

**cultura(s)  
obrera(s)  
en españa**

**monográfico**

coordinado por  
**Ángela Martínez-Fernández**



# CULTURA(S) OBRERA(S) EN ESPAÑA

KAMCHATKA. REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL 14 (2019)

Monográfico coordinado por ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

Diseño de portada: ELÍAS TAÑO

ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ. Cultura(s) obrera(s) en España. 5-64

## I. LA HISTORICIDAD DE LAS CULTURAS OBRERAS

RAQUEL ARIAS CAREAGA. Riesgos y manipulaciones en la recuperación de la obra de Andrés Carranque de Ríos. 67-92

GUILLERMO PASTOR NÚÑEZ. Un archivo vivo de la guerra civil española. El auténtico archivo de la guerra. 93-110

ALEJANDRO CIVANTOS URRUTIA. La Enciclopedia del Obrero. La revolución editorial anarquista 1881-1923. 111-135

ANTONIO PLAZA PLAZA. El teatro proletario en Madrid. Del grupo Nosotros a la compañía de teatro proletario de César Falcón (1931-1934) 137-177

LUCÍA HELLÍN NISTAL. 'Tea Rooms. Mujeres obreras': una novela de avanzada de Luisa Carnés. 179-202

ROCÍO NEGRETE PEÑA. María Arondo, ¿una voz representativa de las 'bonnes' españolas en París? Clase, género, raza y migración. 203-222

CRISTINA SOMOLINOS. "Las mujeres hacemos fuerza, aunque los hombres quieran negarlo": el trabajo doméstico bajo el franquismo en la narrativa social de Dolores Medio. 223-244

SORAYA GAHETE MUÑOZ. ¿Sexo contra sexo o clase contra clase? El género y la clase en los debates del feminismo español (1975-1980). 245-266

## II. UNA IMAGEN VALE MÁS QUE MIL PALABRAS. CULTURA VISUAL OBRERA

MAURA ROSSI. Obreros de la imagen: memoria(s) de Gerda Taro. 269-288

MARTA PIÑOL LLORET. Las culturas de la emigración española: reflejos audiovisuales de la clase obrera. 289-316

### III. PROPUESTAS PARA Y SOBRE EL PRESENTE

- DAVID BECERRA MAYOR. Leer desde la ruptura. Propuesta teórica para explorar el potencial político de una genealogía literaria interrumpida. 319-348
- CÉSAR DE VICENTE HERNANDO. Cultura obrera: un intento de definición. 349-365
- CAROLINA F. CORDERO. Blocos/batucadas en los barrios obreros de Madrid. La percusión colectiva como cultura de clase. 367-387
- CRISTINA SOMOLINOS. Cartografías de la precariedad laboral: la escritura colectiva de 'Precarias a la deriva'. 389-412

### IV. POSIBILIDADES DE INTERNACIONALISMO

- DARÍO DAWYD. Representaciones del sindicalismo peronista en la obra del sociólogo argentino Roberto Carri. Tres momentos, del vandorismo a Montoneros (1967-1974). 415-436
- MARTINA MORICONI. Los trabajadores de la fábrica Jabón Federal de La Matanza en los años setenta: una reconstrucción histórica y diferentes narrativas. 437-467
- MARIANA SOL CANDA 'Un corresponsal en cada fábrica'. La búsqueda de la CGTA para dar voz a las bases en su Semanario. 469-487

### V. MATERIALES PARA LA DISCUSIÓN DE LAS CULTURAS OBRERAS

- Un gesto de escucha. De Rigoberta Menchú a Las que limpian los hoteles: aplicaciones y límites de la subalternidad en el cambio de siglo. Conversación con MERCÈ PICORNELL. 491-538
- De la (des)memoria a la sociedad del espectáculo. Descubrimiento, trayectoria y repercusión de la figura de Luisa Carnés. Entrevista a ILIANA OLMEDO. 539-560
- [A tiro de] [Barrio]. Entrevista al colectivo teatral ATROHECHO 561-575
- ELÍAS TAÑO. Nos creíamos libres. 577-585

# TEA ROOMS. MUJERES OBRERAS:

UNA NOVELA DE AVANZADA DE

LUISA CARNÉS

*Tea Rooms. Mujeres obreras*: an advance novel of Luisa Carnés

LUCÍA HELLÍN NISTAL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID (ESPAÑA)

lucia.hellin@uam.es <http://orcid.org/0000-0002-7141-8194>

RECIBIDO: 17 DE ENERO DE 2019

ACEPTADO: 11 DE JUNIO DE 2019

RESUMEN: *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934) es una novela escrita por una mujer de origen obrero que quiere ser lectura para las mujeres trabajadoras. En ella Luisa Carnés, escritora largo tiempo postergada, tal vez por su condición de mujer y el compromiso militante de su producción literaria, retrata de soslayo la sociedad de la II República, pero sobre todo representa y problematiza la doble explotación de las mujeres, jugando con repeticiones, metáforas, imágenes e innovaciones estéticas, en un tono vanguardista, pero desde un lenguaje directo y claro de denuncia. Nos proponemos estudiar la función de los mecanismos literarios y la poética de esta novela, en la que la sencillez y los elementos vanguardistas, lejos de ser opuestos, convergen en un objetivo común: conmover, movilizar a las y los lectores para caminar hacia la transformación radical de la sociedad, poniendo especial atención en la emancipación de la mujer trabajadora.

PALABRAS CLAVE: Luisa Carnés, novela social, Segunda República, vanguardia, novela de avanzada, Nuevo Romanticismo.

ABSTRACT: *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934) is a novel written by a working-class woman which intends to be a read for working-class women. Luisa Carnés, postponed for a long time may be due to her position as a woman and the militant commitment of her literary production, obliquely portrays the Second Spanish Republic society, but above all represents and questions the exploitation of women, playing with reiterations, metaphors, images and aesthetic innovations in an avant-garde tone, from a direct and clear denouncing language. I intend to study the function of the literary mechanisms and the poetics of this novel, where simplicity and avant-garde elements, far from being opposed, converge in a common objective: to touch and to mobilise the readers towards the radical transformation of society, paying particular attention to the emancipation of the working woman.

KEYWORDS: Luisa Carnés, Second Spanish Republic, Avant-garde, social novel, advance novel, New Romanticism.

Hellín Nistal, Lucía.

“*Tea Rooms. Mujeres obreras*: una novela de avanzada de Luisa Carnés”.  
*Kamchatka. Revista de análisis cultural* 14 (Diciembre 2019): 179-202.

DOI: 10.7203/KAM.14.13806 ISSN: 2340-1869



LUISA CARNÉS Y LA LITERATURA DE AVANZADA, LARGO TIEMPO OLVIDADAS<sup>1</sup>

Luisa Carnés es un nombre difícil de encontrar en los manuales de Historia de la Literatura Española, esquivo incluso en ensayos sobre la novela social española de los años 30 a pesar de su especificidad. Su obra hoy en día sigue parcialmente inédita o ha permanecido descatalogada durante décadas, si bien empieza a recuperarse con la reedición de la novela que nos ocupa, *Tea Rooms. Mujeres obreras*<sup>2</sup>, la recopilación de sus cuentos completos en Renacimiento o la reciente reedición en la misma editorial de su primera novela *Natacha* (2019), publicada originalmente en 1930, entre otras<sup>3</sup>. Cuando buscamos la explicación a la escasa presencia de la autora durante largas décadas a pesar de haber sido una prolífica escritora con éxito en su tiempo, no pasa inadvertido el hecho de que se trata de una mujer y de tendencia comunista, ya que la Historia de la literatura, como la Historia en general, privilegia a los autores masculinos y, casi siempre, deja las voces disidentes al margen. Asimismo, los largos años de exilio que trasladaron la producción y edición de su obra a México contribuyeron sin duda a su desaparición del espacio literario español.

En el presente trabajo observaremos el contexto literario y social para entender la inserción y papel de una obra como *Tea Rooms*, publicada por primera vez en 1934. Así, partiremos de una breve contextualización previa que nos facilite algunas claves para pensar la publicación, olvido y posterior recuperación de esta novela, con el objetivo de realizar un análisis materialista, y por tanto situado, de los mecanismos literarios empleados por la autora relacionados con la función de la obra como totalidad, centro de este trabajo.

La narrativa escrita por Carnés antes del exilio en enero de 1939 al que le condena el triunfo del levantamiento fascista de 1936 se enmarca dentro de lo que podemos denominar novela social española de los años treinta del siglo XX, que responde a la entrada de la producción literaria en un ambiente de crítica e implicación política llevada cabo por un “grupo de narradores que, enfrentados a la vanguardia artística, se declararon a favor de un arte que aspiraba a fundir la novedad y la subversión político-social” (Fuentes, 1998: 275). Si bien la politización de los escritores va construyéndose en los años 20, en oposición a la Dictadura de Primo de Rivera (Blanco, Rodríguez y Zavala, 2000: 208; Ródenas, 2004: 10), el boom de la novela social española<sup>4</sup> tiene lugar del 27 al 33, años en los que el eco de la Revolución Rusa ha impulsado la difusión del comunismo con la traducción de textos marxistas así como la consiguiente extensión de la literatura comprometida revolucionaria, bien sea producción en castellano de la península e Hispanoamérica, bien sea traducción de novelas del ruso, el alemán o

<sup>1</sup> Este artículo es resultado de una investigación realizada gracias a la beca FPU014/02619 concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

<sup>2</sup> En lo sucesivo citada como *Tea Rooms*. En 1934 el título incluía la indicación *Novela-reportaje*, tal vez recogiendo la popularidad de la narrativa documental o de reportaje muy difundida en la época (Fuentes, 1993: 21), de la que se prescindió en la nueva reedición.

<sup>3</sup> La lista completa de las nuevas reediciones comprende *Tea Rooms. Mujeres obreras* (2016), *Trece cuentos* (2017) y *Rosalía* (2017) en la Editorial Hoja de Lata, y *De Barcelona a la Bretaña francesa* (2017), *El eslabón perdido* (2017), *Rojo y gris. Cuentos completos I* (2018), *Donde brotó el laurel. Cuentos completos II* (2018) y *Natacha* (2019) en Renacimiento.

<sup>4</sup> Existe también una novela social en catalán y, en menor medida, en gallego, que merecen estudio aparte. Para un estudio más profundo de la novela social española de la época y sus diferentes fases recomendamos Aznar (2010), Cansinos (1983), Castañar (1992), Fuentes (1998).

el inglés; pero también por la gran crisis de 1929 que desde Estados Unidos hablaba de la fragilidad del capitalismo, así como por la amenaza de los fascismos que empujaron a los intelectuales a girar su mirada a Rusia en una búsqueda de alternativa.

Precisamente en 1929 aparece un manifiesto programático en el Estado español que reflejará los ejes en torno a los que gira gran parte de la producción novelística social del momento, *El Nuevo Romanticismo* de Díaz Fernández. En este texto indispensable el autor recoge el ambiente prerrevolucionario de la España de 1930, mira con simpatía la revolución bolchevique y expresa la firme intención de la transformación social que empieza a ganar presencia en ciertos ambientes de trabajadores e intelectuales de izquierda: “Sólo podrá salvarnos una revolución, no sólo contra el régimen y el Estado, sino contra la actual sociedad española” (Díaz Fernández, 2006: 387). En este marco propone un Nuevo Romanticismo comprometido con la Historia, tanto para el arte como para la vida, que recoge del Romanticismo decimonónico la exaltación de lo humano –que no de lo individual– y ese anhelo que según él perdieron las generaciones posteriores y que se expresará en lo literario a través de la “literatura de avanzada”. Opone esta literatura al vanguardismo contemporáneo que define como reaccionario, al servicio de la burguesía y que en ningún caso considera el movimiento de la auténtica vanguardia literaria, más cercana a los presupuestos del futurismo soviético con influencia bolchevique: “La verdadera vanguardia será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento. Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina, que harán un arte para la vida, no una vida para el arte” (Díaz Fernández, 2006: 357).

Con la llegada de la II República en 1931 tiene lugar cierta radicalización social que da a las novelas un marcado carácter revolucionario poniendo en el centro la cuestión del arte de masas. En este momento gana hegemonía la novela de compromiso, proliferan y se fortalecen organizaciones políticas de izquierda y movimientos sociales, cuyo discurso político es tomado por esta literatura social o incluso socialista (Blanco, Rodríguez y Zavala, 2000: 208) con el objetivo de conseguir el acercamiento y movilización del pueblo (Cruz, 1993: 155), destacando la idea de la revolución rusa (Cruz, 1993: 159). Hay que tener en cuenta que en los años veinte y treinta del siglo XX, la revolución bolchevique ilusionó a numerosos artistas e intelectuales europeos que si bien miraban con esperanza hacia Rusia, mantenían un espíritu crítico y cada vez más distante con los ecos que llegaban de la estalinización (Castañar, 1998: 30; Fuentes, 1992: 285), dando lugar a un realismo que se acerca más al “realismo fantástico”, al romanticismo revolucionario como diría Louis Aragon, o al “realismo dialéctico” que propone Sender en “El novelista y las masas”, que al realismo socialista decretado por el portavoz del Partido Comunista de la Unión Soviética Andrei Zhdanov en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en agosto de 1934 o su corrupción estalinista posterior (Fuentes, 1998: 16). En todo caso, la lucha por la transformación social, política y cultural se erige en punto central en torno al que giran las diferentes tramas y elaboraciones novelísticas, a través de una concepción materialista de la historia, explicando la explotación y la opresión siempre a partir de las situaciones cotidianas del público al que se dirigen, las masas, para lograr la conciencia necesaria para el espíritu de cambio (Fuentes, 1998: 11; Castañar, 1992: 90).

De esta manera, la novela de avanzada, que podríamos llamar la vanguardia comprometida, no se limita a rechazar el lenguaje de la burguesía como hacía un sector de la “primera vanguardia” o lo que se ha dado en llamar “Generación del 27”, sino que se posiciona también en el plano social, económico, político y cultural frente a esta burguesía, lo que dará una superación tanto de la novela tradicional “burguesa” y su ideología como de las innovaciones vanguardistas “puras”. Así, recogiendo la idea de Fredric Jameson de que “el cambio está esencialmente en función del contenido que busca su expresión adecuada en la forma” (Jameson, 2016: 240), la experimentación y la búsqueda formal de la literatura de avanzada no pueden entenderse como un fenómeno separado del contenido de las obras, sino como la expresión inevitable de sus aspiraciones, la grieta por la que escapan la desobediencia y el viento de cambio que avanza. La narrativa de avanzada no es, pues, opuesta a la vanguardia del 27 por sacrificar toda forma en aras del contenido, sino que cuenta con una enorme presencia de elementos vanguardistas. Pero tampoco la finalidad social es patrimonio exclusivo de la literatura de avanzada; por el contrario, algunos grandes nombres del 27 como Alberti o María Teresa León sin duda se pueden enmarcar dentro de una literatura del compromiso de izquierdas, resultando difícil establecer una dicotomía entre autores estetas de la poesía y escritores comprometidos de prosa (Pérez, 1993: 32). Sin embargo, se ha trazado con frecuencia una clara línea entre ambas tendencias privilegiando la poesía a la narrativa, prefiriendo las innovaciones formales menos comprometidas de la “vanguardia pura” que por lo general ponían el límite al cuestionamiento burgués en el lenguaje y, así, encumbrando la visión que se ha querido construir de la Generación del 27<sup>5</sup> –indudable aporte artístico a la literatura mundial– para dejar fuera de los currículos escolares, universitarios, editoriales y, en definitiva, conocimiento público, a la literatura de avanzada y, en ambos casos, siempre en un segundo plano a veces inexistente, a las mujeres y sus obras.

En definitiva, Luisa Carnés es la “escritora postergada”, como diría Antonio Plaza<sup>6</sup>, en tanto es postergada la literatura de avanzada al completo: bajo subterfugios difícilmente sostenibles que atañen a su baja calidad literaria, por la dispersión de los autores tras la llegada del franquismo, por la reescritura de la historia literaria construida sobre la muerte y el exilio que tanto dolió a Max Aub<sup>7</sup> y que con mano férrea asola el Estado durante la dictadura, por la herencia de aquella reescritura que hoy perdura, por su carácter subversivo y transformador y por ser “demasiado avanzada” paradójicamente, si no para su tiempo, tal vez sí para el nuestro. Carnés, además, sufre la invisibilización propia de las mujeres –y de la temática “de mujeres”–

<sup>5</sup> “Critical judgments have preferentially focused upon certain phases of the Generation of 1927: poetry rather than novel or other genres, certain (male) writers rather than a comprehensive spectrum, early rather than late developments. *Gongorismo, vanguardism, arte puro* receive more attention than subsequent commitment of many members to socio-political *engagement*” (Pérez, 1993: 32).

<sup>6</sup> Plaza cifra las causas de esta “condena al olvido” en “la omisión intencionada del régimen franquista, junto con la distancia física y temporal, y la racanería de los estudiosos” (Plaza, 2002: 11). Esta “racanería”, sin embargo, no puede ser explicada como una apetencia personal, sino como una cuestión estructural que creemos poder explicar aludiendo al espíritu transformador a contracorriente de su obra además de por la herencia de la construcción de la Historia –también literaria– que llevó a cabo el franquismo y que continúa en cierta medida a través de lo que Plaza llama “el pacto del olvido” (Plaza, 2019: 17) de la Transición.

<sup>7</sup> Recomendada lectura *La gallina ciega*. *Diario español* (2015) de Max Aub para conocer la reflexión del autor sobre la reescritura literaria del franquismo a raíz de su visita a España a finales de los años 60.

incluso dentro de los manuales y artículos que se dedican a la novela social, en los que no aparece o es mencionada como un nombre de una lista en el que no hay tiempo para detenerse<sup>8</sup>.

#### DE LA SOMBRERERÍA A LA LITERATURA DEL EXILIO

Luisa Carnés nació en Madrid en 1905<sup>9</sup>. A los once años tuvo que dejar la escuela para trabajar, momento a partir del cual su formación será autodidacta a través de las lecturas que llegaban a sus manos y que iban desde las novelas por entregas de quiosco o folletines de la época hasta grandes clásicos rusos con los que iría acumulando una gran cultura, como ella misma explica en una entrevista en la prensa poco antes de la publicación de *Tea Rooms*:

Yo no me podía gastar un duro en un libro –ya sabe usted que he salido del taller, no de la Universidad–, y me alimentaba espiritualmente con los folletines publicados en los periódicos y con las novelas baratas, las únicas asequibles para mí. De tal forma y sin más guía que mi amor al libro y a través de innumerables autores y obras absurdas ascendí hasta Cervantes, Dostoiewski, Tolstoy... (Almanzora, 1933: s.p.)

Su primer trabajo es como aprendiz en un taller de sombrerería, experiencia que reflejará en *Natacha* publicada en 1930, su segunda obra en la que desde el propio título se percibe la influencia de la literatura rusa y que supondrá el primer intento de la autora de tratar la situación de las mujeres trabajadoras (Olmedo, 2014b: 98). Más tarde pasará a ser dependienta en una pastelería, de donde tomará la materia prima para la novela que analizaremos. En 1928, año de su primera publicación –tres novelas cortas recogidas en *Peregrinos de Calvario*–, Carnés es contratada como mecanógrafa en la Compañía Iberoamericana de Publicaciones. Este trabajo permitió a Carnés acercarse al mundo literario de la época, prologando ediciones populares de autores admirados por ella como Tolstoi o Gogol, escribiendo cuentos que irá publicando en la prensa y comenzando en 1930 su labor como periodista escribiendo reportajes y entrevistas para *Estampa*, la revista gráfica española de mayor tirada de entonces, que más tarde se ampliaría a otros medios como *Ahora* o *As*.

En febrero de 1934, tras tres años de dificultades económicas y escasa producción, Carnés publica la novela *Tea Rooms*, momento a partir del cual su obra estará marcada por un fuerte compromiso y conciencia social –visible ya en sus escritos anteriores pero que ahora será definitivo– y que, tras la victoria electoral del Frente Popular en 1936, se traducirán en el plano político en su integración en la Agrupación Profesional de Periodistas del sindicato UGT y en la sección de propaganda del Partido Comunista de España. Así, al producirse el levantamiento fascista, pasará a formar parte de la redacción de las publicaciones *Mundo Obrero* y *Altavoz del Frente* y escribirá teatro de circunstancias. Su trabajo en el PCE se restringió a escribir en la prensa

<sup>8</sup> Castañar nos da datos concretos al respecto: recoge los siete ensayos que considera más relevantes sobre la novela social de la II República y analiza la presencia de diferentes autores en los mismos; Luisa Carnés aparece apenas mencionada en tan solo dos de ellos: los ensayos de Víctor Fuentes “La novela social española (1931-36)” y Francisca Vilches de Frutos “El compromiso en la literatura: la narrativa en los escritores de la generación del nuevo romanticismo”. Otro ejemplo de la marginación de las autoras se puede ver en el caso de Rosa Arciniega, gran novelista social de la época, entre cuyas obras destaca *Engranajes* (1931), que tan solo aparece en el ensayo de M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos.

<sup>9</sup> Para la profundización en los detalles biográficos de la autora recomendamos: Olmedo, 2014a; Olmedo, 2014b; Plaza, 2002; Plaza, 2010a; Plaza, 2010b; Plaza, 2019; Vilches de Frutos, 2010.



o asistir a eventos y en sus textos no se observa propaganda relativa a posicionamientos concretos del Partido Comunista, siempre manteniendo la independencia estética del realismo socialista decretado. La militancia de Luisa Carnés es, como ocurría en general con los autores de avanzada, un esfuerzo por construir una alternativa al sistema capitalista buscando concienciar a los receptores de la necesidad de la transformación social a través de la transmisión del análisis comunista, algo que en aquellos momentos pasaba necesariamente por mirar a la URSS:

Carnés no solo propone la lucha por los derechos de la mujer trabajadora, sino la necesidad de un cambio general cercano al modelo comunista. Apunta que la modificación de las condiciones de explotación llevará a la justicia y al fin de la ignorancia. Aparece el comunismo como poder incitador, posibilitador, de las transformaciones sociales y su lugar material se localiza en la URSS. (Olmedo, 2014: 515-516)

Después de un breve periodo en Valencia, entonces capital de la República, en octubre de 1937 Carnés se traslada a Barcelona hasta el final de la guerra. Será entonces, en enero de 1939, cuando la autora pasará a Francia para, el 6 de mayo, dejar para siempre el continente europeo junto a un grupo de intelectuales y científicos en un barco holandés rumbo a Nueva York. El destino de su exilio será México, donde seguirá colaborando con la prensa del PCE, entre otras publicaciones con *Mujeres Españolas*, la cual dirigirá varias veces entre 1951 y 1957; escribirá novelas, cuentos, obras de teatro, composiciones poéticas e incluso una biografía de Rosalía de Castro, además de realizar una revisión de sus textos y alguna obra que un accidente de coche el 12 de marzo de 1964 dejará para siempre inconclusa.

#### TEA ROOMS: UN ANÁLISIS CONTENIDISTA, FORMAL Y SOCIAL

En este marco de cuestionamiento del orden social, Luisa Carnés escribe una obra que pone la situación de la mujer trabajadora en el centro, doblemente explotada, como muestra con gran detalle a través del abanico de trabajadoras que nos presenta en su novela. Frente a esta realidad propone una mujer nueva que rompa sus cadenas con la formación y la lucha colectiva por la libertad y la transformación radical de la sociedad tan tratada por los escritores de avanzada de estos años, algo que, desde nuestro punto de vista, trasciende la designación de “novela social feminista”<sup>10</sup> que propone Olmedo como especificación dentro de la novela social por su “intención afín al feminismo” (Olmedo, 2014: 507), ya que tiene una gran carga política y transporta una estrategia para la emancipación que se concreta en un feminismo socialista,

<sup>10</sup> Olmedo propone esta categoría en la que agrupa la obra de Luisa Carnés, Margarita Nelken y Federica Montseny, autoras que en ningún caso pueden agruparse en torno a una misma idea respecto a la cuestión de la mujer, especialmente en el caso de Montseny, que no defendía la necesidad de la autorganización de las mujeres y rechazaba el “feminismo”, entendiéndolo como un fenómeno burgués conservador y oponiéndolo a su concepto de “humanismo” como lucha conjunta por la emancipación de la humanidad, como explica con detalle en su artículo “Feminismo y Humanismo”: “Examinando fríamente el feminismo, sus puntos, sus programas máximos y mínimos, sus figuras y sus actuaciones, se llega a sacar la conclusión de que él, su fuerza retrógrada y coercitiva [...] representa un factor muy importante y muy grave, puesto al servicio de la reacción y con posibilidades de entorpecer el camino de las ideas modernas. [...] ¿Feminismo? ¡Jamás! ¡Humanismo siempre! Propagar un feminismo es fomentar un masculinismo, es crear una lucha inmoral y absurda entre los dos sexos, que ninguna ley natural toleraría” (Montseny, 1924: 13).

especificación indispensable para entender su obra, como veremos más adelante, y de gran importancia en los debates de la época.

*Tea Rooms* también nos muestra algunas claves de la sociedad y clima políticos tan polarizados del Madrid de los años 30, en plena II República, a través de la cotidianidad de las mujeres y, en menor medida, de los hombres empleados en un salón de té y la clientela que circula por el establecimiento. La obra destaca por su función social: el texto traslada un reflejo<sup>11</sup> de la sociedad española, posicionándose al lado de los explotados y las oprimidas, buscando la solidaridad de los lectores pero también, yendo un paso más allá, intentando provocar un cambio radical, transformando la recepción en agencia: en construcción de una alternativa socialista emancipadora.

Por tanto, si atendemos a los aspectos formales, siempre partiendo de la unidad indisoluble entre forma y contenido ya defendida por los formalistas rusos y recogida por la Lingüística del texto (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 180), resulta pertinente relacionarlos directamente con esta función social inmersa en su contexto de tensión sociopolítica, recordando las palabras de Fredric Jameson: “La adecuación del contenido a la forma [...] es a la larga uno de los indicadores más preciosos de su realización en el momento histórico; de hecho la forma no es sino la elaboración del contenido en el ámbito de la superestructura” (Jameson, 241), rompiendo así con un inmanentismo exclusivista cada vez más cuestionado de la mano de esfuerzos teóricos por elaborar un acercamiento global a la obra literaria que recogen el elemento social como el trabajo de bases marxistas de Bajtín o Lukács, o el de la Retórica Cultural. De esta manera, nos proponemos profundizar en la relación entre los procedimientos formales y la función que estos desempeñan en la transmisión de determinado contenido en *Tea Rooms*, para lo cual podemos tomar la perspectiva propuesta por el crítico estructuralista Michael Riffaterre<sup>12</sup>, según la cual elementos estilísticos como la metáfora o la ordenación de las palabras funcionan como mecanismos mediante los cuales el autor ayuda al lector en su descodificación del texto (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 211), sin por ello eliminar en su totalidad el polisentido o ambigüedad propios de la lengua literaria. A este fin, podemos clasificar el estudio de estos elementos formales en tres bloques que, sin obviar su clara interrelación, pueden ayudarnos a estructurar su exposición: los mecanismos para la inteligibilidad y llegada del mensaje, la exposición en contraste de dos mundos enfrentados y la transmisión de un análisis y una propuesta concretos.

---

<sup>11</sup> Reflejo mediado y complejo como es teorizado por la teoría crítica marxista de autores como Karel Kosík que, sin negar la relación arte-sociedad, huye de concepciones mecánicas entendiendo la obra de arte como parte de la realidad social que supone un medio de conocimiento para el sujeto que no solo representa sino que crea esta realidad: “La obra de arte no es solo expresión de la representación de la realidad; en unidad indisoluble con tal expresión, crea la realidad, la realidad de la belleza y del arte” (Kosík, 1967: 144).

<sup>12</sup> “La stylistique étudie, dans l'énoncé linguistique, ceux de ses éléments qui sont utilisés pour imposer au décodeur la façon de penser de l'encodeur, c'est-à-dire, qu'elle étudie l'acte de communication non comme pure production d'une chaîne verbale, mais comme portant l'empreinte de la personnalité du locuteur et comme forçant l'attention du destinataire” (Riffaterre, 1971: 145).

## UN MENSAJE CLARO Y EFECTIVO

En primer lugar, una de las principales preocupaciones de la novela de avanzada es su capacidad para llegar a los lectores, de ejercer una influencia, algo que Víctor Fuentes explica a través de la introducción de la alteridad:

Dentro del reconocimiento de la alteridad, tema vital de la novela social, estos autores buscaron deliberadamente la comunicación con lector/a y potenciaron los mecanismos de la recepción, eludiendo el hermetismo y el elitismo, tan propios de la narrativa vanguardista. (Fuentes, 1998: 14)

Esta búsqueda de influencia presente en la novela de avanzada, y así en la novela de Carnés, da como resultado rasgos y mecanismos formales dispuestos a ese fin que se pueden rastrear buscando apoyo en la Retórica, cuya definición pasa necesariamente por la idea de la persuasión<sup>13</sup> y, en concreto, en la Retórica cultural “como método y como instrumento de análisis y explicación de las construcciones culturales mediante el arte de lenguaje orientadas a influir en los receptores” que “permite elucidar aspectos constructivos y de funcionamiento comunicativo de los discursos retóricos y de las obras literarias que son claves para la comprensión del discurso y de la literatura en la sociedad” (Albaladejo, 2009: 17).

Los elementos necesarios para que el discurso, en este caso la novela, logre su objetivo de persuasión y movilización de los lectores son su comprensión y su capacidad para llamar la atención o conmover<sup>14</sup>, elementos presentes en la elaboración del texto y que cruzan, por tanto, las operaciones retóricas o *partes artis*<sup>15</sup>; es decir, el objetivo perlocutivo de la obra está presente durante el examen previo de la situación comunicativa (*intellectio*), la selección de las ideas o contenidos (*inventio*) y su disposición macro y microestructural (*dispositio* y *elocutio*,

<sup>13</sup> “There are many definitions of rhetoric, and despite their differences, all of them share the idea of communication influencing receivers” (Albaladejo, 2016: 17).

<sup>14</sup> En relación con la finalidad persuasiva del texto acudimos a la siguiente definición: “Es fundamental en el texto retórico y en el hecho retórico el *persuadere* como finalidad articulada en tres componentes que atañen al receptor: *docere*, *delectare* y *movere*. Con el *docere* como fin el orador intenta influir intelectualmente en el receptor y con el *delectare* pretende hacer atractivo el discurso para el receptor y servir al componente *docere*. Con el *movere* produce una influencia psíquica que moviliza al receptor con el fin de que acepte situarse a favor de la parte defendida por el orador” (Albaladejo, 1989: 50).

<sup>15</sup> Aplicamos conceptos de la Retórica a un análisis literario con el fin de relacionar el estudio formal y la función social de la obra sobre la base de la crítica transferencial “que consiste en la aplicación, a discursos concretos y clases de discursos, de métodos que han probado su validez y adecuación analítica en otros discursos y clases discursivas e, incluso, en otras disciplinas” (Albaladejo, 2014: 39), que nos permite aplicar “la Retórica como método analítico que se ocupa principalmente de los discursos canónicamente retóricos, al análisis y la explicación de los discursos que, siendo distintos de aquellos, se caracterizan por tener retoricidad” (Albaladejo, 2014: 39), como son los textos literarios. El teórico García Berrio coincide en su pertinencia: “el arsenal de categorías y estrategias hermenéuticas sobre el texto de que dispone la Retórica puede contribuir a revitalizar las disciplinas lingüísticas y poetológicas que se ocupan del texto artístico” (García Berrio, 1994: 205).

respectivamente)<sup>16</sup>. De manera que para lograr una comunicación exitosa y conseguir la adhesión del lector es necesario atender a las características culturales del mismo, lo que en el caso de Carnés y los autores de avanzada se traduce en la búsqueda de sencillez que garantice la comprensión de lo que llamaban “las masas”, no siempre con acceso a formación (Castañar, 1992: 403). Además, era necesario conmover, provocar un efecto de shock, crear un impulso irrefrenable a la acción mediante la indignación por la injusticia y la dignificación de la lucha a través de mecanismos y figuras –en los planos de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*– que sacudan la conciencia.

Atendiendo a la sencillez del texto que busca ser comprendido, en la obra que nos ocupa encontramos un léxico que, por regla general, huye de vocablos elevados e inaccesibles e incluso introduce formas coloquiales: “–¡Miren, qué madrileño tan castizo se ha hecho de pronto; ya sabe decir ‘coci’ y todo!” (Carnés, 2016: 116). Este lenguaje comprensible y reconocible para lectores de clase trabajadora con o sin formación es predominante en la novela, posible por el continuo uso del diálogo que, salpicado por aportaciones del narrador, hace avanzar la acción y muestra diferentes puntos de vista sobre una cuestión concreta, en un ejercicio cercano a la polifonía bajtiniana, entendida como “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles” (Bajtín, 2005: 15) que permite la representación y confrontación de diferentes posiciones ideológicas y sociales, que definen la novela como “la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje” (Bajtín, 1989: 81).

Esta diversidad se observa claramente en la representación de las diferentes posturas de trabajadores (Carnés, 2016: 144-149) y clientes (Carnés, 2016: 170-171) sobre la huelga de camareros y mozos. Sin embargo, en el caso de *Tea Rooms*, no todas las voces son situadas a un mismo nivel, puesto que la presentación de cada personaje y la simpatía de la narradora nos empuja a situarnos más cerca de determinadas posiciones, con un acompañamiento interpretativo riffaterriano. Así, en el siguiente fragmento vemos cómo la exposición privilegia la visión de nuestra protagonista, Matilde, con la que vamos a alinearnos durante toda la lectura, y cómo la presentación de los diferentes puntos de vista se realiza en gran medida a través de la discusión, dándonos una visión dialéctica y didáctica de la problemática:

Matilde es de opinión que los camareros no han debido aguardar a ser presionados por los huelguistas para mostrarse solidarios con el movimiento. Antonia recuerda entonces la amenaza encubierta de despido de la encargada.

–El que más y el que menos tiene mujer e hijos que mantener.

–Sí; pero los otros, los huelguistas, también tendrán hijos y mujeres.

Matilde preconiza la solidaridad, la unión de los trabajadores. Sin la unidad en la acción no se consigue nada. Ocurre igual con la petición de aumento de salarios, unos son solidarios y otros no; y es natural, en esta situación de cosas, el que habla es el que pierde. Así salen las cosas. “Solidaridad. Solidaridad y a la cabeza”. Estas palabras pertenecen al “parado” vecino de Matilde. “Ese sabe bien lo que se dice”. Y tiene razón que le sobra.

<sup>16</sup> La importancia fundamental de tener en cuenta al receptor en la elaboración del discurso es explicada por Albaladejo de la siguiente forma: “Tiene un papel decisivo en el hecho retórico a propósito del receptor el principio del *decorum* o *aptum* que incluye la relación entre el orador, el oyente y el discurso. En virtud del *decorum*, el orador tiene en cuenta la adecuación del discurso al destinatario, para lo cual al llevar a cabo la operación de *intellectio*, examina al oyente al que dirige su discurso, esto es, al destinatario, y adapta al mismo su elaboración de los niveles correspondientes a las operaciones de *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *actio/pronuntiatio*” (Albaladejo, 1994: 11-12).

–Por ejemplo: nosotras aquí –dice Matilde–, nos pasamos la vida gruñendo por la miseria que ganamos; pero no nos preocupamos por ganar más. Y con hablar por detrás no se arreglan las cosas. Tiene que haber solidaridad.

–Yo lo que digo –dice Antonia– es que siempre se ha visto que el que habla es el que pierde.

–Conformes –dice Matilde–. Pero si se amparasen en un sindicato, si se unieran, entonces podrían elegir. (Carnés, 2016: 144-145)

Otro elemento que acentúa el carácter sencillo y directo del texto son las enumeraciones marcadas por elipsis que dejan la descripción en un esquematismo claro e impactante, descripciones que, por lo general, son escuetas y directas como la siguiente:

Una muñeca de cera, con la boina de punto caída sobre los ojos –pintura verdosa, sin brillo–; encima del brazo rígido, una bufanda del color de la boina. Lunares, rayas diagonales, hebillas niqueladas, calcetines. La pierna perfecta, con la irradiación eléctrica en el interior. Los zapatos: blanco, negro, gris, marrón. El gran zapato en el centro –como cuerpo yacente–, iluminado por suaves reflectores marginales. Los botecillos de miel, los cuadradillos de manteca, las cajas de galletas inglesas, chocolatadas. Las alhajas fulgurantes. Los medallones de nácar, con efigies religiosas, medio olvidadas ya. (Carnés, 2016: 14)

De la misma manera, los diferentes personajes que transitan las páginas de la novela son introducidos, en ocasiones páginas después de haber aparecido por primera vez en la obra, a través de una breve enumeración de características sobre el físico y personalidad, a menudo acompañadas de una pequeña anécdota que refuerce la imagen de su carácter y su situación social. En el siguiente ejemplo la presentación del personaje servirá además para mostrar la realidad social de la época, ya durante la II República, que consideraba el trabajo femenino como último recurso, siendo una desgracia vergonzante para las mujeres casadas y, en todo caso, algo transitorio (Mary Nash, 1983: 22; Olmedo, 2014: 509):

Antonia es la veterana de las empleadas. Antonia es excesivamente gruesa, camina con pasos de pato y tiene unas manos redondas, blandas y coloradas. Antonia es viuda, pero su estado es un secreto para todos los de la casa. La dirección no admite mujeres casadas en el establecimiento, y durante sus diez primeros años de actuación en él, Antonia hubo de ocultar su situación civil como algo vergonzoso. La viudez la redimió de tan violenta esclavitud y la invistió de un aspecto resignado y bobalicón. (Carnés, 2016, 44-45)

Luisa Carnés encuentra también la manera de explicar la explotación, de hacer al lector consciente de la existencia de diferentes clases o incluso hacer referencia a la plusvalía y la generación de ganancias para el capitalista con una hermosa sencillez ineludible, en ocasiones a través del personaje de Matilde, como el caso de su explicación de la revolución rusa y del propio concepto de revolución (Carnés, 2016: 157), otras veces mediante un narrador que no termina de separarse de la voz de la protagonista, como en el siguiente extracto de la novela:

Los domingos aumenta considerablemente el trabajo y hay que atender simultáneamente al mostrador y a los pedidos del salón, y al anochecer los tobillos duelen enormemente. De todo esto resulta un aumento en los ingresos del día. No obstante, el jornal de la empleada es el mismo. Pero hay otro motivo para que la dependienta aborrezca los días festivos. Desde por la mañana, todo proclama la fiesta –además del enorme aumento del género–: los comercios no levantan sus persianas ruidosas. Vocean las floristas más alegremente en las calles. Ante las taquillas del cinema de enfrente se forman colas

numerosas; las mujeres se adornan más que de ordinario; y luego, a la tarde, el desfile de parejas de novios ante los escaparates del establecimiento. Y “una”, “una”, a “lo suyo”: “Seis pasteles”. “Media de bizcochos”. “A ver, una al teléfono”. “Una” no tiene más que medio día cada semana, es decir, cinco horas de asueto por cada setenta y cinco de trabajo. “Una” está aquí, “entre toda esta pringue”. Fuera, el ocio, el lujo, las diversiones y el amor. (Carnés, 2016: 35-36)

La selección de lugares existentes en la realidad extraliteraria y muy conocidos, como la ciudad de Madrid y sus calles, así como de situaciones cotidianas en el trabajo con las que los lectores se pueden sentir fácilmente identificados e incluso la elección del momento contemporáneo, la España de la II República, facilitan la comprensión y la identificación de los receptores inmediatos con el mensaje del texto, como explica Castañar:

El interés por mover a quien leyere la obra empuja al novelista a buscar una materia que pueda llegar a la parte emotiva del ser humano y a darle una disposición de corte realista asentada sobre un espacio físico que reproduzca, de alguna forma, el entorno corpóreo y los problemas que rodean a los posibles lectores más inmediatos, los hombres de su tiempo. (Castañar, 1992: 305)

La propia estructura del relato, lineal en su avance temporal –aunque con la inclusión de pequeños fragmentos– y ordenada en capítulos breves, simplifica la lectura. También acerca la obra a los receptores la construcción de los personajes, de la que nos ocuparemos más adelante, inmersos en situaciones cotidianas, con rasgos claros y reconocibles.

Desde otro ángulo, con el fin de evitar el hermetismo de algunas imágenes o si la complejidad o importancia del mensaje lo requieren, alegorías, metáforas y símbolos son explicitados para asegurar la comprensión, evitando siempre un exceso de didactismo y sin llegar a eliminar el efecto de la figura retórica. Puede ser una frase que precede al tropo: “Se siente muy sola. Átomo en medio de una apretada muchedumbre” (Carnés, 2016: 183), aumentando su fuerza, o puede ser una confesión del narrador que, al final de la obra, nos da la clave fundamental de su interpretación “Mas la mujer nueva ha hablado también para todas las innumerables Matildes del universo” (Carnés, 2016: 205).

Son abundantes las figuras retóricas y tropos a lo largo de la novela, especialmente símbolos y mecanismos metafóricos, aunque también repeticiones, largas enumeraciones o elipsis, así como mecanismos narrativos vanguardistas. Por una parte, las innovaciones desarrolladas por Carnés consiguen un desvío tanto de la norma del lenguaje estándar como del canon estético tradicional, las dos formas que según el teórico del Círculo de Praga Jan Mukarovsky constituyen el fondo automatizado sobre el que se realiza la desautomatización o actualización (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 196; Mukarovsky, 1977: 319) que alarga la experiencia estética e interpretativa. Por otra parte, este proceso de modificación de elementos lingüísticos del lenguaje literario con respecto al lenguaje natural tiene inevitablemente una incidencia pragmática (Albaladejo, 2013). A través de la comprensión producida gracias a claves culturales compartidas, se activa un proceso de identificación con la obra mucho mayor y, al mismo tiempo, la excepcionalidad del lenguaje literario que se muestra en estos mecanismos con especial intensidad provoca un mayor efecto emotivo. Las figuras retóricas empleadas por Carnés, sus metáforas, con su potencial “revolucionario” de trastocamiento del orden (Fuentes, 1998: 13) y sus símbolos, en comunicación directa con la emoción más íntima de los lectores, parten de la experiencia, de la

carne, de los pies doloridos, de la espontaneidad con la que entendemos y transmitimos nuestra comprensión del mundo y no son resultado de preceptos académicos o programáticos:

El progreso de la expresión artística constituye un valor positivo de nuestro tiempo. Pero es un valor popular, porque al abominar el arte actual de toda retórica, de todo engolamiento, vuelve a las formas puras, al folklore, a la objetivación, a la fuerza inicial del esquema. Lírica, color, imagen. Pero, por debajo de todo eso, pasión, sinceridad, rebeldía y esfuerzo. (Díaz Fernández, 2006: 369-370)

Desde el comienzo la novela se anuncia vanguardista, pues el encargado de abrir la primera página es un pequeño fragmento correspondiente a lo que después sabremos son unas líneas dictadas a la protagonista que aún no ha sido presentada, cuyo principio y cuyo final no sabremos, precedido por tres puntos suspensivos e interrumpido en otros tres puntos suspensivos por el sonido de un teléfono. A continuación, como si de una cámara se tratara, se nos muestra el “hombre gordo y calvo” dueño de esas palabras y de ese teléfono y la cámara continúa su movimiento a través de “una tímida mirada oblicua”, la mirada de Matilde, que observa la habitación y nos arroja una serie de detalles de la misma (Carnés, 2016: 9). Son abundantes los pasajes de construcción cinematográfica que sumergen al lector en el ambiente del relato, bien sugeridos por el “encuadre” de la narración que sigue la acción encadenando piezas a través de un elemento, tal vez una mirada, tal vez una “naranja de celuloide” que rueda (Carnés, 2016: 24), bien explicitados por un cambio de iluminación: “Cambia el color ambiente. El ocre sustituye al blanco brillante de las losetas” (Carnés, 2016: 169); o por la aparición de léxico cinematográfico: “Le pasan como un film ante los ojos, rasgos fisionómicos, frases, colores: la cara de Laurita, un sillón al que le faltaba uno de los brazos, un almanaque religioso, etc.” (Carnés, 2016: 197).

Otro elemento marcadamente vanguardista muy presente en la novela es la inserción de fragmentos, independientes del avance de la acción, ligados a la narración por un hilo de pensamiento reflexivo a través de una temática relacionada con lo acontecido, pero cuyo origen no conocemos con certeza, situados en boca de un narrador que parece dar saltos caprichosos, en ocasiones acercándose tanto a la protagonista que, como sugerimos más arriba, casi se confunde con su propia voz interior. El capítulo tres completo supone el fragmento digresivo más extenso de la novela constituyendo una de esas inserciones de corte lírico que rompen el desarrollo de la acción contempladas por Castañar (1992: 407). Se trata de una ensoñación o recuerdo sobre un paseo por el parque de Matilde, interrumpido a su vez por reflexiones acerca de la alegría de la primavera que se convierte en temor para la pobre cuya ropa y piel ajada quedan expuesta al sol (Carnés, 2016: 21-22) o el recuerdo de la primera vez que oyó a un portero dividir la sociedad en los que pueden ir por la escalera principal y aquellos que deben tomar la escalera interior (Carnés, 2016: 26), salpicado por personajes que leen en los bancos, juegan con pelotas o ríen despreocupados, medido por manchas expresionistas que, como el capítulo completo, suponen una pausa en el relato, un momento para la reflexión de placer estético y carga de contenido:

Todo próximo y lejano. Todo bajo una apariencia de visión inestable. Que es invadido de pronto por una decadente melodía vienesa. Que se apaga en seco. Y la inestabilidad del cuadro se disipa. Un realismo amplio determina, concreta las imágenes fronteras y las aproxima. (Carnés, 2016: 25)

Así, recuerdos y digresiones como esta u otras en las que nos hablan de una familia pobre y de la fuerza de una madre que se agota por el trabajo en la casa, el cuidar los niños, la escasez y el marido intransigente (Carnés, 2016: 159), nos explican la injusticia de la sociedad de clases. También hablan de la injusticia y la vida de una asalariada como Matilde las repeticiones que confieren al relato la cadencia pesada del ritmo de trabajo: “Diez horas, cansancio, tres pesetas” (Carnés, 2016: 34); los símbolos, como el ya señalado en torno a la división en las escaleras, o la silla única que todas las trabajadoras del salón de té deben compartir. Al mismo fin sirven las sinécdoques a través de las que el explotado se convierte en estómago y cuerpo que pasa hambre, frío y calor (Carnés, 2016: 180) –el hambre es un tópico que se repite en la novela– o las metonimias con las que en lugar de colgar su ropa en el perchero en el cuartucho que hace las veces de vestuario, lo que dejan en la percha es su personalidad (Carnés, 2016: 41), metonimia que se hace muerte con el “plomo fascista” que asesina al hijo de Fazziello, el afable heladero italiano (Carnés, 2016: 176). Con menor frecuencia, la imagen creada es hermosa y confiere a la acción revelada un carácter positivo, como el escaparate que, en un proceso de metaforización, durante el transcurso de una jornada de huelga que desde la instancia narradora se ve con simpatía, “ha sido convertido en estrella” (Carnés, 2016: 143).

#### EL CONTRASTE DE DOS MUNDOS

Pasando al segundo bloque nos detenemos en el contraste estructural que se presenta en lo formal y en el contenido, que no solo recoge la idea de Mukarovsky en la que fragmentos actualizados destacan en su adyacencia a elementos automatizados, sino que se detiene en contraposiciones en las que procedimientos literarios destacan oposiciones de manera dialéctica aclarando por contraste, como diría Lukács, el problema central de la obra (Lukács, 1966b: 73): en este caso la oposición entre el mundo de los explotadores y el de los explotados. Se trata de una idea transversal a toda la novela, que comienza desde el propio título en el que la primera parte “*Tea Rooms*” alude a elegantes damas propias de un salón de té (Arias, 2017: 61), mientras que la segunda hace referencia directa a las “mujeres obreras”.

La oposición de ambos mundos se desarrolla también con la elaboración de diferentes espacios. La mayor parte de la novela se desarrolla en el salón de té, espacio de trabajo y en el que se observan las relaciones entre explotadores y explotados, pero también entre trabajadores y clientes. Dentro de este espacio de choque o encuentro, aparecen otros subespacios, como son la oscura cocina que va dejando ciego al cocinero, donde entramos en apenas un párrafo (Carnés, 2016: 71), y el cuarto en el que las trabajadoras se cambian, ambos en un piso inferior, cuya incomodidad y suciedad quedan ocultas a la vista de los clientes, trasunto de la sociedad desde la dimensión alegórica del texto. En la planta de arriba, por encima de trabajadores y clientes, está el despacho del dueño, donde los empleados deben subir cada semana a recibir su sueldo, encuentro que temen y anhelan. Fuera del salón está el mundo vanguardista de coches, tranvías, edificios y velocidad, también el mundo de los piquetes de huelga y la represión policial, ambos muy frecuentes en el contexto en el que es escrita la novela, y, por último, muy alejado del establecimiento, el mundo de escasez y humildes casas en el que viven las trabajadoras.

Este contraste también está marcado en la construcción de los personajes que, como sucede en la novela “comprometida” por regla general, son personajes representativos o



personajes tipo (Castañar, 1992: 312). En la definición de Lukács, se trata de “personajes que en su psicología y en su destino se mantienen siempre como representantes de corrientes sociales y poderes históricos” (Lukács, 1966a: 33). Siguiendo con el teórico húngaro, entendemos respecto a la galería de personajes que:

Si de este complejo ha de surgir la impresión de una totalidad, si un círculo limitado de personas, un grupo restringido de "objetos" en este sentido se ha de plasmar de tal modo que en el lector se produzca la impresión inmediata de la sociedad íntegra en su movimiento, resulta obvio que entonces también se debe lograr una concentración artística, un abandono radical y enérgico de la mera imitación de la realidad. De acuerdo con esto, la novela tiene que exponer en todos sus momentos ante todo, igual que el drama, lo típico de los caracteres, de las circunstancias, escenas, etc. (Lukács, 1966a: 166)

Así, los personajes creados por Carnés representan a su clase y actúan en todo momento en función de esa condición, resultando más claros pero ligeramente menos verosímiles, ya que en la poética de esta novela está la tarea de reflejar indirectamente la sociedad, no de imitarla<sup>17</sup>. En este sentido, la perspectiva desde la que se mira a cada personaje viene dada por la instancia narradora (Castañar, 1992: 319). Siguiendo estos principios, los personajes adinerados, capitalistas dueños de negocios, son representados con caracteres negativos que van desde la apariencia física a sus propias acciones. Un claro ejemplo de ello es la caracterización del dueño del salón de té, más conocido como “el ogro”, descrito como sigue:

Es el jefe supremo, el propietario. Es brusco, grosero, autoritario; adora la disciplina. Cuando llega al establecimiento se dedica a pasar un dedo sobre los mostradores, sobre las vitrinas y la registradora; tira de los cajones, lo hurga todo y, de súbito, interpela a una de las muchachas: “vamos a ver: ¿cuánto valen tres docenas y media de pasteles?”. El más leve titubeo en la respuesta puede originar un despido. (Carnés, 2016: 52)

Propietario de los destinos de las mujeres allí contratadas, de su sueldo, su supervivencia y la de su familia e incluso de su adhesión o no a la huelga. Las trabajadoras del salón son representadas como víctimas de las circunstancias, mujeres irreflexivas y superficiales que prefieren hablar del vestido de verano, “único vestido temporal de la obrera” (Carnés, 2016: 43) a discutir sobre cómo organizarse para reclamar sus derechos. Entre ellas, “Matilde constituye una de esas raras y preciosas desviaciones del acervo común” (Carnés, 2016: 43) dispuesta a hablar con firmeza, lectora de periódicos, reflexiva, orgullosa y valiente: “Matilde dice las cosas de un modo que no admite réplica. Sin desentonos de voz, sin titubeos [...]. En cuanto a las otras dependientas, varía mucho la situación. Todas ellas son muchachas sencillas, ignorantes y cordiales” (Carnés, 2016: 44).

La encargada, cómplice del “ogro”, despersonalizada ya que no conocemos su nombre hasta la página ciento sesenta y dos, recibe una serie de apelativos despectivos por parte del resto de trabajadores del salón, a los que ella vigila e incluso insulta, se define por su enorme fidelidad al dueño y su rigidez con sus subordinadas, siempre dispuesta a despedirlas –también al camarero

<sup>17</sup> Se hace inevitable en este punto recordar las palabras del filósofo checo Karel Kosík: “¿Con qué metáforas y símiles forzados” deben ser representados el hombre y su mundo para que los hombres vean su propia faz y conozcan su propio mundo? Nos parece que uno de los principios esenciales del arte moderno, de la poesía y del teatro, de las artes plásticas y el cine, es la “violencia” que se ejerce sobre la cotidianidad, la destrucción de la pseudoconcreción” (Kosík, 1967: 103).

casado con el que mantenía una aventura— o a negarle comida destinada a la basura a una anciana (Carnés, 2016: 185). La encargada, además, tiene especial simpatía y se insinúa que una relación afectiva, con un militar, definido por su “ridículo bigote hitleriano” (Carnés, 2016: 37), ejemplo de la importancia de los rasgos externos en el posicionamiento de la instancia narradora respecto a los personajes.

Así, las características físicas acompañan a menudo la definición del personaje, predisponiendo a la simpatía y la compasión por los que menos tienen a través de su belleza en la pobreza, opuesta a la opulencia de las “gruesas y nada bellas” clases pudientes (Carnés, 2016: 89), como sucede en la primera aparición de Marta que acude al establecimiento buscando trabajo en la desesperación de su miseria, pobre y hermosa, con un chirrido discordante que anuncia su destino:

Entra una jovencita, vestida con una mísera bata remendada. Es muy bonita. De breve estatura. Sus tacones están muy torcidos. Un clavo, agujereando la suela de uno de sus zapatos, araña descaradamente el piso, produciendo un chirrido apenas perceptible, nada simpático. (Carnés, 2016: 111)

En determinados pasajes el contraste se produce en contraposiciones directas situando contiguos elementos o acontecimientos opuestos, presentándose la novela como el proceso con ausencias de sentido y contradicciones en la relativa autonomía de sus partes tal y como Lukács la comprendía en su *Teoría de la Novela* (Lukács, 1966b: 69-73). Uno de estos ejercicios de contrapunto literario se observa al situar directamente después de la escena de una madre preocupada únicamente por las apariencias al morir su hija como resultado de un aborto clandestino, el pasaje de una mujer embarazada que realiza un mitin instando a las mujeres a la organización y la lucha contra la guerra (Carnés, 2016: 198-199) a la manera de la socialista Clara Zetkin y su “guerra a la guerra”. Otro momento de gran contraste, ahora en una digresión de la narradora disfrazada de Matilde, opone aquel lugar en el que “hay mujeres que se independizan, que viven de su propio esfuerzo” (Carnés, 2016: 130) en una clara referencia a la Rusia bolchevique, a la situación de su contexto “Aquí, las únicas que podrían emanciparse por la cultura son las hijas de los grandes propietarios [...]; precisamente las únicas mujeres a quienes no les preocupa en absoluto la emancipación” (Carnés, 2016: 131).

También los pequeños objetos y detalles en los que la narración se detiene contraponen dos realidades que se adivinan lejanas a simple vista. Los zapatos de mujer<sup>18</sup> son un elemento al que Carnés recurre en varias ocasiones y es a través de ellos como realiza la primera oposición de la novela: “Zapatos deteriorados debajo de los bancos o sillas; zapatos impecables, pierna sobre pierna. “Pase la primera”. A esta voz, los zapatos torcidos avanzan rápidos, suicidas, mientras que los zapatos impecables subrayan un paso estudiado, elegante” (Carnés, 2016: 11-12). Mediante un elemento tan sencillo pero tan importante para las mujeres de clase trabajadora cuya compra y estreno suponía todo un acontecimiento, la autora transmite una diferencia fundamental entre dos tipos de mujeres, aquellas que buscan trabajo por necesidad, con desesperación “suicida”,

---

<sup>18</sup> Los zapatos son un elemento que reaparece a lo largo de toda la obra de Carnés, como símbolo, metonimia o incluso objeto de humanización desde el título de su cuento *Los zapatos filósofos* (Carnés, 2018: 205-207), publicado originalmente en marzo de 1931.

pues de ello depende su supervivencia y la de su familia, y aquellas que buscan trabajo con “un paso estudiado, elegante” como modo de buscar una mayor independencia.

#### LA PROPUESTA DE CARNÉS: UNA MUJER NUEVA PARA UN MUNDO NUEVO

La independencia y emancipación de la mujer, así como el papel del trabajo en su consecución es precisamente uno de los grandes temas que constituyen el análisis y propuesta que Luisa Carnés transmite a lo largo de las páginas de esta novela, lo que nos lleva al tercer bloque del análisis en atención a las principales problemáticas y mensajes vehiculados por la obra. Llama la atención, dada la época en la que la obra es escrita, la inclusión de lo que podríamos llamar una escena, por su carácter cinematográfico, en la que aparece una persona trans, algo poco frecuente en la literatura de los años treinta y que Carnés saca de la marginalidad, mostrando la injusta incomodidad que produce en la sociedad en una anécdota cotidiana: algo “atrae todas las miradas del interior, que hace distender los músculos del cuello y replegarse los párpados grasientos” (Carnés, 2016: 65). Esa persona es descrita con detalle, subrayando aquellos aspectos que salen de los moldes decretados: “Viste un atavío liviano de suaves sedas, estampadas de anchos crisantemos amarillos y azules. Sus pies, demasiado grandes. Sus codos, demasiado puntiagudos, oscuros y arrugados; sobradamente acusados los músculos del cuello. Algo extraño” (Carnés, 2016: 65). Pero hace algo tan “normal” como pedir un pastel que se come en el establecimiento, mientras los “curiosos” se agolpan en la puerta y gritan hasta dos veces la acusación, “¡Es un hombre!” (Carnés, 2016: 66). Dos pasteles más tarde, sale con rapidez y coge el primer taxi que cruza.

Otra de las cuestiones sobre las que se realiza un análisis en apenas un cuadro expresionista parte de la crítica a la novela trivial de temática romántica –con minúscula inicial–, tal vez haciendo referencia a los folletines que años atrás caían en sus manos y que seguían publicándose con un relativo éxito de ventas en 1934. La crítica aparece en la inclusión de un personaje en la ensoñación o recuerdo de Matilde sobre un paseo por el parque; se trata de una mujer, “lectora de novelas blancas, detenida, colgada hace veinte años del aro rosa de un segundo bobo” (Carnés, 2016: 22), mujer a la que compara con una “vaca sentimental”, equiparación nada favorecedora, y a la que pregunta “¿no ves correr la sangre de Oriente y Occidente?” (Carnés, 2016: 23) en una clara referencia a la trivialidad de aquellas mujeres que leían con asiduidad novelas banales y se ocupaban de temas superficiales, pero no se preocupaban por los grandes problemas de la sociedad ni los acontecimientos políticos nacionales e internacionales de su tiempo y que, según propone la autora, deben ser superadas por la mujer nueva y quedar en el pasado: “¡Uy, lectora de novelas blancas! Blanco y azul, azul. Te veremos un día próximo, con tus gafas, tu libro y tu simplicidad interior, enriqueciendo la vitrina de un museo arqueológico” (Carnés, 2016: 23). Esta reflexión sobre las preocupaciones y las grandes influencias que sufre la mujer en el ámbito estructural se explicita a través de la instancia narradora en un fragmento digno de un ensayo de historia o sociología en el que identifica estas influencias fundamentalmente con el romanticismo, el marido y la institución familiar y la religión:

Los problemas de orden “material” (social) no han adquirido aún bastante preponderancia entre el elemento femenino proletario español. La obrera española, salvo contadas desviaciones plausibles hacia la emancipación y hacia la cultura, sigue

deleitándose con los versos de Campoamor, cultivando la religión y soñando con lo que ella llama su “carrera”: el marido probable. (Carnés, 2016: 43)

La religión aparece como un factor regresivo, conservador y con mucha fuerza en la vida de las mujeres, mediante la construcción de personajes como Paca, cuyo “retrogradismo [...] se santigua ante los avances de la civilización” (Carnés, 2016: 119), pero también sirviéndose de la inclusión de anécdotas que muestran el papel de la religión y de la propia institución religiosa, que se cobra su ayuda en rezos (Carnés, 2016: 123), pretende que familias pobres hagan el ayuno estipulado sin reparar en que en esas casas “se ayunaba a menudo sin almanaques” (Carnés, 2016: 124) y que reparte folletos de propaganda religiosa al servicio de sus propios intereses. Debemos tener en cuenta que en esos años la Iglesia también tiene un papel en la consolidación y mantenimiento del rol tradicional de la mujer, como explica Mary Nash: “La postura conservadora y de la Iglesia parten de la base de una rígida división de esferas, considerando la incursión de la mujer en el ámbito laboral como antinatural y una desvirtuación de su sublime misión de madre y ‘ángel del Hogar’” (Mary Nash, 1983: 45).

En un contexto en el que se empieza a poner en cuestión la idea del matrimonio como único camino vital para una mujer<sup>19</sup> además del convento, ese cuestionamiento de dicha institución y el papel de la mujer en el mismo están muy presentes en la novela<sup>20</sup>, tanto reflejados en alguno de sus pasajes como en forma de análisis, de manera que se ofrece al lector una imagen general de la realidad del matrimonio que provoca una reflexión, apoyada por los pensamientos de la instancia narradora y de la propia Matilde que, como apuntábamos, en algunos pasajes se confunden o mezclan sin transición. Es el caso del siguiente fragmento que comienza desde la instancia narradora: “Matilde ha visto de cerca, ha “tocado” la tragedia del hogar, la “felicidad”, “la paz” del hogar cristiano, tan preconizado por curas y monjas” (Carnés, 2016: 130), un hogar que con tanta ironía se nos presenta, a continuación reflejado a través de una escena cotidiana que parece sacada de una pieza teatral, imaginada o recordada por Matilde, perdida con gesto serio en sus pensamientos ante la perspectiva de aceptar la propuesta del joven pastelero en cuya casa, como confesará más adelante, “hace falta una mujer” (Carnés, 2016: 136). En este pasaje, marido y mujer, agotados y con el dinero justo, discuten agriamente. Es introducida en esta discusión la cuestión del trabajo “doméstico”, no reconocido como tal y, por tanto, no valorado ni por el marido ni por la sociedad. A esto, en un ejercicio de contrapunto como mencionamos más arriba, se opone la posibilidad real de la mujer que, en otro país, “ha cesado de ser un instrumento de placer físico y de explotación: donde las universidades abren sus puertas a las obreras y las campesinas más humildes” (Carnés, 2016: 131). Pero no para Matilde:

En los países capitalistas, particularmente en España, existe un dilema problemático de difícil solución: el hogar, por medio del matrimonio, o la fábrica, el taller o la oficina. La obligación de contribuir de por vida al placer ajeno, o la sumisión absoluta al patrono o al

<sup>19</sup> “Hacia los años treinta de este siglo se puede apreciar un ligero cambio de actitud de las mujeres jóvenes frente al matrimonio. Por esta época empiezan a surgir núcleos, aún muy reducidos, de mujeres con carreras y profesiones que no consideran el matrimonio como única meta en la vida” (Mary Nash, 1983: 24).

<sup>20</sup> El cuestionamiento al matrimonio es una constante en la obra de Luisa Carnés, representado a menudo como fuente de desgracia, especialmente para la mujer. Aparece ya en su primera novela, *Natacha*, así como en varios de sus cuentos de los años 30: *Rojo y gris*, *Un año de matrimonio*, *Una mujer de su casa* o *Una mujer fea* (Carnés, 2018) entre otros.

jefe inmediato. De una u otra forma, la humillación, la sumisión al marido o al amo expoliador. (Carnés, 2016: 131)

Relacionado con la idea romántica del matrimonio que aparece en novelas “blancas” o en películas protagonizadas por los galanes del momento de Hollywood, Carnés introduce en la novela una cuestión tabú en la época como es el aborto. Laurita, la muchacha de clase media que debe trabajar por la caída de la situación económica en casa<sup>21</sup>, es una joven frívola y alegre que se deja llevar por su imaginación y establece una relación con el galán de cine que visita el salón de té. La joven acaba muriendo a causa de un aborto clandestino, lejos de todo glamour cinematográfico, tapada por una sábana blanca con su madre al lado temiendo por el “qué dirán” con el cuerpo aún caliente de su hija (Carnés, 2016: 198).

El matrimonio, por tanto, no “es el camino” (Carnés, 2016: 194), tampoco la prostitución, entendida ya por sectores de la izquierda de la época como la otra cara necesaria para la existencia del propio matrimonio<sup>22</sup>. A través de Marta, la muchacha de familia pobre que es despedida por robar alguna peseta de la caja para completar su mísero sueldo, Carnés nos acerca también a esta realidad, de mujeres sin recursos que necesitan desesperadamente unos ingresos para sobrevivir. Y así, la antigua compañera de Matilde cayó en un prostíbulo que, ahora y de manera temporal, ha sido sustituido por la casa de un ingeniero alemán que le mantiene mientras le satisfaga su compañía. Una posición clara y estudiada acerca de la prostitución aparece de mano de los pensamientos de la protagonista:

Pero tampoco es “eso”; tampoco Marta está en el camino cierto de la libertad, de la emancipación. Marta hace de “eso” un fin, no un medio, y “eso” solo puede estar menos mal (nunca bien) como un medio para un fin determinado; por ejemplo, estudiar aprovechando las facilidades económicas del amigo; hacerse una cultura emancipadora. (Carnés, 2016, 193)

Como hemos visto en el fragmento anterior, la fábrica, el taller o la oficina tampoco son presentados como el camino directo a la emancipación, sino como un paso necesario para la independencia económica o la misma supervivencia. Para Carnés, las trabajadoras en esta sociedad sufren inevitablemente la sumisión al “amo expoliador” y la alienación que las convierte en un “aditamento del salón” (Carnés, 2016: 36) que cuelga su personalidad junto a su ropa al cambiarse antes de empezar su turno. La autora denuncia las penosas condiciones laborales, que se imponen con fuerza en un contexto de crisis porque “Ya hay veinte en la puerta esperando”, como dice Esperanza, la asistenta, y “de eso se valen ‘ellos’” como contesta Matilde (Carnés,

<sup>21</sup> Sobre la incorporación al mundo laboral de mujeres provenientes de otras esferas: “La inflexible división de las esferas existente en la España del siglo XIX únicamente había permitido a las mujeres procedentes de las capas populares urbanas y rurales participar tanto en el trabajo asalariado como en el doméstico. A partir de principios de siglo se puede señalar una paulatina modificación de esta situación con la lenta incorporación de mujeres procedentes de otras capas sociales en el ámbito laboral” (Mary Nash, 1983: 40).

<sup>22</sup> Para entender esta relación resulta útil acudir al texto de Mary Nash sobre la situación de la mujer en España hasta 1936, donde habla de “la concepción de la prostitución en su sentido más clásico de válvula de escape para el matrimonio burgués, matrimonio basado en una doble moral sexual que permite al varón expresar su sexualidad fuera del matrimonio, pero que, en cambio, exige a la mujer su virginidad y la limitación de sus manifestaciones sexuales estrictamente a su pareja como garantía de la paternidad de la prole y como objeto sexual de exclusivo patrimonio del marido” (Mary Nash, 1983: 30).

2016: 39), del gran temor a perder el empleo que se hace patente en reiteradas ocasiones tanto a través de la acción o inacción de los trabajadores como explicitado en sus conversaciones y reflexiones. Por todo ello es necesaria la organización colectiva y la acción para defender los derechos de los trabajadores: “Sí, es muy cómodo aguantarse con todo; cómodo para “ellos”, los de arriba. Ya no falta más que rebajen los salarios y aumenten la jornada de esclavitud; y contando con la pasividad de las empleadas es de temer que lo intenten el mejor día” (Carnés, 2016: 59).

Pero el trabajo no deja de ser necesario en el proyecto que nos presenta Carnés. Una vez más a través de los pensamientos de Matilde, comprobamos su efecto en una mujer como ella (Carnés, 2016: 77), su situación económica y social apenas ha cambiado, pero su paso es más firme y veloz, ha ganado independencia y seguridad. Además, su comprensión de las clases sociales enfrentadas se ha consolidado. El camino para la emancipación de la mujer que Carnés plantea en esta novela y de manera general en su producción literaria y periodística, es lo que Castañar ha llamado “la tercera vía”, ni el matrimonio, regido por la Iglesia, ni la prostitución: “ese tercer camino consiste en la emancipación por el trabajo y la cultura” (Castañar, 1992: 286). Una y otra vez, la instancia narradora expresa la necesidad de la formación y es presentada como salida a la situación de explotación y represión de las mujeres obreras que aparecen por la novela. Sin embargo, de la misma manera que el trabajo, a pesar de necesario, trae consigo condiciones de explotación que requieren de una lucha mediante la sindicación, la formación es un bien solo accesible para las mujeres de la burguesía. Por eso entiende que la única manera de conseguir la emancipación de la mujer es a través de una transformación radical de la sociedad en su conjunto, como la que realizaron los bolcheviques, defendida hoy y entonces por lo que más tarde se llamó feminismo socialista:

Si la mujer trabaja, termina explotada, si no lo hace, también. Este punto de vista sobre el trabajo femenino procede de la experiencia personal de Carnés, que le da herramientas para ir más lejos de la exigencia (válida y necesaria) de una habitación propia. Su proyecto establece el cambio social general como la única alternativa efectiva. (Olmedo, 2014: 511)

Esta vía que pasa por la asociación de las mujeres trabajadoras, su incorporación a la lucha de la clase de los oprimidos, la superación de la religión y el matrimonio que esta preconiza así como por salir de la ignorancia y la superstición es recogido en la emotiva arenga de la mujer embarazada con la que Matilde se cruza, encaramada en un cajón vacío en la puerta de una fábrica (Carnés, 2016: 198). El discurso es reforzado para asegurar su llegada e incluso su recuerdo, apareciendo de nuevo al final de la novela –de gran importancia para la eficacia en la entrega del mensaje– algunos fragmentos en forma de eco interiorizados por Matilde: “Antes no había más que dos caminos abiertos ante la mujer: el del matrimonio y el de la prostitución”, “Ahora, ante la mujer se abre un nuevo camino...”, “Ese camino nuevo, dentro del hambre y del caos actuales, es la lucha consciente por la emancipación proletaria mundial” (Carnés, 2016: 204); mensaje de la mujer nueva para “todas las innumerables Matildes del universo” (Carnés, 2016: 205). Y la novela acaba con una pregunta que dudamos en llamar retórica puesto que exige una respuesta en una interpelación directa a las lectoras: “¿Cuándo será oída su voz?”.

## CONCLUSIONES

*Tea Rooms* constituye, por tanto, una novela de avanzada a través de la cual Luisa Carnés, como escritora autodidacta y como mujer trabajadora de familia humilde, realiza una arenga a la sociedad de su tiempo e impele a los trabajadores, pero especialmente a las trabajadoras, a tomar conciencia, organizarse y luchar juntos por transformar la realidad de explotación y escasez en que viven a través del tratamiento de una temática prácticamente inédita en la literatura hasta el día de hoy como es el trabajo de las mujeres en una perspectiva desde el interior.

Carnés escribe desde su propia experiencia, confiriendo un elemento (auto)biográfico a la novela, tal vez una vía de escape a la ausencia de unidad y coherencia, de significado total de la vida<sup>23</sup> que no se libera del todo del individualismo, un punto de apoyo que va desde la obra a la tierra sobre la que camina el individuo concreto, para desde ahí hablar sobre esa injusticia y esa realidad contradictoria que quiere transformar, tornándose en crítica crónica social. No duda en ser crítica con la República, cuyas políticas chocan con las aspiraciones revolucionarias de los autores de avanzada (Fuentes, 1993: 14). Carnés denuncia tanto la represión como las condiciones laborales de la época<sup>24</sup>, habla de los trabajos feminizados, la desigualdad salarial, la dificultad para encontrar trabajo y el acoso laboral que sufren las mujeres, así como de la impotencia que produce el miedo a perder el trabajo, ya que la necesidad económica puede hacer a los asalariados sumisos –hasta que la miseria los hace levantarse–. Sin embargo, esta enorme carga analítica y crítica no se traduce en un texto monótono en el que la ambigüedad literaria se reduce a su mínima expresión, sino que es desarrollada a golpe de metáfora, símbolo y contrapunto, demostrando la riqueza formal de la novela de avanzada y evidenciando la unión indisoluble entre forma y fondo, siendo la primera el desarrollo inevitable de la segunda, fundamental para lograr una recepción efectiva del mensaje que conmueve y moviliza.

La “escritora postergada” y toda su obra –decenas de cuentos, varias obras de teatro, seis novelas finalizadas, una biografía y numerosos artículos de prensa– comienzan hoy a ser recuperados en reediciones de diferentes editoriales en gran medida gracias al trabajo de Antonio Plaza; vuelven hoy a ser leídos, reseñados y problematizados porque vuelven a estar de actualidad: la precariedad laboral es hoy una realidad de masas, especialmente entre las mujeres<sup>25</sup>, y la frase de Esperanza que antes citábamos “Ya hay veinte en la puerta esperando” (Carnés, 2016: 39) sigue estando muy presente en cada trabajadora agotada por unas condiciones de trabajo de semiesclavitud. En un contexto de crisis económica que no acaba para las mayorías, transformada

<sup>23</sup> Papel equilibrador y unificador que Lukács le otorga al elemento biográfico: “La forma biográfica significa para la novela la victoria sobre la mala infinitud. Por una parte, las dimensiones del mundo se reducen a las que pueden asumir las vivencias del héroe [...]; por otra parte, la masa heterogénea y discontinua de hombres aislados, de estructuras sociales sin significación y de acontecimientos desprovistos de sentido que aparecen en la obra, recibe una articulación unitaria por la relación de cada elemento singular con la figura central y con el problema vital que ilumina el curso de su existencia” (Lukács, 1966b: 77).

<sup>24</sup> En este sentido, una de las conclusiones que nos propone la autora, según Raquel Arias, sería que “el triunfo republicano no representa ningún cambio para la situación de la clase trabajadora” (Arias, 2017: 62), en tanto no se ha producido un cambio económico de las relaciones de producción.

<sup>25</sup> Según un informe realizado por Oxfam Intermón en 2018, las mujeres en España trabajamos 52 días más al año para obtener el mismo salario y, en la Europa de los 28, de la misma manera que en España, las mujeres tenemos el doble de posibilidades de obtener un trabajo con baja remuneración que los hombres (Claver Muñoz y Rovira Izquierdo, 2018).

en crisis política, como es en el que hoy vivimos, en cuyo seno surge un gran movimiento de mujeres internacional que se organiza para transformar la sociedad, es inevitable la búsqueda de horizontes transformadores protagonizados por las que menos tienen y es en esa búsqueda que volvemos los ojos a una obra como *Tea Rooms* que habla de trabajadoras, de explotación, de huelga y de revolución. Novelas como la de Carnés y las de sus coetáneos de avanzada, merecen ser rescatadas del olvido, estudiadas y, sobre todo, leídas, pues desde una aportación indudable en el desarrollo de la creación literaria, los hermosos y duros contrapuntos de ayer aún hoy resuenan.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, Tomás (1989). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- ALBALADEJO, Tomás. “Sobre la posición comunicativa del receptor del discurso retórico”. *Castilla: Estudios de literatura* 19 (1994): 7-16.
- ALBALADEJO, Tomás. “La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural”. *Castilla. Estudios de Literatura* 0 (2009): 1-26.
- ALBALADEJO, Tomás (2014). “Retórica y retoricidad en la sociedad actual”. Vilches, Fernando y Sanz Simón, Laura (eds.). *Comunicación social y accesibilidad*. Madrid: Dykinson: 29-44.
- ALBALADEJO, Tomás. “Cultural rhetoric. Foundations and perspectives”. *Res Rhetorica. Rhetoric in Spain* (2016): 16-29.
- ALMANZORA, Juan de (1933). “Mujeres de hoy. La novelista que, por ahora, gana su vida escribiendo cartas comerciales”. *Crónica* (30 de marzo de 1930): s.p.
- ARIAS, Raquel. “La literatura de Luisa Carnés durante la Segunda República: *Tea Rooms*”. *Cultura de la República. Revista de análisis crítico* 1 (2017): pp. 55-72.
- AUB, Max (2015). *La gallina ciega. Diario español*. Madrid: Visor Libros.
- AZNAR, Manuel (2010). *República literaria y revolución [1920-1939]*. Tomo I. Sevilla: Renacimiento.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Kriúkova, Helena S. y Kazcarra, Vicente (trad.). Madrid: Taurus.
- BAJTÍN, Mijaíl (2005). *Problemas de la poética de Dostoiévski*. Bubnova, Tatiana (trad.), México: Fondo de Cultura Económica.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos; Rodríguez Puértolas, Julio y M. Zavala, Iris (2000). *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. II. Madrid: Akal.
- CANSINOS, Rafael (1983). “Ramón J. Sender y la novela social”. Mainer, José Carlos (ed.). *Ramón J. Sender In memoriam: Antología crítica*. Zaragoza: Diputación General de Aragón: 37-56.
- CARNÉS, Luisa (2016). *Tea Rooms. Mujeres obreras*. Xixón: Hoja de Lata.
- CARNÉS, Luisa (2018). *Rojo y Gris. Cuentos completos I*. Sevilla: Renacimiento.
- CARNÉS, Luisa (2019). *Natacha*. Sevilla: Renacimiento.
- CASTAÑAR, Fulgencio (1992). *El compromiso en la novela de la II República*. Madrid: Siglo XXI.
- CAVALLO, Susana. “El feminismo y la novela social española de los años treinta”. Fuentes, Víctor (ed.). *La otra cara del 27: La novela social española, 1923-1939. Letras Peninsulares* 6. 1. (1993): 169-178.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1994). “La teoría de la crítica sociológica”. Aullón de Haro, Pedro (ed.). *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta: 387-453.
- CLAVER MUÑOZ, Ana María y Rovira Izquierdo, Cristina. “Voces contra la precariedad: mujeres y pobreza laboral en Europa”. *Observatorio Igualdad y Empleo* (2018).

- CRUZ, Rafael. "Discurso político y literatura: César Arconada. 1930-1936". Fuentes, Víctor (ed.). *La otra cara del 27: La novela social española, 1923-1939. Letras Peninsulares* 6. 1. (1993): 155-168.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (2006). *Prosas*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- FUENTES, Víctor. "La novela social española 1927-1936: panorámica de un diverso perfil temático y formal". Fuentes, Víctor (ed.). *La otra cara del 27: La novela social española, 1923-1939. Letras Peninsulares* 6. 1. (1993): 9-29.
- FUENTES, Víctor (1998). "Novela y Vanguardia política (1926-1936)". Pérez Bazo, Javier (ed.). *La Vanguardia en España*. París: Cric & Ophrys: 275-290.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994). *Teoría de la Literatura (la construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- JAMESON, Fredric (2016). *Marxismo y forma*. Piña Aldao, Cristina (trad.). Madrid: Akal.
- LUKÁCS, Georg (1966a). *La novela histórica*. Reuter, Jasmin (trad.). México: Ediciones Era.
- LUKÁCS, Georg (1966b). *Teoría de la novela*. Sebrelí, Juan José (trad.). Buenos Aires: Siglo XX.
- MONTSENY, Federica. "Feminismo y Humanismo". *La Revista Blanca* 33 (1 octubre de 1924): 12-14.
- MUKAROVSKY, Jan (1977). "Lenguaje standard y lenguaje poético". Mukarovsky, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Anthony-Visova, Anna (trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili: 314-333.
- NASH, Mary (1983). *Mujer, familia y trabajo en España 1875-1936*. Barcelona: Anthropos.
- OLMEDO, Iliana. "El trabajo femenino en la novela de la Segunda República: *Tea rooms* (1934) de Luisa Carnés". *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 30, 2 (2014a): 503-525.
- OLMEDO, Iliana (2014b). *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Renacimiento.
- PÉREZ, Janet. "On Misapplications of the Generation Label". Fuentes, Víctor (ed.). *La otra cara del 27: La novela social española, 1923-1939. Letras Peninsulares* 6. 1. (1993): 31-50.
- PLAZA, Antonio (2002). "El descubrimiento de una escritora: Luisa Carnés". Carnés, Luisa *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores del miedo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de escena de España: 9-17.
- PLAZA, Antonio. "Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés". *Acotaciones* 25 (2010a): 95-122.
- PLAZA, Antonio (2010b). "Luisa Carnés: Reivindicación social y compromiso político en apoyo de la mujer trabajadora (1930-1964)". *X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Santander, 16-17 de septiembre.
- PLAZA, Antonio (2019). "Introducción". Carnés, Luisa. *Natacha*. Sevilla: Renacimiento: 1-65.
- RIFFATERRE, Michael (1971). *Essais du stylistique structurale*. Paris: Flammarion.
- RÓDENAS, Domingo. "Entre el hombre y la muchedumbre: la narrativa de los años treinta". *Cuadernos hispanoamericanos* 647 (2004): 7-28.

VILCHES DE FRUTOS, Francisca (2010). “Mujer, esfera pública y exilo: compromiso e identidad en la producción teatral de Luisa Carnés”. *Acotaciones* 24 (2010): 135-153.