



LA LITERATURA DE LUISA CARNÉS DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA: *TEA ROOMS*

RAQUEL ARIAS CAREAGA
Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 24/10/2016

Aceptado: 13/12/2016

Resumen: La novela que publicó Luisa Carnés en 1934, *Tea rooms. Mujeres obreras*, es uno de los textos literarios más interesantes del momento. Su reflexión sobre la posición de la mujer en el mundo del trabajo en la España de la época, la modernidad de su estilo, estructura, voz narrativa e innovación literaria convierten este texto en un referente obligado del surgimiento de una cultura realmente nueva en los años 30 del siglo pasado. Todo ello enmarcado, además, en un intenso compromiso con la realidad histórica del momento.

Abstract: In 1934 Luisa Carnés edited one of the most interesting novels in that moment: *Tea rooms. Mujeres obreras*. Her opinion about woman's position in the labor world in Spain, the modernism of her text and her style, structure, narrative voice, and literary innovation become this novel in a necessary referent to talk about an authentic new culture during the 30' in XX century. And all of this aspects hardly joined in a compromise with historic reality.

Palabras clave: trabajo, mujer obrera, Segunda República, innovación estilística.

Key words: job, women's work, Second Spanish Republic, stylistic innovation

Arias Careaga, Raquel. «La literatura de Luisa Carnés durante la Segunda República: *Tea Rooms*». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1 (abril 2017): 55-72. ISSN: 2530-8238. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>

Los años veinte encuentran a España sumergida en un contubernio monárquico dictatorial del que saldrá recurriendo a la configuración de una nueva forma de estado que, si bien ya se había ensayado antes, no había logrado mostrar todo su potencial como forma de organización política y social. Para llegar a ese momento se necesitaba un ambiente de total rechazo de unas estructuras viejas, gastadas y sobre todo opresoras. Y ese desgaste se estaba produciendo en todos los campos sociales. No podemos olvidar «el hecho de que los grandes movimientos históricos vienen precedidos de movimientos de socavación cultural» (Fuentes, 2006: 44)¹.

Siguiendo el planteamiento que hace Víctor Fuentes cuando se refiere a las manifestaciones culturales que habían acompañado al régimen de Primo de Rivera durante su existencia, podríamos establecer dos corrientes principales. Una, la que podemos considerar frívola o ligera, que sin meterse en planteamientos de ningún tipo busca el entretenimiento, la diversión de una clase social que no vive la situación como un conflicto porque en realidad se está beneficiando de ella. Por otro lado estaría una corriente culturalista, una élite académica que se considera a la vanguardia de las innovaciones culturales que se producen en el país y de la que es exponente estrella José Ortega y Gasset. Ambas corrientes se encuentran, sin duda, muy compenetradas con el desarrollo del régimen político que dirige la sociedad española del momento. No hay que olvidar en este sentido la consigna del insigne filósofo mencionado: «De espaldas a toda política», que le permite cumplir con celo los principios básicos sobre los que se apoyaba la censura del momento (Fuentes, 2006: 35).

El control cultural e informativo a que estaba sometido el país se iba a ver fracturado poco a poco por brechas que permitieron filtrarse realidades acogidas por el público español con verdadero interés. Esto explica el tremendo auge que la literatura rusa y soviética experimenta en España a partir de 1926, año en que se publican dos ediciones del libro de Julio Álvarez del Vayo, *La nueva Rusia*. Otro ejemplo es el éxito cosechado por *Tirano Banderas*; la novela de Valle-Inclán agota en tres meses su primera edición de 10.000 ejemplares en 1927, y al año siguiente la segunda edición dobla la tirada (Fuentes, 2006: 37). Las traducciones de novelas soviéticas que se publican en España entre 1926 y 1936 alcanzan el centenar de títulos; los libros dedicados a narrar la situación de las repúblicas hispanoamericanas atraen especialmente, así como la literatura que llega del Nuevo Continente. Son solo dos ejemplos de la apertura de horizontes que se está

¹ En lo que sigue como presentación de la situación editorial y cultural de España en los años 20 y 30 utilizo el fundamental trabajo de Víctor Fuentes, *La marcha al pueblo en las letras españolas. 1917-1936*, cuya referencia completa aparece en la bibliografía.

viviendo en los intereses de la sociedad española, tan alejada, por otro lado, de una realidad que permita imaginar nuevas posibilidades en su estrecha cotidianidad.

Será también a partir de ese año 1926 cuando empiecen a aparecer comentarios que delatan la distancia entre la cultura oficial y los anhelos de un pueblo analfabeto, y completamente alejado de unas manifestaciones que no llegan hasta él. La ironía de instaurar una Fiesta del Libro ese año en medio de la férrea censura que limita extraordinariamente las posibilidades de publicación pone al descubierto una crisis cultural que es analizada en estos términos por Andrés Ovejero: «Mientras no haya cultura popular habrá crisis de la cultura», y denuncia la ausencia de un entramado que permita el acceso de ese pueblo a la enseñanza, las bibliotecas y la formación necesaria para ello (Fuentes, 2006: 36).

El objetivo de muchas editoriales progresistas (Biblos, la colección Vanguardia del editor Javier Morata, la Biblioteca Internacional y la Biblioteca Antorcha del Partido Comunista Español, Tierra y Libertad desde el campo anarquista) que empiezan a surgir tímidamente en este momento será precisamente «ganar la conciencia del público lector» (Fuentes, 2006: 37). Tanto es así, que la aparición de la colección La Novela Social, dirigida por César Falcón e inaugurada por la editorial Biblioteca Nueva en 1928, es para muchos el comienzo de este fenómeno que va inclinando cada vez más a ciertos escritores hacia los contenidos más comprometidos con posturas políticas de izquierda (Plaza Plaza, 2010: 2). Parece que los resultados fueron todo un éxito si tenemos en cuenta que en 1930 se produce un espectacular auge de libros rusos y un notable descenso de la literatura erótica y pornográfica, que hasta ese momento ocupaba los primeros puestos de las listas de libros más vendidos. Tanto es así que, entre 1934 y 1936, se habrán invertido los números: los libros políticos consiguen tiradas que igualan las logradas por los libros eróticos en los años 20 y se colocan en cabeza en las preferencias del público. Este interés no se limita a una clase media más o menos ilustrada; también la clase proletaria se acerca a comprar unos textos en los que descubre la descripción de su propia situación: «El obrero compra de todo. Desde un libro de Marx al *Discurso del método*, por extraordinario que a usted le parezca. Y el *Quijote*. Un ochenta por ciento de la obra de Cervantes se la llevan muchachos con blusa», comenta un librero en 1930 (*apud*, Fuentes, 2006: 44).

Sin duda, se está produciendo una toma de conciencia que acabará en un recrudecimiento de la lucha de clases que el cambio de organización estatal no eliminaría ni cambiaría, como anunciaba José Díaz Fernández (1985: 97-98):

Los hombres de 1930 han presenciado la guerra europea, la caída de los imperialismos, el desarrollo próspero del socialismo, el triunfo de la máquina y del razonamiento lógico, la

democratización de la vida en torno. ¿Podrán resignarse a que nada de esto rija en su país porque las viejas oligarquías, como esqueletos de elefantes, continúen en pie por la inercia y la indiferencia de una gran parte de la sociedad española?

Yo creo que no. Y creo, además, que la presente generación no encomendará esta obra al sufragio. El sufragio es instrumento de una política radicalmente distinta, la que hay que derrocar precisamente. Sólo podrá salvarnos una revolución, no sólo contra el régimen y el Estado, sino contra la actual sociedad española.

El triunfo electoral de la República en 1931 nace, según el mismo autor, con problemas graves que solo podrán solucionarse de una forma radical: «Fermín Galán no soñaba con una república como la del 14 de abril, llena de timideces y reservas, filtrada de monarquismo clandestino que será su ruina si las fuerzas políticas más avanzadas no consagran desde el Poder la revolución» (*apud.* de Vicente Hernando, 2009: xxxiii). Esa revolución es en estos años de inspiración rusa, claro, como menciona una reseña publicada en el diario *El Sol* el 25 de mayo de 1934 comentando el libro de Ramón J. Sender, *Cartas de Moscú sobre el amor*: «No parece otra cosa sino que en Rusia está nuestra Meca, el hontanar de la política española futura». Tal afirmación refleja muy bien la cantidad de publicaciones referidas a la Unión Soviética, en especial libros de viajes², que pretendían mostrar la nueva realidad social allí implantada:

Los intelectuales republicanos eran invitados por el régimen bolchevique para que contemplaran las conquistas de la revolución. Así, entre 1929 y 1930 Dolores Ibárruri, Margarita Nelken, Josep Pla, Ramón Sender, Miguel Hernández, Pedro de Répide y Fernando de los Ríos viajaron a Rusia, mientras que en Madrid la Asociación de Amigos de la Unión Soviética atrajo a escritores tan diversos como Ortega, Valle Inclán, los hermanos Machado y Federico García Lorca (Iwasaki, 2013: 9).

A todos estos nombres hay que añadir, además, el del poeta peruano César Vallejo, que también publicará un libro dedicado a su experiencia directa de la realidad soviética. Por su parte, Manuel Aznar Soler ha explicado también el auge de esta literatura:

El auge de este tipo de literatura, de estos relatos en que se narraban las impresiones del viaje –en la práctica un género literario que significó un verdadero género de época– eran una prueba contundente de la simpatía y atención con que los consumía un público lector, mayoritariamente simpatizante de aquella esperanza socialista llamada entonces Unión Soviética, un público ávido por informarse acerca de la situación política y cultural de la revolución de Octubre (Aznar Soler, 1996: 571).

² María Elena Becerril Longares sitúa el comienzo de este auge en los comienzos de la década de los años 20: «Fue a partir de 1921 cuando se comenzaron a publicar ya libros de viajes a la URSS, obras teóricas del marxismo así como relatos históricos sobre la revolución» (69). Como señala la autora, se produjo también el movimiento contrario de desprestigio de la Revolución rusa desde posiciones anticomunistas y cita algunas obras como «*Otoño revolucionario*, escrito por el duque de Canalejas, o *Un bolchevique* de Cristóbal de Castro» (70). Véase también, Andreu Navarro, *El espejo blanco. Viajeros españoles en la URSS*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2016.

El interés que despierta el tema político y social desplaza la producción literaria. Los lectores prefieren comprar libros que no sean de ficción y que les expliquen la realidad convulsa en la que viven. No hay que olvidar que el mundo ha conocido una de sus crisis económicas más fuertes en 1929 y la década de los años treinta se anuncia como una larga y penosa travesía de la que solo se podrá salir a través de un nuevo y terrible enfrentamiento bélico. En este contexto hay una necesidad de formar y construir un conocimiento que la literatura publicada en esos años, como vimos antes, no podía ayudar a completar. El libro documental y de tema socio-político desbanca con mucho a la novela; pero no toda la literatura sufre esta decadencia, ya que la poesía, sin embargo, comparte con los libros de no ficción el interés del público.

En este clima se publica en 1934 una novela titulada *Tea rooms. Mujeres obreras (Novela reportaje)*. Su autora, Luisa Carnés, había nacido en Madrid en 1905. Tras asistir a un colegio de monjas, a los once años, edad a partir de la cual la Ley de Trabajo de Mujeres y Niños, de 13 de marzo de 1900, permite a los mayores de 10 años trabajar (Plaza Plaza, 2002: 18), entra en un taller de sombrerería, primero como aprendiz y después como obrera. Fue también telefonista, dependienta y mecanógrafa. Este último empleo le permitió entrar en contacto con el mundo editorial y ser contratada en la CIAP en 1928, donde conoció a Ramón Puyol, dibujante y pintor autor de gran número de las portadas de los libros de esta editorial, así como posteriormente también autor de carteles durante la Guerra Civil. De esta relación nacerá su hijo en 1931. Ese mismo año quiebra la CIAP y Luisa Carnés se traslada a Algeciras a la casa de la familia de Ramón Puyol, de donde regresa a Madrid en 1933 y reanuda su trabajo en la revista *Estampa*, donde ya había colaborado en 1930. También publicó diversos artículos y colaboraciones en *La Voz*, *La Esfera*, *Crónica* y *La Raza*. Con graves problemas económicos que le obligan a instalarse en casa de sus padres en 1934, al año siguiente se separa de su compañero. En 1936 se afilia a la Unión de Juventudes Comunistas y al año siguiente ingresa en el PCE. Participará en las publicaciones del partido, como *Mundo Obrero*, al mismo tiempo que mantiene sus colaboraciones con *Estampa* y *Ahora*. Durante 1937, evacuada primero a Valencia y después a Barcelona, participa en la publicación *Frente Rojo*, donde conocerá a Juan Rejano. En este año su hijo Ramón es evacuado a Francia y no se reunirá con él hasta 1939, año en que cruza la frontera desde Barcelona, quedando recluida en Le Pouliguen, en la región del Loira inferior, de donde podrá salir gracias a Margarita Nelken. En mayo de 1939, tras pasar por París y recuperar a su hijo, se embarca en el *Veendam* para trasladarse a América. En mayo de 1939 llega a México tras desembarcar en

Nueva York. Obtendrá la nacionalidad mexicana en 1941 y permanecerá en este país hasta su muerte en 1964 ocurrida en un accidente de tráfico³.

La obra de Luisa Carnés se desarrolla primero en la España de Primo de Rivera, con la publicación de algún relato corto, como el cuento «Mar adentro», que apareció en el diario *La Voz* en 1926. En 1928 publica su primer libro, *Peregrinos de Calvario*, libro que recogía tres novelas cortas. En 1930 aparece *Natacha*, novela situada en Madrid y a la que habían precedido textos encargados por la CIAP, para servir de prólogos de algunas de las novelas y cuentos rusos editados por la editorial, como los cuentos de Tolstoi y *Taras Bulba*, de Gogol. En 1934 se publica la novela que nos interesa aquí, *Tea rooms*, y que será la única que aparezca durante el periodo republicano, aunque sí hará alguna incursión en el teatro, recién comenzada la guerra, con el estreno el 22 de octubre de 1936 en el Teatro Lara de Madrid de *Así empezó*. Se trataba de una función colectiva donde también se pusieron en escena una obra de Rafael Alberti, *Bazar de la providencia* y otra de Irene Falcón, *La conquista de la prensa*. Durante su exilio mexicano volverá a interesarse en el teatro, y sus obras han sido reunidas y publicadas posteriormente.

En cuanto a la narrativa, ya en México publicó la novela sobre el maquis, *Juan Caballero*, que consiguió el Premio de los Talleres Gráficos La Nación en 1948 y que sería publicada en 1956. También escribió textos como *La puerta cerrada*, sobre la revolución mexicana, inédita hasta el momento, o *El eslabón perdido*, escrita en 1957-1958 y publicada en España en el año 2002. Compaginó la escritura de estas obras literarias con sus colaboraciones en la prensa mexicana, por ejemplo en *El Nacional*, *La Prensa*, *Novedades*, entre otras, donde aparecerán numerosos artículos y más de sesenta cuentos. También en México publicó una biografía sobre Rosalía de Castro en 1945. Es interesante el recorrido que Antonio Plaza Plaza reconstruye para observar el proceso en el que esta autora es poco a poco rescatada del olvido al que parecía condenada en su condición de exiliada. Este estudioso reconstruye también las mínimas referencias sobre su obra que aparecen en textos esenciales de José Luis Abellán o el de Víctor Fuentes mencionado (Plaza Plaza: 2010: 96).

³ Toda la información biográfica está tomada de Plaza Plaza, 2002. Este mismo autor ha actualizado parte de la información ofrecida en Plaza Plaza, 2016. Véase también Arias Careaga, 2005: 164 y 190-191.

Una novela reportaje

De toda esta producción literaria, más o menos dispersa hoy en día, y de la que se ha recuperado especialmente el teatro, nos interesa aquí la novela que apareció en 1934, escrita entre agosto de 1932 y febrero de 1933 como se indica al final del texto, porque en ella vamos a encontrar una mirada sobre la España del momento con algunas peculiaridades muy interesantes. Lo primero sobre lo que quisiera llamar la atención es el título de una novela que se ve obligada a explicarse: *Tea rooms*, a secas podría confundir al lector sobre el contenido del texto, haciéndole pensar en una novela más o menos ligera y superficial situada en el ambiente de los salones de té de la época. El subtítulo que lo acompaña desmiente inmediatamente esta posibilidad: *Mujeres obreras*. En todo caso, las protagonistas de la narración no serán las elegantes damas que se sientan como clientes en el salón, sino las obreras que trabajan allí. Por último, retomando lo que se decía al principio sobre la decadencia de la novela en los comienzos de la década de los años treinta, el último subtítulo del texto procura alejarlo de una obra de ficción sin más para acercarse a los gustos del público del momento que estaba mucho más interesado en la realidad y en los textos documentales que en historias dedicadas a evadirse del entorno social. Es interesante recordar en este sentido, que la primera obra teatral que estrena en 1936 aparece mencionada como «reportaje escénico» en los pocos comentarios que sobre ella han llegado hasta nosotros (Plaza Plaza, 2010: 114).

El tema de esta novela es la situación de la clase obrera en el Madrid de 1932, aproximadamente. Dentro de este aspecto, se presta especial atención a la mujer trabajadora y los problemas específicos a los que tiene que enfrentarse por su condición femenina, ejemplificando estas palabras de Clara Zetkin (1976: 141):

Los millones de proletarias, mujeres del pueblo trabajador, sienten del modo más oprimente el malestar social, puesto que en ellas coincide su situación de clase en cuanto explotadas y la situación de inferioridad intrínseca de su sexo, lo que las convierte en las víctimas más duramente golpeadas por el orden capitalista.

Pero no solo es eso. Porque adelantándonos al análisis del libro, podemos establecer tres conclusiones a las que llega la propuesta de interpretación de la realidad que propone la autora. La primera, directamente relacionada con el tema que estamos tratando, es que el triunfo republicano no representa ningún cambio para la situación de la clase trabajadora. En palabras de Iliana Olmedo (2014: 514): «Una de las incompatibilidades del proyecto republicano que más

preocuparon a los intelectuales fue su relación con el ámbito obrero, que no mejoró sustancialmente». La novela está situada y ambientada en los primeros años de la República, coincide exactamente con el momento de su escritura, 1932-1933, y no hay en el texto ninguna referencia al cambio político que ha sufrido el país⁴. Esto nos llevaría a la segunda conclusión: el cambio para que sea tal, no tiene que ser político, sino económico, y por tanto afectar realmente a la distribución de la riqueza y a las relaciones de producción. La última conclusión que se extrae de la novela y que también está íntimamente relacionada con la anterior es que el principal problema de la humanidad es el capitalismo y es contra su forma de organización, vale decir de explotación, contra quien van dirigidas todas las críticas de la obra de Luisa Carnés⁵.

Para trazar este planteamiento, la autora elige un método de análisis que consiste principalmente en unir y entrelazar lo íntimo y personal que les sucede a los personajes con el funcionamiento de la sociedad en la que están inmersos, de tal manera que cualquier aspecto de su vida íntima se explica por el lugar que ocupan en esa sociedad. O mejor dicho, por el lugar que ocupan dentro de la organización del trabajo en la sociedad capitalista en la que viven. La novela está enfocada hacia la propuesta de una solución que permita alcanzar una situación de justicia social inexistente en la realidad que refleja el texto. Tras plantear diversas opciones relacionadas especialmente con los problemas específicos en que se encuentra inmersa la mujer, Luisa Carnés defiende en su obra que a esa justicia social solo se puede llegar a partir de dos premisas: la toma de conciencia del proletariado de su condición de clase explotada y la acción conjunta de los trabajadores a partir especialmente de la afiliación a los sindicatos.

Una de las críticas que se le ha hecho a esta novela es su estilo o estructura, «tejida con retazos realistas de más bajos vuelos», frente a otros textos de estética vanguardista como la novela *Señorita 0-3*, de Juan Antonio Cabezas (Castañar, 2001: 168). Estaríamos de nuevo en esa dicotomía empeñada en desprestigiar los textos que no acatan las novedades estilísticas que propone la vanguardia en esos años, lo que César Vallejo denominaba «el vicio del cenáculo», sin tener en

⁴ En 1956, ya en México, escribirá un artículo recordando el 14 de abril de 1931, fecha de vital importancia para ella también en el plano personal, ya que se encontraba embarazada en ese momento. Como dice en ese artículo: «Las madres pensaban, sintiendo al hijo saltar en su vientre: ¡Tú nacerás republicano, hijo!» (Carnés, 1956: 2).

⁵ Esta lectura de la novela no permite afirmar que las obras de la autora persigan «la aplicación de una serie de reformas sociales en beneficio de las clases populares, y que al tiempo permitieran disminuir las diferencias de clase que afectaban a los sectores sociales más desprotegidos» (Plaza Plaza, 2010: 1), ya que estaríamos ante un texto que cifra en la revolución la única solución para lograr la justicia social, rechazando reformas más o menos tibias.

cuenta que lo importante de los nuevos tiempos es encontrar el tono que pueda transmitir unas experiencias nuevas. Como también decía el poeta peruano en su conocida crítica de la poesía de vanguardia: «La poesía “nueva” a base de palabras nuevas o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y, a primera vista, se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no es moderna» (Vallejo, 1978: 114). Quizá esta sea la característica principal de la obra de Carnés que aquí analizamos y que otra vez recurriendo a la voz de César Vallejo puede ayudarnos a situar su propuesta: «Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción seca, natural, pura, es decir, prepotente y eterna y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etcétera» (Vallejo, «Contra el secreto profesional», en *Variedades*, Lima, 1927, nº 1001). Efectivamente, la experimentación que consigue Carnés, la libertad expresiva, la originalidad del punto de vista, la profunda modernidad de su texto dan cuenta de su inserción en una nueva sensibilidad en la producción literaria, muy alejada de meros juegos estilísticos o de un vanguardismo superficial y frívolo. Alejada de clichés femeninos, de realismo decimonónico o del panfleto político, la autora logra engarzar una expresión nueva con una sensibilidad social nueva, exactamente lo que defendía el poeta peruano, y no solo él, como veremos más adelante.

Los rasgos formales que caracterizan esta novela tienen que ver, en primer lugar, con la utilización de un narrador omnisciente que se va identificando con los distintos personajes en algo que tiene mucho de cinematográfico, de cámara que va situándose en diferentes perspectivas. Sin embargo, es obvio que hay una perspectiva a la que se concede una importancia mayor, que es la de Matilde, protagonista testigo de la acción que se narra en el texto. Su punto de vista funciona como una conciencia capaz de comprender las causas que provocan la situación de explotación en que se encuentran ella misma y sus compañeras.

La mención del cine no es caprichosa; de hecho, el elemento cinematográfico es importante en la novela en distintos niveles. Por un lado se utiliza para mostrar su capacidad de provocar un proceso de concienciación en los espectadores, especialmente el cine soviético, y por otro lado forma parte de la acción a través de la tertulia que un grupo de actores tiene establecida en el salón de té donde transcurre la novela. Esta importancia del cine en la construcción de la novela, y que tanto tiene que ver con lo que Vallejo proponía de despertar la pasión de la modernidad sin necesidad de que aparezca en el texto la palabra que se refiere al

avión o al cine, por ejemplo, es una constante en su obra teatral posterior también, como ha estudiado Francisca Vilches (2010: 124, 145 y 152).

La perspectiva del personaje de Matilde, privilegiada por la narración, es esencial para el enfoque que sobre la sociedad se plantea en el texto. Un análisis que se basa desde la primera página en la lucha de clases, punto de vista que no se abandona nunca, ni siquiera cuando se describe el paisaje urbano:

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. Los aparatos de radio, los ventiladores -«prepárese para el próximo verano»-, los libros -terrorismo, sabotaje, revolución. Y, más tarde, más allá, sobre piedras mojadas y fango silencioso, a lo largo de valladares impresos de gritos hechos con brea: «¡Viva Rusia!», «¡Obreros! Preparaos contra la guerra imperialista.» (Carnés, 2016: 14).

Así describe el narrador lo que ve Matilde cuando regresa a su casa después de otra infructuosa entrevista de trabajo: los escaparates de las tiendas del centro de la ciudad, las calles de su barrio, muy lejos de ese centro luminoso e inundado por la sociedad de consumo a la que ni ella ni ninguno de los que viven donde ella podrá acceder nunca. Cuando más adelante Matilde encuentre por fin un trabajo en el salón de té, será desde el interior del recinto como se nos muestre la calle, el mundo externo, y siempre nos encontraremos con escenas de trabajadores. Valga un solo ejemplo: «El sol cae de plano sobre la portada fronteriza, en la que ríe la caricatura - cuatro metros blanco-rojos - de Janet Gaynor. Los toldos, de lona ocre, amparan los titulares de los comercios. Un empleado de la sociedad de Tranvías engrasa los raíles relucientes. Cruza un hombre vestido de blanco, empujando el tenderete ambulante de los helados económicos» (Carnés, 2016: 46).

El Madrid que se ve en la novela es una ciudad llena de trabajadores y de desempleados que buscan con desesperación un trabajo en las condiciones que sea. También, claro está, aparecen los que no sufren ese problema, los que sí pueden sentarse tranquilamente a consumir pasteles, bombones, etc. La propia autora explica en 1933 cómo es la novela que está preparando: «Se llamará *Tea rooms*. Novela de mujeres obreras, de lucha de clases. La vida superficial y la vida real de una sala de té. Desfile de tipos curiosos. Acción, movimiento, perfiles varios, pintorescos o dramáticos. Trabajo en esta nueva novela con una gran fe. La llevo muy avanzada» (Carnés, 1933b: 9).

Es así que nos hallamos ante una imagen de la sociedad madrileña de comienzos de la Segunda República vista desde el interior de un salón de té. Desde allí se ve todo: la hipocresía burguesa, la miseria de las trabajadoras, la huelga, el fascismo italiano y sus consecuencias, un travesti y las condiciones en que se hace

un aborto clandestino, entre otras cosas. La forma de lograrlo es unir lo individual e íntimo de un grupo coral de personajes, no para narrar sus tragedias personales, sino para ejemplificar el funcionamiento global de una sociedad que no tiene más opción que ser modificada para poder ser calificada de humana. Podemos decir con palabras aplicadas a otra novela de la época que «se muestra a través de lo privado el marco general de las relaciones de poder y dominación» (de Vicente Hernando, 2009: xxix).

El narrador va proyectando ante el lector escenas, personajes, pensamientos, sentimientos y todo desde un cierto distanciamiento que da a lo mostrado una objetividad muy peculiar. Esta novela reportaje parece más bien una cámara de cine instalada en ese salón de té, con la particularidad de que puede trasladarse también al interior de algunos de los personajes y mostrar sin llegar a darles voz lo que piensan, sienten, cómo interpretan lo que les pasa, cómo se engañan o la lucidez que les permite tomar conciencia de su situación.

En este sentido, creo, se podría establecer un cierto paralelismo entre esta novela y algunas de las técnicas cinematográficas más en boga en ese momento. Por ejemplo, hay una similitud entre la manera en que Luisa Carnés va sumando escenas hasta construir una imagen completa de la sociedad española en 1932-1933 y las propuestas del llamado «cine ojo», de los hermanos Vertov. Un principio como el siguiente: «El *cine-ojo* es un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte que sea la impresión producida por esta última» (Vertov, 2007: 33), se acerca a los postulados de una novela que huye de la ficción para convertirse en un escaparate de hechos. La técnica del montaje, base esencial de este estilo cinematográfico, se parece también a lo que hace Luisa Carnés: «Montar significa organizar los fragmentos filmados (las imágenes) en un film, “escribir” el film mediante las imágenes rodadas, y no elegir unos fragmentos filmados para hacer unas “escenas” (desviación teatral) o unos fragmentos filmados para hacer unos textos (desviación literaria)» (Vertov, 2007: 34). Luisa Carnés no construye una historia, no elige a Matilde para convertirse en heroína de ninguna acción, no nos da una presentación, nudo, desenlace. De hecho, el comienzo extremo *in medias res* se parece mucho al comienzo de una película que no da al espectador explicaciones previas para que sepa a qué se va a enfrentar. El primer capítulo es en este sentido modélico: la entrevista de trabajo, el enfoque obsesivo en los zapatos, que indica además la postura cabizbaja del personaje, el viaje en tranvía y a pie por la ciudad, el deseo frustrado de comer un buñuelo, son escenas visuales que van construyendo el texto de forma impresionista.

A partir de ahí, la «cámara» que usa Luisa Carnés se detiene en el mundo del trabajo, ya que lo que le interesa mostrar son las condiciones en que vive la clase obrera, pero no desde una denuncia más o menos sentimental o paternalista. Todo lo contrario, el análisis que propone la autora es que la miseria y la desesperación son condición indispensable para que el sistema capitalista funcione bien y dé beneficios a los dueños de los medios de producción:

- Creo que no me haré aquí vieja.
- Todas dicen lo mismo, y luego... Buenas están las cosas para andar escogiendo.
- A ver si pasa esta crisis...
- Ya usted ve: Felisa, con tanto como sabe, y aquí está va para cuatro años. Y Trini, y Antonia; ya ve, Antonia, con quince años en la casa y ganando un duro... y callandito. Ya hay veinte en la puerta esperando (Carnés, 2016: 39).

De esta forma la masa de desempleados de la que formaba parte la propia Matilde al comienzo de la novela sirve como forma de control social. Otro aspecto central de la novela son las condiciones en que trabajan los que han tenido la suerte de escapar de la amenaza del paro. Es interesante en este aspecto que la autora haya elegido un comercio, es decir, el sector servicios, para mostrar esas condiciones laborales. Hay muchas novelas situadas en fábricas donde la situación de los obreros es denunciada con toda la crudeza de la explotación a que son sometidos. Luisa Carnés quiere poner a la misma altura otros trabajos considerados más suaves, ya que no implican un riesgo o un trabajo físico brutal. La intención es mostrar que también los camareros y dependientas son explotados y son obligados a trabajar en condiciones insalubres o sin respetar sus derechos laborales. Esta es la conclusión del primer día de trabajo de Matilde en el salón de té:

La noche. Duelen las plantas de los pies, y los muslos y el índice de la mano izquierda, producto de la experiencia del nudo corredizo, y se tiene un peso enorme encima de los párpados. ¿Cuántas horas? Diez. Diez horas.[...]

La noche.

Diez horas, cansancio, tres pesetas (Carnés, 2016: 34).

Frase esta última que Matilde repite varias veces como conclusión de su jornada laboral. No será sólo el horario, diez horas con solo cinco de descanso a la semana; también las condiciones en que tienen que cambiarse de ropa para ponerse el uniforme de dependientas:

¡Qué asqueroso este cuarto -un metro cuadrado escaso-, antigua cabina telefónica, forrada con arpillera pintada de amarillo oscuro (nido de chinches y cucarachas), donde se visten y desnudan las empleadas! Una hornacina con tapa. Dentro huele mal. Las zapatillas de suela

sucia y pringosa, los zapatos tirados en el piso y los vestidos pendientes de clavos, le dan un aspecto de guardilla trastera. Ni un solo agujero por donde la atmósfera pueda renovarse. Sobre la puerta, un pequeño espejo. La bombilla apenas lanza un débil resplandor. [...]. En este escondrijo cambian las muchachas sus vestidos de calle por los uniformes de labor. En estos clavos cuelgan las empleadas cada mañana su personalidad para recogerla cinco horas después (Carnés, 2016: 41).

No son las empleadas las únicas que trabajan en condiciones que no tienen en cuenta una mínima consideración hacia ellas. También otros trabajadores del salón se ven obligados a someterse al mismo trato:

La cocina del establecimiento es reducida y oscura. El ambiente se renueva por un agujero estrecho y vertical que recibe la escasa luz de un alto patio. [...] Paco, el cocinero, va perdiendo lentamente la vista en esta insalubre mazmorra; sus ojos, que no pueden resistir los resplandores del sol, están sumamente debilitados (Carnés, 2016: 71).

Por todo ello no sorprende que al salir de un cine, una parte de sus espectadores entonen la Internacional por la calle, acción que será duramente reprimida por los guardias de Asalto. Dentro del salón de té se entabla una discusión sobre lo que acaba de suceder entre diferentes testigos que han asistido a los hechos:

-Nada de alarmistas -interviene otro de ellos-; en este caso ha sido culpa de la fuerza pública, como de costumbre.

-No, señor. No es cierto. Lo cierto es que el público que salía de un *cine*, de asistir al estreno de una película soviética, ha dado gritos subversivos...

-Nada de gritos subversivos; no se ha hecho otra cosa que dar un viva a Rusia y comenzar a entonar *La Internacional*.

-¿Le parece a usted poco?

-¿Cómo? ¿Encuentra usted algo delictivo en ello? ¡Hombre! *La Internacional* es un himno legal.

-¡El himno comunista revolucionario! ¡El himno bolchevique!

-*La internacional* no es un himno exclusivo de un solo partido; es el himno revolucionario de todos los proletarios del mundo, de todas las ideologías (Carnés, 2016: 95)

Y sigue la discusión refiriéndose a la dura reacción que cualquier manifestación de apoyo a la Unión Soviética provoca en las autoridades y en la gente de la calle en general. Esto nos lleva a otro de los temas más importantes de la novela: la toma de conciencia del proletariado de su propia situación y de la alienación en que viven la mayor parte de ellos. Frente a Matilde que desde muy pronto descubrió cómo estaba organizada la sociedad: «los que suben en ascensor y los que utilizan la escalera interior» (Carnés, 2016: 77), la inmensa mayoría de sus compañeras responden al mismo patrón:

La obrera española, salvo contadas desviaciones plausibles hacia la emancipación 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. Sus rebeliones, si alguna vez las siente, no pasan de momentáneos acaloramientos sin consecuencia. Su experiencia de la miseria no estimula su mentalidad a la reflexión. Si un día su falta de medios económicos la constriñe al ayuno forzoso, cuando come lo hace hasta la saciedad. Y las dos cosas dentro de la más perfecta inconsciencia. La religión la hace fatalista: Noche y Día. Verano e Invierno. Norte y Sur. Ricos y Pobres. Siempre dos polos. ¡Bueno! (Carnés, 2016: 43).

En un artículo⁶ contemporáneo de la redacción de la novela podemos leer lo siguiente:

Es por esto por lo que puede decirse que las mujeres no han votado. Aunque las fotografías de las revistas y periódicos nos las presenten formando largas colas y compactos grupos ante las puertas de los colegios electorales. Como no representa nada, tampoco, que en los corrillos en la calle, mientras cosen ropa vieja bajo el sol, ensayen con los nombres más antagónicos sin dale la menor importancia: “Balbontín, Prieto, Gil Robles”, y hablen de comunismo, socialismo, y fascismo, con una perfecta ignorancia de lo que significa cada uno de los mismos. [...] Pero esto, con ser algo es insuficiente, es casi nada. La mujer quiere (debe) «ser», muy bien; la mujer quiere saber; magnífico. Pero es necesario que investigue, que hable y que haga por su propia cuenta. Que hable y obre sin «infección». Que se emancipe de toda influencia (Carnés, 1933a: 10).

Es evidente que una de las grandes preocupaciones de Luisa Carnés es mostrar una salida para esa mujer obrera alienada. Clara Zetkin explica bien las peculiares características en que se encuentra la mujer obrera que busca trabajo en este sistema:

Los capitalistas y la administración estatal y local capitalista tienen mucho menos miedo a la mujer en paro que al hombre en paro, ya que la primera es como mínimo políticamente ignorante y desorganizada. También tienen en cuenta el hecho de que la mujer en paro puede llevar al mercado y vender, como última mercancía, su propia feminidad (Zetkin, 1976: 140).

A través de los personajes que se dan cita en el salón de té se observan las diversas alternativas a las que se enfrenta una trabajadora en ese medio. Matilde, como conciencia que observa y reflexiona, va rechazando todas las que la sociedad le pone delante a la mujer. Estas opciones pasan por la prostitución directa, por convertirse en la mantenida de un hombre, por el matrimonio legal con un hombre que lo que busca es una esposa que atienda la casa. Ni siquiera en este caso encontrará la mujer ningún reconocimiento: «El marido piensa que las cosas de la casa se hacen por sí mismas [...] y no le da importancia alguna al trabajo de su mujer, al embrutecedor trabajo doméstico» (Carnés, 2016: 130). José Díaz Fernández también lo había visto así, al defender que la emancipación femenina llegará cuando «no necesite el matrimonio para resolver su vida y cuando el hogar deje de ser la sepultura del espíritu» (Díaz Fernández, 1985: 58).

⁶ Debo a la amabilidad de Antonio Plaza Plaza el conocimiento de este artículo y la posibilidad de haber accedido a él.

La mención de este autor es esencial en relación con la modernidad de esta novela, ya que podemos relacionar sus extraordinarias innovaciones estilísticas con una de las corrientes más importantes de la época y, sin embargo, bastante marginada en los estudios literarios que analizan el periodo de la renovación vanguardista. Me refiero a la llamada literatura de avanzada, preconizada por Díaz Fernández en *El nuevo romanticismo*. Francisca Vilches de Frutos (1984) ha estudiado y establecido la relación de Carnés con ese nuevo romanticismo. Las palabras que esta autora utiliza para comentar los objetivos de este grupo de escritores coinciden exactamente con las intenciones de Luisa Carnés en esta novela: «Coetánea a la gestación, y desarrollo de los ismos, surge otra corriente artística de signo no deshumanizante. [...] Esta corriente reacciona fuertemente ante los cambios operados en la estructura social. Conocedores de la injusticia que supone para un gran sector de la sociedad el afianzamiento de este sistema, buscan su denuncia a través de todos los medios, incluidos los medios artísticos» (Vilches, 1984: X).

Matilde sabe que hay otros caminos: «también hay mujeres que se independizan, que viven de su propio esfuerzo, sin necesidad de “aguantar tíos”. Pero eso es en otro país, donde la cultura ha dado un paso de gigante; donde la mujer ha cesado de ser un instrumento de placer físico y de explotación; donde las Universidades abren sus puertas a las obreras y a las campesinas más humildes» (Carnés, 2016: 130-131). Matilde tendrá que salir a la calle para descubrir que otros comparten sus ideas y es allí donde la novela ofrece una opción completamente diferente en labios de una obrera que está dirigiendo unas improvisadas palabras a sus compañeros del sindicato que les acaban de cerrar. A partir del mismo análisis que había hecho Matilde a solas con la experiencia acumulada, esta mujer, obrera y embarazada, explica:

Antes creíamos que la mujer sólo servía para zurcir calcetines al marido y para rezar. Ahora sabemos que los lloros y los rezos no sirven para nada. Las lágrimas nos levantan dolor de cabeza y la religión nos embrutece, nos hace supersticiosas e ignorantes. Creíamos también que nuestra única misión en la vida era la caza del marido, y desde chicas no se nos preparaba para otra cosa; aunque no supiéramos leer, no importaba: con que supiéramos acicalarnos era bastante. Hoy sabemos que las mujeres valen más que para remendar la ropa vieja, para la cama y para los golpes de pecho; la mujer vale tanto como el hombre para la vida política y social. [...] Quiero decir con esto que, ya que los hombres luchan por una emancipación que a todos nos alcanzará por igual, justo es que les ayudemos; justo es que nos labremos nuestro propio destino (Carnés, 2016: 199).

Y termina su discurso antes de que lleguen «los de Asalto»: «Ese camino nuevo de que os hablo, dentro del hambre y del caos actuales, es la lucha consciente por la emancipación proletaria mundial» (Carnés, 2016: 200).

La razón por la que Matilde ha podido escuchar este discurso en plena calle se debe a su visita al domicilio de una de las compañeras de trabajo para dar el pésame por el fallecimiento de esta a causa de un aborto clandestino. La novela pasa revista así a las diversas posiciones en las que la sociedad sitúa a la mujer y no solo la proletaria, ya que Laurita, el personaje que muere, pertenece a la pequeña burguesía y en este caso son unos valores morales hipócritas y amparados en la religión los que la llevan a este final: «la perspectiva de un hijo ilegal entre los brazos la ha trastornado, empujándola al crimen y al suicidio inconsciente» (Carnés, 2016: 203). De hecho, los colaboracionistas con el sistema capitalista son los que salen peor parados en el texto, como el caso de la encargada del salón de té, cuyo comportamiento adúltero y su falta de escrúpulos para echar a cualquier empleado le ganan las iras de los empleados, desviando así la posibilidad de fijarse en el que realmente les explota.

La novela deja claro cuál es el camino, y ese camino se llama revolución. Hasta que esto se produzca la única opción de los trabajadores es la lucha colectiva, la unión, el asociacionismo, solo así podrán realizar huelgas que tengan éxito y eludir las represalias de los patronos contra aquellos que se significan en solitario. En el texto encontramos ejemplos de personajes que buscan soluciones individuales a la situación de explotación en que viven, pero solo para demostrar que así nada podrá cambiar realmente. Es el caso, por ejemplo, de la empleada que estropea el género a propósito, o la que se come los bombones a escondidas, o incluso la que aprende a robar una peseta para poder pagarse los viajes en tranvía hasta un domicilio muy alejado del trabajo. Ninguna de estas acciones es efectiva, todo lo contrario, solo sirve para estropear aún más la situación de los que no son echados a la calle.

De acuerdo con el panorama cultural y literario que hemos descrito al principio, Luisa Carnés tiene claro dónde se encarna la opción de futuro, cuál es el modelo. La Unión Soviética se convierte así en lo que Jacques R. Pauwels presenta en su estudio sobre las causas que llevan a Estados Unidos a participar en la Segunda Guerra Mundial:

A pesar de sus grandes deficiencias, la URSS, o al menos una versión idealizada de la misma, había funcionado antes de la guerra como fuente de inspiración y esperanza, no solo para el relativamente pequeño número de comunistas americanos, sino también para los líderes sindicales y para los americanos progresistas y radicales, es decir, para un gran número de americanos que soñaban con una alternativa económica-social de izquierdas contra el fuerte sistema capitalista de su país (Pauwels, 2002: 209).

Las palabras de Pauwels referidas a los estadounidenses pueden aplicarse tal cual a Europa. La perspectiva de lucha de clases con la que Luisa Carnés observa

la sociedad española de la época mira también hacia el único país que en ese momento parece haber conseguido escapar de la brutal explotación a que está sometido el proletariado, incluso ese proletariado que casi no sabe que lo es y que cree que por trabajar en un salón de té no pertenece a las masas de obreros que se manifiestan por la calle o hacen huelgas.

Como decía César Vallejo en 1930, «Breton olvida que no hay más que una sola revolución: la proletaria y que esta revolución la harán los obreros con la acción y no los intelectuales con sus “crisis de conciencia”. La única crisis es la crisis económica y ella se halla planteada –como hecho y no simplemente como noción o como “dilettantismo”– desde hace siglos» (Vallejo, 1930: 47).

Tea rooms, como reportaje que es, no se cierra con la muerte de Laurita, sino con el camino que otra mujer, también embarazada pero dispuesta a conseguir un mundo más justo para su futuro hijo, propone en la calle con la esperanza de que sean muchas las personas que al oírla comprendan dónde está realmente su lugar en esa sociedad. Final abierto, tan abierto como el comienzo, tan abierto que todavía hoy no se ha cerrado.

BIBLIOGRAFÍA

Arias Careaga, R. (2005). *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*. Madrid: Laberinto.

Aznar Soler, M. (1996). «Política y literatura en los ensayos de Max Aub». En C. Alonso (Ed.), *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español»*. Valencia: Ayuntamiento.

Becerril Longares, M. E. (2015). *Viajeros españoles a Rusia: cartografía de una ilusión, 1917-1939*. Recuperado de http://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/16911/BECERRILLONGARES_umd_0117E_16319.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Carnés, L. (9 de mayo de 1933a). «Las mujeres no han votado». *La Voz. Diario republicano*, 10.

_____. (14 de mayo de 1933b). «Una novela de Luisa Carnés». *La Libertad*, 9.

_____. (1956). «14 de abril de 1931. Recuerdo y esperanza», *Juventud de España*, 2, 2.

_____. (2016). *Tea rooms. Mujeres obreras*. Gijón: Hoja de Lata.

Castañar, F. (2001). «Panorámica sobre el compromiso en la Segunda República». En

P. Aubert (Ed.), *La novela en España (siglos XIX-XX)* (pp. 155-174). Madrid: Casa de Velázquez.

De Vicente Hernando, C. (2009). «Introducción». En J. Díaz Fernández, *La Venus mecánica* (pp. VI-¿??). Doral: Stockcero.

Díaz Fernández, J. (1985). *El nuevo romanticismo*. Edición, estudio y notas de José Manuel López de Abiada. Madrid: José Esteban, imp.

Fuentes, V. (2006). *La marcha al pueblo de las letras españolas. 1917-1936*. Madrid: Ediciones de La Torre.

Olmedo, I. (2014). «El trabajo femenino en la novela de la Segunda República: *Tea rooms* (1934) de Luisa Carnés». *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 30.2, 503-524.

Pauwels, J. R. (2002). *El mito de la guerra buena: EE.UU. en la Segunda Guerra Mundial*. Hondarribia: Editorial Hiru.

Plaza Plaza, A. (2002). «Introducción» a L. Carnés, *El eslabón perdido* (pp. xxx-xxx). Sevilla: Renacimiento.

_____. (2010a). «Luisa Carnés: reivindicación social y compromiso político en apoyo de la mujer trabajadora (1930-1964)». En *Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Santander. Recuperado de <http://www.ahistcon.org/docs/Santander/contenido/MESA%202%20PDF/Antonio%20Plaza%20Plaza.pdf>

_____. (2010b). «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés». *Acotaciones*, 25, 95-122.

_____. (2016). «Luisa Carnés: literatura y periodismo, dos vías para el compromiso». *Cuadernos Republicanos*, 92, 67-105.

Vallejo, C. (1930). «Autopsia del superrealismo», *Amauta*, 30, 44-47. Recuperado de <http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/818714816/46/>

_____. (1978). «Poesía nueva». En «El arte y la revolución». *Obras completas*, volumen 4 (pp. 113-114). Barcelona: Laia.

Vertov, D. (2007). «Del Cine-Ojo al Radio-Ojo». En J. Romaguera i Ramió y H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y Manifiestos del Cine* (pp. 30-36). Madrid: Cátedra.

Vilches de Frutos, F. (1984). *La generación del Nuevo Romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939)*. Madrid: UCM.

_____. (2010). «Mujer, esfera pública y exilio: compromiso e identidad en la producción teatral de Luisa Carnés». *Acotaciones*, 24, 147-156.

Zetkin, C. (1976). *La cuestión femenina y la lucha contra el reformismo*. Barcelona: Anagrama.