación de la monarquía borbónica y la ideología reformista, hemos de retrotraernos al siglo XIX, momento en que el descontento hacia la institución monárquica llega a su punto más álgido. Un rastreo por los periódicos de la época lo deja bien claro. A riesgo de quedarnos cortos citando unos pocos ejemplos, preferimos recordar ahora un artículo publicado en *La Nación. Diario progresista*, que, con su habitual retórica, en su número 7493 de 4 de febrero de 1873, un año antes de que concluyera el Sexenio Revolucionario y comenzara la Restauración borbónica, lanzaba una fuerte invectiva contra Isabel II, clamando desde sus columnas por la falta de consenso general en torno a la monarquía, y

¹ A lo largo del siguiente apartado, todas las referencias a los tres cuentos estudiados en esta contribución se darán parentéticamente, indicando solo el número de páginas.

en todos los sectores sociales: “Escarmiento de reyes insensatos será doña Isabel (...) que no hay quien salga al campo por su causa; para los espíritus religiosos, emblema de las profanaciones (...); para las personas honestas (...) ejemplo escandaloso de disolución de la familia” (*La Nación*, 1873: 3). Y, tras el final de la Primera República y la recuperación del trono por parte de Alfonso XII, las filípicas contra el régimen monárquico vuelven con cierta virulencia. Tómense, como ejemplo concreto, las palabras publicadas en mayo de 1881 en *El Loro. Periódico ilustrado joco-serio* y dirigidas a Cánovas del Castillo, artífice de la Restauración y valedor del rey: “De una librería de Madrid se ha llevado un ladrón literario tres tomos de la Historia de España. Pues si eran los que comprenden el reinado de Cánovas, considero muy justo que le den una gratificación. Al ratero; no á Cánovas” (*El Loro*, 1881: 3). Significativa es también la ilustración que antecede al citado epigrama satírico. En ella aparece retratado un ser envuelto en una capa blanca, en la que se lee la palabra democracia, y de cuyos ojos salen unos haces de luz que golpean al soberano, absorto en un luto banquete. El pie de imagen reza: “Déjame en paz, fantasma horrible” (*El Loro*, 1881: 2).

Ya entrado el siglo XX, hay tres hechos extremadamente importantes que acelerarán la erosión del impopular sistema político regeneracionista. Primeramente, las agitaciones que, ya desde 1905 con la asignación del Protectorado de la zona norte de Marruecos hasta el desastre de Annual en 1921, dan fe de un panorama inestable, favorecido por los continuos cambios de gabinetes ministeriales. Ramón Tamames ha hablado, al respecto, de *borboneo* continuo del rey, Alfonso XIII, señalando los efectos debilitantes para la monarquía de esta rápida sucesión de gobiernos (2008: 45). Asimismo, merece atención el creciente protagonismo de los grupos sociales populares durante las trágicas vivencias en la Primera Guerra Mundial, particularmente el de la huelga revolucionaria de 1917, que se origina, entre otras cosas, por cierto malestar obrero frente a salarios bajos y altos precios de las subsistencias (Tamames, 2008: 38). El texto que Joaquín Costa publica en 1902, *Oligarquía y caciquismo*, no puede ser más indicativo de la falta de consenso social de la Restauración. Tal es así que vicios y corrupciones imperantes son definidos como “el gran tumor del que España está grave” (Costa, 1902). Ortega y Gasset encierra en un círculo más la crítica que Costa hace en su obra y, en la famosa conferencia dada en el Teatro de la Comedia de Madrid en marzo de 1914, pone énfasis en la oposición entre una España aspirante y germinal y otra fenecida. Y hacía notar que esta última, la de la Restauración, cuyas prácticas políticas

han de desmantelarse, es desconocedora de la realidad española y, por ello, paralizante (Ortega y Gasset, 2014). Este descrédito vuelve a protagonizar ese mismo año las páginas de *Meditaciones del Quijote*: “Durante ella llegó el corazón de España a dar el menor número de latidos por minuto” y, más adelante, “La Restauración significa la detención de la vida nacional” (Ortega y Gasset, 1994: 43). Con esto en mente y teniendo en cuenta que nuestra propuesta de lectura nunca podrá ser en cada caso sino conjetural, veamos la fabulación maravillosa de dichos discursos de aversión.

En el primer cuento que atendemos, «Flor de María», el reino de Iracundia, lugar de la acción, puede considerarse como una proyección grotesca de España tras el regreso de los Borbones al trono. Ya desde los comienzos, el narrador presenta a base de enumeraciones hiperbólicas y cierto preciosismo en el lenguaje la degradación de la institución y su reflejo en la vida de los súbditos. Destaca, al respecto, la cuádruple adjetivación con que se describe el reino de Iracundio I, Iracundia, y su corte: “fértil en (...) soberbia, ignorante en absoluto de la bondad, insensible a la piedad, sordo al dolor” (89). Excede nuestra tarea comparar esta cuádruple adjetivación con la usada en los periódicos de la época, especialmente aquellos posicionados en contra del sistema de la Restauración, pero sí conviene señalar que, en efecto, los calificativos empleados en ellos para referirse a los reinados de Alfonso XII y Alfonso XIII no difieren mucho de los usados por Carnés. La acción comienza en la víspera de la boda del príncipe heredero, Florisel, con Flor de María, “la princesita más encantadora de las conocidas” (90). Estamos frente a dos personajes típicamente polarizados. El primero es representante de la codicia, del mal. La segunda, al contrario, del bien. Su bondad es el contrapunto a la figuración colectiva de la crueldad. En ese sentido, su matrimonio con Florisel parece sugerir la necesidad de una refundación de la monarquía. Puede ser de interés, en este punto, decir que no muy lejos de este discurso se encuentran las propuestas reformistas formuladas durante aquella época. Tusell y G. Queipo de Llano (2001: 327) recogen en su contribución las palabras de un anónimo comunicante que, en un texto de 1919, frente a los problemas políticos existentes, concluía que “«al Rey le queda aún una sola esperanza de salvación, a saber; hablar de corazón con el pueblo y entregarse a él»”. Esta entrega relucirá en la función sacrificial de la princesita.

Ya de noche, afligida por tener que “desenvolverse en una Corte activa, donde la piedad huelga y el sentimiento no halla eco” (91) y deseosa

de desahogarse lejos de la mirada inquisidora de un centinela, Flor de María se dirige hacia un piélago caudaloso. De sus aguas emerge una voz que la invita a vestir unos trapos mugrientos y volver a Iracundia. A estas alturas, tiene interés tanto la dimensión simbólica de este elemento —tratado aquí en su doble vertiente de centro de regeneración y medio de purificación— como la de los harapos que posibilitan la metamorfosis de la joven en “una criatura deformada y horrible, de rostro repulsivo y ademanes zafios, de manos enormes y cabellera crespa” (92). Chevalier (1986: 551) destaca el valor encubridor de los andrajos en los cuentos, pues bajo la apariencia miserable que pueden adoptar princesas, hadas o brujas se esconde la superioridad del yo profundo sobre el yo superficial. En Iracundia, entretanto, y debido a la desaparición de la prometida, se han calentado los ánimos y la plebe acusa a una mendiga, recién llegada a la ciudad, del rapto de la princesa. La muchedumbre, insensible, la apalea y la conduce ante Iracundio I que la condena a morir traspasada por dardos. Su cuerpo, que acaba siendo un claro instrumento de concienciación, sufre los efectos del poder violento de las masas. Da la sensación de que Luisa Carnés convoca esa brutalización de las relaciones sociales que se dio en España en el periodo que va desde la descomposición de la Monarquía hasta la implantación del autoritarismo primorriverista. Esta disidencia social trae consigo el final feliz. Las lágrimas derramadas por la joven durante el martirio forman un lago que arrolla a la muchedumbre. Este es el momento en que tanto el pueblo como el propio Florisel despiertan de su aplanamiento afectivo. Y, cuando el heredero arranca los venablos del cuerpo de la indigente, resurge ante ellos la figura de Flor de María. Así, el país de Iracundia es confirmado “con el nombre de Convirtian (que significa convertido)” (94), su corte redimida y los dos jóvenes se casan felizmente.

También «Las joyas de Lucinda» vuelve a tematizar la ideología reformista, vinculándola en este caso al discurso nacional-ruralista que vino perfilándose en el convulso periodo de entreguerras. Una vez más, encarnada en un miembro de la nobleza, la duquesa Clarisa de Alta Peña, se nos retrata una corte codiciosa. Presenta el narrador a este personaje como una mujer frívola que vive en un castillo de acero. Este ámbito, cuya arquitectura apela a lo racional, se diferencia claramente de otro, el bosque, lugar donde florece la vida no dominada ni cultivada. Aquí, durante una partida de caza, se extravía la aristócrata, hasta llegar en plena noche “a una pequeña choza enhiesta en lo más entrañable de la espesura” (96), donde pernocta. Esta cabaña, habitada por una zagala de nombre Lucinda,

acaba por convertirse en el espacio del suceso maravilloso. Y esto a pesar de que ni el bosque ni la cabaña en cuestión se presentan como mágicos. De hecho, si no tenemos en cuenta la fórmula inicial —“en una remota época” (95)—, el narrador nos revela solo en las últimas líneas los postulados maravillosos. De momento solo refiere el asombro que produce en la duquesa la vida agreste. La alusión a su despertar con el dulce canto de los pájaros no hace sino confirmar el idilio.

Ahora bien, agradecida por la hospitalidad de Lucinda, Clarisa quiere obsequiar a la joven. Como en los cuentos tradicionales, la acción se repite tres veces. Le ofrece, primeramente, unas monedas relucientes, luego, un collar de perlas y, finalmente, una pulsera de brillantes. Pero Lucinda no estima ni el oro ni las joyas. Tal es así que a las perlas contrapone unas flores salvajes y a los brillantes el fulgor de las estrellas. Esta exaltación de lo rural conduce al ya aludido discurso nacional-ruralista que tuvo un gran auge en la España del primer tercio del siglo XX y que fue protagonizado por el sexo femenino. Así lo comprueba, a decir de Cobo Romero (2020: 50-53), el incremento en esos años del número de escritos que tematizaban la degradación de la ciudad frente a las virtudes del campo. Traigamos aquí no más que el ilustrativo ejemplo de José Martínez Ruíz, conocido por el seudónimo Azorín, que, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1924, dice que a la verdadera mujer española “le gusta vivir parte del año en el campo” (1924: 102). Además, no deja de recordar el alicantino que “la vida del campo es la verdadera vida” (Azorín, 1924: 84). Lo expresa claramente Lucinda en el breve diálogo con la duquesa: “dejadme que vuelva a mi choza, a mi mundo, que es más pobre que el vuestro, pero más puro y bello” (98). Y, de hecho, el final feliz llega cuando, al presenciar toda renuncia de bienes, Clarisa entiende que la felicidad no se halla en las posesiones materiales: “la duquesita de Alta Peña había dejado de ser frívola” (98). Una vez obrado el milagro, tanto la choza como su dueña desaparecen.

También «El castigo a la ambición» se centra en el afán excesivo de riquezas de su protagonista y, como el propio título sugiere, expone las desdichadas consecuencias de una conducta egoísta. Aquí, el emperador Chu-Fu convoca a su presencia a Bag-Ho, alto cargo de su corte y usurero, informándole de que Fort-Hito, hijo único del quesero más rico de la tierra, Roke-Fort, quiere por esposa a su hija, Crisantema, y que la boda tendrá lugar esa misma noche. Bag-Ho, pensando en la enorme fortuna del hombre, acepta y deja su trenza como compromiso. En esta primera parte del cuento, el argumento es irrefutable: un matrimonio patriarcal

concertado en aras del interés familiar. Claro está que, en este contexto, hay que considerar a la familia como mera institución de mercado, pues en ella los vínculos de sangre son los ejes alrededor de los cuales tienen lugar las transacciones económicas (Zaretsky, 1978: 33-40).

Como contrapunto a la frialdad de las relaciones de poder, viene la segunda parte. En la edición que manejamos, está separada de la primera por tres asteriscos. Nos encontramos con Crisantema que suspira y solloza al lado de su amado, Chin-Chin. Ambos profesan su amor y la determinación de defender su sentimiento. En la conversación reproducida se exaltan los ideales de amor e individualidad, mostrando esa primeriza reivindicación burguesa contra el conservadurismo de la nobleza: “Te amo mucho más de lo que digo” y, más adelante, “¡Todo antes que perder nuestro amor!” (101). El primer acontecimiento extraordinario ocurre en ese momento, cuando la joven, consciente de los efectos del poder monetario —“ten en cuenta (...) que Fort-Hito, mi pretendiente, es hijo de Roke-Fort, y este, a su vez, es, como si dijéramos, la mano derecha del emperador” (101)—, pide la ayuda de una maga, Embus-Thera, que aparece en forma de águila y los lleva a otro lugar. Hay una nueva separación con asteriscos y se presenta la breve escena final. Crisantema ha desaparecido. Dado que la boda no se puede celebrar, el emperador da órdenes para que se busque a la prometida. Un viejo mendigo informa a los soldados de la guardia imperial que, en unas colinas de las afueras, han aparecido dos estatuas de mármol. Bag-Ho llega al lugar indicado y descubre que se trata de Crisantema y Chin-Chin, convertidos en piedra por Embus-Thera “para que el amor triunfe sobre (...) [la] ambición” (102). Esta transformación puede leerse como la consecuencia directa de la voluntad de los dos amantes de defender sus derechos individuales frente a las lacras de la óptica feudal. En ese sentido, el hallazgo de los cuerpos en los extramuros de la ciudad, es decir, fuera de la más inmediata jurisdicción señorial, es prueba de la conquista de la ansiada libertad. Pero hay que considerar que para ellos no hay un verdadero final feliz. Se nos antoja que la inmovilidad de los cuerpos no hace otra cosa sino corroborar la hostilidad de la nobleza hacia la valoración individual de los individuos. De este modo, se muestra cómo, en el sistema de relaciones aristocráticas, el incipiente individualismo de Crisantema y Chin-Chin solo es posible en su versión sublimada. Frente a las estatuas, Bag-Ho entiende cómo su codicia le ha privado de su riqueza material, simbolizada por la trenza donada al emperador, y del afecto de su hija.

Como ha podido verse, en el planteamiento argumental de estas tres muestras hay una evidente reprobación de un sistema político del que se visibilizan y denuncian vicios y defectos: mezquindad con el dinero, corrupción, brutalidad, egoísmo, indiferencia. Así, más allá del atractivo estético de cada escritura, sobresale en dichos textos un discurso autoral de descrédito mediante el cual se desmitifican eficazmente las élites dominantes y los códigos de jerarquización social. Si interpretamos estas narraciones como un discurso crítico de denuncia de la supeditación de los individuos a un orden social que desatiende sus deseos y necesidades, nos será fácil ver cómo Carnés sabotea el mito del soberano probó, figura investida de una autoridad sagrada y heroica y cuyos poderes casi divinos garantizarían la rectitud de su obrar, legitimando de paso su dominio. A ello contrapone el mito de su humanización y, por ende, de su fragilidad moral. No se nos oculta que la etopeya de los personajes de la clase dominante (Iracundio I y Florisel, Clarisa, Chu-Fu y Bag-Ho), todos cargados de trazos negativos, otra cosa no es que un alegato contra la institución. Ante este movimiento que va de lo mítico a lo real, no podemos más que constatar, de la mano de Roland Barthes en *Mitologías*, que “no hay ninguna antipatía entre el realismo y el mito” (1999: 125). Además, y en ello insistimos, la categoría estética de lo no mimético resulta ideal para esta operación desmitificadora, y por dos razones: 1) porque tematizar unos juicios de valor adversos en un mundo heteromorfo al del lector tiene una ventaja, esto es, la de posibilitar la cristalización de temáticas que, de otro modo, podrían ser pasibles de censura; 2) lo maravilloso teñido de ideología política permite, a través de la deformación de lo real y el simbolismo, mostrar aspectos sociales difíciles de representar de forma realista.

Reflexionando sobre la efectividad de este discurso de deslustre, y siguiendo los planteamientos de Dolgin que apuntamos en el apartado introductorio, nos interesa llamar la atención sobre otro de los componentes teóricos de los productos desmitificadores, esto es, la alienación marxista. Sobre todo desde la publicación de los conocidos *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*, ya nunca podremos olvidar la existencia automatizada, despersonalizada de la civilización postindustrial del siglo XX y la enajenación del individuo en la vida económica y social. Pero otro tanto sucede con la monarquía. Marx, al contrario en su opinión que Hegel, expresaba en 1843 la completa separación del pueblo del poder político, el de la corona. En palabras del propio Marx, “En un organismo razonable la cabeza no puede ser de hierro

y el cuerpo de carne. Para que los miembros se conserven, tienen que *ser de igual condición*, de la misma carne y sangre” (2002: 108. Cursiva en el original). En esta metáfora orgánica queda claro que, si lo idiosincrásico de las monarquías es elevarse por encima del cuerpo social, constituyéndose estas como fuerzas externas, casi sagradas, forzosamente ha de producirse la alienación de los individuos. La postura de Carnés no dista de la del filósofo alemán, pues en los tres cuentos maravillosos está proponiendo una escisión estructural entre poder e individuos, desenmascarando todo aquello que el mito social había llegado a fijar como ley universal. Ahora bien, se nos podría objetar que dos de los personajes que catalizan la desmitificación, Flor de María y Crisantema, pertenecen a la misma clase social que los personajes masculinos contra los que arremeten. Sin embargo, creemos que este diseño responde a la voluntad autoral de evidenciar cómo la lógica del poder alienante no solo oprime desde fuera, sino que atraviesa también a aquellos que se sitúan en su interior, invalidando toda posibilidad de reconocimiento auténtico, incluso entre sus integrantes.

Es más, si como han puesto en primer plano diversos estudios, la preocupación por los temas sociales —entre ellos, la situación de la mujer—, constituye un ingrediente fundamental de toda la poética narrativa de Carnés (Olmedo, 2014; Plaza, 2018; Nieto Caballero, 2022), resulta pertinente entender este protagonismo femenino como un recurso desmitificador. Flor de María, Lucinda y Crisantema son personajes activos sobre los que recae la función salvadora, en abierta ruptura con la pasividad asignada tradicionalmente a lo femenino. Es evidente aquí lo que solo acertamos en llamar un incipiente deseo autoral por introducir una fisura en el discurso masculino dominante. Sí es cierto que la elección de lo fantástico responde, en parte, a una imposición. Porque, como atestigua Plaza a partir de los índices de publicación de *El imparcial* entre 1920 y 1925, este género constituía prácticamente la única vía para que las jóvenes escritoras accedieran al espacio literario y se dieran a conocer al gran público (2018). No obstante, esta circunstancia no impide que la autora manifieste, ya en estos primeros tanteos literarios, una clara alineación con la causa feminista. Además, si atendemos a la observación de Anna Boccuti (2020), quien sitúa el rasgo distintivo de lo fantástico femenino en la carga de significado que adquieren los elementos del discurso en relación con lo extratextual, resulta evidente que la inversión y la desnaturalización glosadas responden a una temprana voluntad de

cuestionar la discriminación propia de la sociedad patriarcal de su tiempo y los modelos sociales tradicionales.

Para terminar esta reflexión tan solo nos queda advertir cómo Carnés plasma formalmente su discurso desmitificador. El camino elegido es el de una elaborada sintaxis barroca, cuidadosamente elaborada que, como vimos oportunamente más arriba, asombra al lector a la vez que apunta a lo artificioso del texto. Sabemos que este uso no es privativo de los tres relatos estudiados, ya que otras zonas de su producción se hallan incardinadas en la complicación y el barroquismo (Olmedo, 2014; Arias Careaga, 2016). Pero aquí dicha artificiosidad funciona como correlato formal del mismo proceso de desmitificación. Abundan en los tres relatos extensas paráfrasis, estructuras paratácticas, construcciones anafóricas, hipérboles, hipérbatos, relaciones metonímicas y metáforas. A ello se suma una constante inestabilidad en la focalización narrativa. Porque, si bien es cierto que en los tres cuentos predomina una narración en tercera persona, esta se alterna con porciones de textos donde accedemos directamente a la conciencia del personaje, con monólogos en primera persona, lo que genera una superposición de voces y niveles discursivos. El siguiente pasaje lo ilustra a la perfección: “Chin-Chin acariciaba sus negros y sedños cabellos, al tiempo que decía: -Yo te prometo, Crisantema, que antes que verte de otro hombre me abriré el vientre con mi yacatán” (101). No puede pasarse por alto, además, la carga irónica y sarcástica de los textos. A modo de ejemplo, en «El castigo a la ambición» el prometido de la joven es nada menos que un quesero y el nombre de la maga, Embus-Thera, cumple una clara función caracterizadora. Risible es el extravío de la duquesita Clarita de Alta Peña, sobre todo si tenemos en cuenta que su única pasión consiste en los obsesivos cuidados estéticos. En la misma línea satírica podemos inscribir el hecho de que el primer ministro de Iracundia, ciudad que destaca por su avaricia, sea obeso, estableciendo una relación metonímica entre el vicio moral y el exceso corporal. No está de más, finalmente, recordar el uso de la técnica deformante de la anamorfosis y su cruce con la alegoría. En «Flor de María», la metamorfosis de la princesa en mendiga y, al final del cuento, la de sus andrajos “en precioso *bouquet* de ropas blancas” (94) cumplen con ese propósito desestabilizante que se da en los discursos desmitificadores. En esa misma dirección se orienta la transformación de los dos amantes de «El castigo a la ambición» en grupo marmóreo, imagen que simboliza la petrificación social de los personajes. Este eclecticismo en la prosa, con un estilo grandilocuente y construcciones resbuscadas,

permite a la autora insertarse en medio de los debates de su tiempo y hacerse cargo de las angustias sociales que atraviesan los textos. Así, la complejidad formal no constituye un mero ornamento, sino, como señalaba la profesora Dolgin (1991), un instrumento crítico al servicio de la desmitificación.

CONCLUSIONES

Como ha sido posible apreciar, la poética de lo maravilloso, cuyos recursos han llevado tradicionalmente a considerar el cuento de hadas como un relato incapaz de representar la lógica del mundo de la experiencia, es usada por Carnés para, por un lado, denunciar y, por otro, reforzar el mensaje social y político de sus textos. En estos tres primeros cuentos no miméticos de la etapa de formación autoral, momento en que la autora no ha evolucionado hacia su etapa más política y social, es ya visible su gradual acercamiento a lo social, mostrando estos textos el vínculo entre literatura y vida. Con estas características, estamos frente a una estrategia consciente de subversión y crítica, en la que lo mágico y lo sobrenatural se convierten en instrumentos provechosos no solo para radiografiar y denunciar aspectos injustos y negativos de la sociedad, concienciando a la colectividad del sistema de fuerzas que actúa sobre ella, sino también para plantear un cambio de actitud. En ese sentido, y en consonancia con los planteamientos de los neorrománticos, la literatura, vinculada al hecho político, apuesta por la renovación de actitudes y valores. El cuento maravilloso, que mitifica y desmitifica, desde una faceta aparentemente inofensiva, revela todo su poderío para meditar sobre la condición humana y el entramado de relaciones de poder que se ejercen sobre los individuos.

BIBLIOGRAFÍA

Arias Careaga, Raquel (2017). “La literatura de Luisa Carnés durante la Segunda República: *Tea rooms*”. *Cultura de la república. Revista de análisis crítico*, 1, pp. 55-72. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1.005>.

Azorín (1924). *Discurso leído ante la Real Academia Española*. Madrid: Imprenta de Rafael Caro Raggio,

https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Jose_Martinez_Ruiz_Azorin.pdf [12/12/2025].

Barthes, Roland (1999). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Boccuti, Anna (2020). “Female Fantastic in Anthologies: Gendering the Genre and its Discourse”. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 22.4, pp. 1-15. DOI: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3692>.

Bressière, Irène (1974). *Le récit fantastique*. Paris: Larousse.

Carnés, Luisa (2018). “Flor de María”. En Antonio Plaza Plaza (ed.). *Rojo y Gris. Cuentos completos I*. Sevilla: Espuela de Plata, pp. 89-94.

Carnés, Luisa (2018). “Las joyas de Lucinda”. En Antonio Plaza Plaza (ed.). *Rojo y Gris. Cuentos completos I*. Sevilla: Espuela de Plata, pp. 95-98.

Carnés, Luisa (2018). “El castigo a la ambición”. En Antonio Plaza Plaza (ed.). *Rojo y Gris. Cuentos completos I*. Sevilla: Espuela de Plata, pp. 99-102.

Ceserani, Remo (1999). *Lo fantástico*. Madrid: Visor.

Chesterton, Gilbert K. ([1908] 1975). *Ortodoxia*. Santiago de Chile: Editora Nacional Gabriela Mistral.

Chevalier, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Cobo Romero, Francisco (2022). “La larga crisis del liberalismo europeo y los precedentes del discurso nacional-católico y de género del régimen de Primo de Rivera”. En Teresa María Ortega López (ed.). *Mujeres, género y nación en la dictadura de Primo de Rivera*. Madrid: Sílex, pp. 17-59.

Costa, Joaquín (1902). *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla*, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/oligarquia-y-caciquismo-como-la->

[forma-actual-de-gobierno-en-espana-memoria-y-resumen-de-la-informacion--0/html/](#) [12/12/2025].

Díaz Fernández, José ([1930] 1985). *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. José Manuel López Abiada (ed.). Madrid: José Esteban editor.

Dolgin, Stacey L. (1991). *La novela desmitificadora española (1961-1982)*. Barcelona: Anthropos.

El Loro. Periódico ilustrado joco-serio, 52, 24 de diciembre de 1881, año III, pp. 1-3, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-52-24-dediciembre-de-1881/> [12/12/2025].

Gil Casado, Pablo (1973). *La novela social española*. Barcelona: Seix Barral.

Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos editora.

La Nación. Diario Progresista, n.º 2299, martes 4 de febrero de 1873, año X, pp. 1-4, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=d372c7c4-8077-4b9b-a579-c99c43fb2b07> [12/12/2025].

López de Abiada, José Manuel (1982). “José Díaz Fernández: la superación del vanguardismo”. *Los cuadernos del Norte*, 11, pp. 56-65.

Lukács, Georg (1966). “Arte y verdad objetiva”. En Georg Lukács, *Problemas del realismo*. México, Buenos Aires: FCE, pp. 11-54.

Marx, Karl (2002). *Crítica de la Filosofía del Estado de Hegel*. Ángel Prior (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva.

Monleón, José (1990). *A Spectre is Haunting Europe. A Sociohistorical Approach to the Fantastic*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- Nieto Caballero, Guadalupe (2022). “Nuevas identidades femeninas en la creación literaria de Luisa Carnés”. *Revista de escritoras ibéricas*, 9, pp. 109-129. DOI: <https://doi.org/10.5944/rei.vol.9.2021.28829>.
- Olmedo, Iliana (2014). *Itinerarios del exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Renacimiento.
- Ortega y Gasset, José (1994). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- Ortega y Gasset, José (2014). *Vieja y nueva política y otros escritos programáticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Plaza Plaza, Antonio (2018). “Introducción”. En Antonio Plaza Plaza (ed.). *Rojo y gris. Cuentos completos I*. Sevilla: Espuela de Plata, pp. 17-58.
- Propp, Vladimir (1981). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Risco, Antonio (1987). *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*. Madrid: Taurus.
- Roas, David (2001). “La amenaza de lo fantástico”. En David Roas (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, pp. 7-44.
- Roas, David (2014). “El reverso de lo real: formas y categorías de lo insólito”. En Javier Ordiz (ed.). *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*. Oxford: Peter Lang, pp. 9-29.
- Tamames, Ramón (2008). *Ni Mussolini ni Franco: la dictadura de Primo de Rivera y su tiempo*. Barcelona: Planeta.
- Todorov, Tzvetan (1970). *Introducción a la literatura fantástica*. México D. F.: Coyoacan.

- Tolkien, John Ronald Reuel ([1947] 2008). *On Fairy-stories. Expanded edition, with commentary and notes*. Verlyn Flieger y Douglas A. Anderson (eds.). London: Harper Collins Publishers.
- Tusell, Javier y Genoveva G. Queipo De Llano (2001). *Alfonso XIII. El rey polémico*. Madrid: Taurus.
- Vilches de Frutos, María Francisca (1982). “El compromiso en la literatura: la narrativa de los escritores de la generación del Nuevo Romanticismo (1926-1936)”. *Anales de literatura española contemporánea*, 7, pp. 31-58.
- Vilches de Frutos, María Francisca (1984). *La generación del nuevo romanticismo: estudio bibliográfico y crítico (1924-1939)*. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/5d1df64529995204f7666ba3> [12/12/2025].
- Zaretsky, Eli (1978). *Familia y vida personal en la sociedad capitalista*. Barcelona: Anagrama.