

# Mujeres obreras: la literatura comprometida de Luisa Carnés

ALDO ARMENDÁRIZ\*

Noche y día. Verano e invierno. Norte y sur. Ricos y pobres. Siempre dos polos.

*Tea Rooms. Mujeres obreras, 1934*

La obra literaria de Luisa Carnés (Madrid, 1905-México D. F., 1964) ha regresado al canon literario español —del que nunca debió salir— gracias a la extraordinaria labor de recuperación de las mujeres escritoras del 27 olvidadas por la magnanimidad de sus coetáneos masculinos. Su gran calidad prosística, la modernidad presente en las innovaciones estéticas y el compromiso sociopolítico que vertebra sus libros antes del exilio hacen de ella una autora imprescindible para comprender la literatura social de preguerra y reflexionar sobre la condición de las mujeres obreras en una sociedad fuertemente patriarcal y estratificada. Su obra cumbre, *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934), es un testimonio verídico que goza de tremenda actualidad, en unos años donde la lectura de Luisa Carnés se ha vuelto un poderoso arma de concienciación social frente a la intransigencia y las derivas ultraconservadoras que asolan Europa.

---

\* Aldo Armendáriz es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y estudiante del máster en Formación de Profesorado de Educación Secundaria y Bachillerato en la Universidad Autónoma de Madrid. Paralelamente, cursa el grado en Ciencia Política y de la Administración en la Universidad Nacional a Distancia y se ha especializado en la literatura social de preguerra y en la crítica literaria marxista. También ha colaborado activamente en el proyecto INNOVA, «Humanidades ambientales en las aulas universitarias: una propuesta transversal e interfacultativa», de la UCM.



## Autodidactismo e influencias literarias

Luisa Carnés nace en el seno de una familia obrera de corte católico en el barrio madrileño de Las Letras y comienza a trabajar precozmente en un taller de sombrerería a los once años. Desempeñará otros trabajos para poder sostener la economía familiar, como dependienta en un salón de té —experiencia vital que construye su afamada *Tea Rooms*— o mecanógrafa en la Compañía Iberoamericana de Publicaciones, donde trabajaría desde 1928 hasta su quiebra en 1931, y que le permitió entrar en contacto con el mundo editorial y literario de una España que pretendía modernizarse de cara al extranjero. Tal y como declara la propia Carnés en una entrevista recogida por uno de los máximos conocedores de su obra, el profesor Antonio Plaza,<sup>1</sup> uno de sus primeros acercamientos a la literatura fue gracias a los folletones y novelas económicas de autores realistas rusos como Dostoyevski, Tolstói o Gorki. Este influjo va más allá de lo meramente anecdótico y se puede vislumbrar en las formas estéticas y expresivas empleadas en sus tres primeras obras.



130

En 1926 ve publicado en *La Voz*, suplemento del diario *El Sol*, su primer relato corto titulado «Mar adentro», que ya dejaba entrever su fecundo autodidactismo y los matices autobiográficos que componen la mayoría de su obra narrativa. Precisamente, Carnés colaborará asiduamente con revistas de la época como *Estampa*, *La Esfera* o *La Voz*, y su trabajo periodístico tratará de retratar a partir de breves reportajes la vida cotidiana de las clases populares de Madrid.<sup>2</sup> Compaginando sus colaboraciones periodísticas con el trabajo manufacturero en el taller, Carnés, al igual que otras autoras reconocidas como Carmen de Burgos, Margarita Nelken o Elena Fortún, entendió que la vía más plausible para iniciarse y promocionar su literatura sería su labor documental en las revistas. Es más, su concepto de literatura antes del exilio tiene que ver con la denuncia social más que con el embellecimiento ornamental, adoptando las formas breves y concisas del periodismo dentro de los márgenes literarios que le permitían experimentar y ampliar los horizontes temáticos.

La irrupción de Luisa Carnés como una de las jóvenes narradoras españolas más prometedoras se produce con su primera obra publicada, *Peregrinos del cal-*

<sup>1</sup> Antonio Plaza Plaza es uno de los responsables directos en la recuperación de la obra literaria de Luisa Carnés y autor de la edición de *Tea Rooms. Mujeres obreras* (2016), del sello asturiano Hojadelata, como también de sus dos colecciones de cuentos completos —*Rojo y gris* (2018) y *Donde brotó el laurel* (2018)—, de la Editorial Renacimiento.

<sup>2</sup> La investigadora Natalia Calviño Tur destaca que «su compromiso feminista y su ideología política encuentran su mayor relevancia en el marco de su labor periodística». Entre sus reportajes más reconocidos en la revista *Estampa* encontramos «Una mujer busca trabajo» (VII, 330, 1934), donde recorre distintos establecimientos de la capital en busca de un contrato: «Es difícil encontrar. Buscar, no. La necesidad hace audaces» y la «sin trabajo» —en este caso la autora de la presente información— tiene «experiencia auténtica de estas cosas».

vario (1928), que consta de tres novelas cortas y fue reeditada un año después por la propia Compañía Iberoamericana de Publicaciones. La consolidación de Luisa Carnés como escritora se produjo en 1930 con la publicación de *Natacha*, una segunda novela que ya considera a la mujer de clase trabajadora a través de su protagonista, una adolescente que comienza a trabajar un taller, al igual que lo había hecho su autora. La novela que la apuntalará en el canon literario de la época será *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934), publicada tras haber vivido un breve período de tiempo fuera de Madrid por las escasas oportunidades laborales en el ámbito periodístico. Esta «novela reportaje» — así lo indica el subtítulo — denuncia la desigualdad social y de género que sufren las dependientas de un salón de té cercano a la Puerta del Sol, abordando temas candentes del momento como el divorcio, el aborto, la maternidad o la falta de educación reglada de las obreras, todo ello haciendo uso de un lenguaje directo y sin histrionismos; una novela hecha por y para las clases más bajas.

Las investigaciones del período convergen en señalar a Carnés como una «nueva romántica», recogiendo el término acuñado por José Díaz Fernández en su ensayo *El nuevo Romanticismo* (1930) sobre el que se agrupan otros escritores como Ramón J. Sender, Ángel Samblancat o Rosa Arciniega. Los autores de esta nómina se caracterizaban por su fuerte compromiso sociopolítico — Carnés comienza a militar en el PCE en 1934 —, la creación de novelas sociales con protagonistas ideologizados, la agresión a las formas académicas normativas y la búsqueda de «síntesis, dinamismo y renovación metafórica» en sus líneas. Su fin no era trasladar una doctrina revolucionaria al uso, sino que pretendían enjuiciar el avance mecanicista del mundo que sumía al proletariado en una alienación constante, adoptando así una actitud propositiva que recogía las teorías marxistas materializadas en la primera etapa de la Unión Soviética.

Las intenciones revolucionarias de los narradores sociales como Carnés siempre deben fijarse según sus designios literarios y periodísticos, por lo que



Me dieron las uñas de una casa en la que podía encontrar trabajo...

## UNA MUJER BUSCA TRABAJO

Portada de uno de los numerosos artículos de Luisa Carnés (revista *Estampa*, VII, 330, 1934).



su trabajo emancipador y concienciador se aproxima a lo aventurado por Bertolt Brecht acerca de la obra de arte del artista comprometido. El dramaturgo alemán percibía como insoslayable la unión entre la conciencia de clase y la creación artística, una manera de vincular la experiencia social con una población que necesita hacer de esa realidad una revolución en materia y espíritu, ya que «la profundidad de una idea solo se puede medir por la profundidad del estrato social al que afecta» (1973: 184).

No obstante, la narrativa carnesiana mantiene una singularidad que la hace sumamente diferente al resto: la incorporación de la perspectiva de género junto a una fuerte denuncia social de la denostada situación del proletariado. Es este tratamiento sin parangón de la condición social de la mujer en los años treinta y la querrela implícita de sus pésimas condiciones laborales lo que nos lleva a seguir la tesis de Iliana Olmedo (Olmedo, 2014) y reivindicar la escritura de Carnés como una de las precursoras de la novela social feminista en España. Con esta acepción podemos dar cuenta de la profunda innovación que supone cuestionar el rol emancipador que la modernidad aparentaba otorgar a la mujer, oxigenando en *Tea Rooms* una sentida tematización de la clase obrera a través de un discurso enunciado desde la subalternidad de la mujer trabajadora.



132

### **«Diez horas, cansancio, tres pesetas»: *Tea Rooms*, relato de la clase obrera**

*Tea Rooms* ofrece por momentos una diacronía argumental en la que se congrega toda la problemática social en torno a la lucha de clases, el motor organizador de la historia que habría convergido en el acaparamiento burgués de los medios de producción y la estratificación de la sociedad según las relaciones productivas. El retrato que realiza Carnés de la clase obrera es el retrato de alguien que habla en primera persona —poniendo su voz en la protagonista, Matilde— porque conoce personalmente los sinsabores de pertenecer al lado contendiente de la sociedad, separados siempre en dos polos opuestos enfrentados porque la existencia de uno se basa en la explotación sistémica del otro:

Parece en esos momentos, después de haber sorbido la primera gota clandestina y devorado la primera migaja, que algo nace, que algo adquiere concreción. [...] Se recuerda una súbitamente de aquella tarde que se atrevió a penetrar en el retrete de «ellos», cuando «la niña» acababa de salir. ¡Uf! Recuerda una que volvió al taller con una mano en la nariz (iqué asco!) y que las oficiales se rieron: «La mierda de los ricos huele que apesta». La línea divisoria aparece en toda su magnitud [*Tea Rooms. Mujeres obreras*, 1934, 42].

Antonia, Paca, Marta, Laurita, Trini, Felisa y Esperanza, las trabajadoras del salón de té, y Teresa, la encargada del establecimiento, definen a la per-



Adaptación teatral de *Tea Rooms* a cargo de Laia Ripoll en el teatro Fernán Gómez (foto de MarcosGpunto, 2022).



fección la fuerza productiva proletaria bajo un papel colectivo común, el de las obreras. El beneficiario ulterior de su trabajo es el dueño del local, quien es premeditadamente desdibujado por Carnés bajo el apelativo de «el Ogro». Como observábamos antes, la figura del burgués es trazada peyorativamente como un antagonista que coarta las aspiraciones vitales de sus empleadas. Es una narración sugestiva que se vuelve progresivamente combatiente conforme Matilde va adquiriendo conciencia de clase y, a su vez, intenta convencer a sus compañeras de que la unión proletaria entre hombres y mujeres es la única forma de concretar el cambio social.

El relato carnesiano tiene una visión sesgada de la realidad y necesariamente maniquea en el retrato del «enemigo», pues como afirma Lukács en su *Teoría de la novela*, «la intención ética es sensible al corazón mismo de la estructuración de cada detalle» (1966: 69). Es más, la lucha de clases es beligerante en sí misma, por lo que la autora está haciendo uso del realismo literario para potenciar el cuadro jerarquizado de la sociedad que pretende reprobar. El fin último será exhibir la degradación a la que puede llegar el sistema, diseñando un universo subjetivo que identifique las experiencias personales de Carnés como comunes a todo el proletariado, porque lo que se plantea es la internacionalización del movimiento obrero. Por tanto, lo que pretende es contraponer el mundo contingente en su enfrentamiento con la realidad de las trabajadoras. Para ello, yuxtapone continuamente la causa —el sistema capitalista— y

la consecuencia —la desigualdad de género y clase— a través de una narración inmediata que también nos advierte de la volatilidad de las relaciones de producción.

*Tea Rooms* también es la lexicalización de la pobreza —sin romanticismos vacuos—, el rechazo de la metáfora que pueda disuadir al lector del contenido ideológico y un uso del simbolismo para cristalizar las diferencias sociales. Por ejemplo, en una de las primeras escenas, los zapatos de las aspirantes al puesto de secretaria muestran la distancia entre aquellas que, como Matilde, necesitan el trabajo para sobrevivir, y las «mujeres modernas» acomodadas que lo solicitan bajo la utopía de lograr la tan ansiada emancipación femenina.

Si bien comentábamos que no hay excesivo retoricismo, una de las novedades estéticas de Carnés es poner los recursos literarios al servicio de la disrupción. Esto significa que no necesita engalanar la forma para hacer resaltar el fondo, porque las condiciones materiales de las obreras ya sobresalen argumentalmente de manera autónoma. El modo en que viven y trabajan se muestra tal y como es; hacinadas y mercantilizadas, con zapatos informes y miembros entumecidos por el frío. Pero siempre preferirán el invierno antes que el estío, porque en verano su vida pasa más lenta.

Para la muchacha pobre el cambio de estación supone la adición de un problema a la suma de dramáticos problemas que integran su vida. Cada primavera requiere una renovación proporcional del indumento. La mujer rica desea el estío, que le permite cultivar su fina desnudez. La pobre lo teme [*Tea Rooms. Mujeres obreras*, 1934, 12].

Los estudios de Terry Eagleton (2013) y Julio Rodríguez Puértolas (2008) comprenden la literatura como un reflejo reacondicionado de la realidad social que depende, en gran parte, de las relaciones de producción existentes en un momento dado. Así pues, observamos que *Tea Rooms* acomoda la superestructura coercitiva del esquema narrativo realista, proporcionando al personaje colectivo la facultad dialéctica para desarmar sin tapujos la organización socioeconómica. Lo novedoso es que el personaje colectivo está formado exclusivamente por mujeres, aunque esto no significa que no se plantee la solidaridad obrera desde una praxis común, independientemente del género. Para Carnés, la unión proletaria entre obreros y obreras es una exigencia trascendental ante el devenir de la historia, pero admite que existe una mayor alienación en las mujeres porque su vilipendiada condición social a razón de género absorbe su sensibilización como oprimidas.

El foco se va intercalando alternativamente entre el argumento transversal de la obra y las propuestas políticas que la autora deja entrever de manera más o menos directa. Son recurrentes las alusiones al modelo soviético, que para entonces permeaba la mayoría de los idearios marxistas, proyectando en él un espacio soñado que nos evoca el carácter idealista implícito en la revo-



lución. Las transformaciones sociales que esboza Carnés —reducción de la jornada laboral, mejora de las condiciones sociosanitaria, internacionalismo y libertad de asociacionismo obrero— aparecen gradualmente a través del personaje *alter ego*, Matilde.

Es perfilada con potestad discursiva y va construyéndose una identidad obrera inalienada, una identidad propia que no surge desde percepciones customizadas por el patriarcado economicista; más bien, nace a partir de comprender su condición de clase obrera. Matilde es, en definitiva, la reivindicación de un modelo de mujer que existía, pero que no se quería admitir socialmente, una desviación de la norma común que vive por y para la rebeldía. Carnés no quiere tematizar a la mujer moderna validada por las generaciones literarias anteriores; ya no hablamos de meros arquetipos literarios, sino de sujetos activos con amplia capacidad volitiva. Ya no hablamos de la mujer del obrero, sino de la mujer obrera.

### Hacia una nueva identidad femenina

La identidad femenina en la Edad de Plata estaba encaminándose hacia nuevas vertientes que englobasen a un mayor número de mujeres, y no solamente a los moldes canónicos del ángel del hogar y la *femme fatale*. Su incorporación al mundo laboral no llevó consigo una redistribución de los roles de género impuestos preceptivamente, ya que las mujeres seguían teniendo que legitimar su coyuntura individual en base a la búsqueda del matrimonio, el cuidado de la familia y la práctica religiosa. El primer tercio del siglo xx es un marco para la invención y desarrollo de un nuevo modelo de mujer surgido, en gran medida, por la labor literaria y social de las autoras del 98, esta es, la mujer moderna. Escritoras como Carmen de Burgos, Caterina Albert (bajo el pseudónimo de Víctor Català) o María de la O Lejárraga son algunas de las plumas que comenzaron a objetualizar problemáticas raramente tratadas por la tradición anterior como la violencia de género, la emancipación femenina a través del trabajo o el cuestionamiento de la autoridad masculina.

La entrada de nuevos sujetos literarios femeninos que se contraponían frontalmente a la manera en que se había tematizado a la mujer hasta entonces —siempre desde una mirada masculina paternalista— fragmentó el discurso hegemónico y abrió la puerta a las escritoras nacidas a partir de 1885. Autoras como Margarita Nelken emprendieron un camino intelectual con matices progresistas que podemos reconocer como un feminismo embrionario <sup>3</sup> que

<sup>3</sup> Hasta la segunda década del siglo xx el término «feminismo» había sido un término usualmente reprobado debido a su visión reduccionista y conservadora de la mujer española. La corriente feminista más reaccionaria de la Edad de Plata se caracterizó por su propósito de



acabará por concretarse en la lucha por el sufragio femenino conseguido con la llegada de la II República. Luisa Carnés se distancia de la mayoría de las autoras de su generación porque procede de un origen humilde, carece de estudios básicos y no tiene mayor fuente creativa que su propia experiencia vital.

Adoptando terminología de la crítica literaria feminista de finales del siglo xx, podemos trazar una bifurcación en el tratamiento narrativo de los caracteres carnesianos en *Tea Rooms*: por un lado, los personajes paradigmáticos que reproducen las convenciones sociales asociadas históricamente al concepto de mujer, es decir, todas las trabajadoras salvo Matilde y, en ciertas ocasiones, Trini, son tematizadas como objetos literarios sin suficiencia autónoma, manteniendo una conformidad por antonomasia sistémica y apareciendo siempre subordinadas a las funciones que les fueron asignadas desde el nacimiento. En cambio, Matilde personaliza los anhelos de todo el proletariado femenino internacional: es el nuevo modelo de mujer que sí engloba al grueso de la población proletaria.

Carnés sintetiza en los personajes arquetípicos una identidad femenina recelosa de disputar el capital hegemónico masculino, pero no por indiferencia o escepticismo, sino porque su conducta está claramente alterada por su posición de subalternidad en el armazón social. Es el rechazo de la mujer moderna porque este es un molde que no incluye, por ejemplo, a las trabajadoras del salón de té y que relaciona la emancipación femenina con el trabajo, cuando la realidad es que la jornada laboral intensifica su sometimiento. Otros factores criticados en la novela y que alimentan la despersonalización de las mujeres son el matrimonio impostado, la obligación de formar una familia, la prostitución y la influencia negativa de la Iglesia. Todas estas circunstancias sociales peyorativas conforman el argumento por el que discurren los personajes de *Tea Rooms*. Cada una de ellas muestra un paradigma identitario nocivo para mejorar sus posibilidades aspiracionales, pero gracias a Matilde se acaba creando un espacio de confluencia y comunicación entre todas. La sororidad es, por tanto, otro de los activos más valiosos que fagocitan el discurso masculino preponderante dentro de la obra, un elemento que Carnés trata de salvaguardar ante todo y ante todos.

Si la timorata Paca encarna todos los preceptos represivos postulados por la doctrina católica, la jovial Laurita representa a la mujer moderna de aparente clase media. La primera se abstrae por completo de la colectividad del salón y en ella se deposita toda la crítica contra la institución religiosa, mientras que la joven establece el amor neoplatónico como el motor de sus acciones. Carnés se muestra contundente contra estas dos tradiciones antagónicas porque

---

— unificar a la mujer en torno a un patriotismo transversal, con el objetivo de constituir una nueva identidad femenina nacional, incorporándola así a un discurso político tradicionalmente masculino y situando sus nuevos intereses a largo plazo en consonancia con los del hombre.



ambas edifican su vida en torno a una moralidad artificiosa, sufriendo una despersonalización que limita su emancipación. Además, tanto la Iglesia como el amante de Laurita conceptualizan e invaden su autonomía, cosifican con alevosía su cuerpo y espíritu; esto es lo que defenderá años después Judith Butler (2012): concebimos la materialidad del cuerpo femenino como un constructo sociohistórico fundamentado en las disposiciones masculinas. El cuerpo se volverá para todas ellas una entidad impropia de la que el hombre y el capital son usufructuarios, custodio también del concepto de virilidad.

Es el enemigo que a veces hace demagogia de ocasión: «El patrono y el obrero son un solo cuerpo». (No tiene en cuenta que lo que él come no le nutre al complemento de su cuerpo —el jornalero—). [...] Una vez advierte que en sus sienes hay pelos blancos, que sus miembros enmohecen. «Tú ya no me sirves». Y a otra cosa. Ahí se queda el pobre cuerpo, con su vejez sobre la espalda. «Ya no me sirves». Ya no es «su» cuerpo [*Tea Rooms*, 1934, 80].

El fatídico aborto clandestino de Laurita condensa el expolio consciente de la naturaleza de la mujer por parte del varón. Su interrupción del embarazo en un establecimiento con pésimas condiciones higiénicas y con una varilla de paraguas es pautada por su amante, quien manipula su inocencia y legisla sobre su cuerpo. Este desenlace también pone de manifiesto la hipocresía de las clases medias, preocupadas por mantener una supuesta honra tras conocer el suceso. La sociedad es igualmente culpable porque sabe de primera mano lo que hacen las mujeres en las clínicas clandestinas, lo desapruaban moralmente, pero si ocurre en su seno familiar son los primeros que envían a sus primogénitas al extranjero para abortar. El «suicidio inconsciente» vuelve a ser un problema inherente a la clase a la que se pertenece. La capacidad económica determina la vida y la muerte.

El trabajo femenino había posibilitado un paulatino acercamiento de la mujer hacia la vida social, pero tenía que seguir supeditando su actividad laboral a la búsqueda de un «marido probable» que la absolviese de la jornada en la fábrica para conducirla irremediablemente a la extenuante jornada doméstica. El matrimonio no era más que la legitimación social y jurídica de la mujer, una obligación ineludible para ellas y una opción probable para ellos. Carnés lo define como la «tragedia del hogar», un modo de explotación doméstica que recreará a pequeña escala las relaciones productivas existentes en la industria. Ahora bien, la mercantilización de la mujer en el ámbito familiar no se justifica desde la lógica capitalista del rendimiento económico, sino que son los roles de género los causantes de esta subordinación.

Precisamente por eso Matilde rechaza a su pretendiente, porque la mujer obrera sabe que no necesita la figura de un hombre para ratificar su identidad. La identidad femenina que traza Carnés emana agencia discursiva y operativa, huye del matrimonio forzoso que se basa en automatismos prefijados, recha-



zando cualquier ley paternal que pueda aislarla de la lucha proletaria. Destruye los mitos de la modernidad relativos a la emancipación de la mujer a través del trabajo y no comprende que el matrimonio o el convento sean instituciones liberadoras. La soberanía individual de la mujer será el primer paso para que la contienda colectiva de la clase trabajadora pueda llegar a materializar un cambio real en el orden natural de las cosas.

Una de las reclamaciones más importantes de la mayoría de las autoras del primer tercio del siglo xx fue la prohibición de la prostitución, que seguía siendo una de las tres alternativas vitales —además del matrimonio y el convento— consignadas para las mujeres. La llegada al Ministerio de Sanidad de la anarquista Federica Montseny en 1936, quien también había dedicado varios textos literarios a esta problemática,<sup>4</sup> abrió la puerta a una posible derogación, pero no llegó a implementarse una abolición total.

Luisa Carnés evidencia esta dicotomía existencial a la que estaban abocadas las mujeres de clase trabajadora en la piel de Marta, la empleada más joven y con la peor situación familiar. Tras ser despedida del salón de té, no tiene otra opción plausible más que la de vender su sexualidad, convirtiéndose en la querida de un ingeniero alemán que la mantendrá social y económicamente. No es una decisión independiente en un marco de libertad sexual, sino una iniciativa condicionada adquisitiva y carnalmente por la resignificación del cuerpo de la mujer. Ahora su fuerza productiva no está en manos del patrono, pero sigue siendo propiedad material e inmaterial de un hombre.

Existía un consentimiento institucional de la prostitución e, incluso, una reglamentación legislativa que la regulaba hasta 1935. Recuperando una de las obras clave de la teoría feminista, *Calibán y la bruja* de Silvia Federici (2010), el asentamiento social de esta práctica tan perjudicial e irrazonable se sitúa en el período de acumulación capitalista. La concentración de capital y trabajo transformó el cuerpo humano en un mecanismo productivo, se expropiaron las tierras, los medios y la autonomía del individuo. Las relaciones de poder estructurales y la división de género provocaron que las mujeres fuesen tratadas como un «bien común»; su mercantilización provenía tanto del burgués como del hombre proletario. Marta sabe que vive esclavizada sexualmente, que algún día su amante cambiará su cuerpo como el patrón cambia de trabajador. Carnés considera que la vida no es tener que elegir entre tres caminos parcialmente diferentes, pero siempre dañinos para la mujer: cree que la educación y la cultura democratizarán el movimiento obrero, una trinchera que debe ser

---

<sup>4</sup> Federica Montseny retrata en su relato breve «Amor en venta» (1934) este motivo: Laura, una joven madre con su pareja en la cárcel, llega a un prostíbulo de la mano de la veterana Úrsula. Ambas compartirán profesión y empezarán a criar al niño juntas, formando un nuevo modelo de familia totalmente disruptiva. La denuncia social es muy explícita y el texto se construye en base a la deconstrucción de esa doble moral que permite la comercialización de sus cuerpos.



colectiva y apresurarse a condenar rotundamente cualquier atisbo de discriminación de género. «“Esto”, no. Ni “lo de Marta”. Ni tampoco la inconsciencia de Laurita. Hay que destruir toda esta carroña. Destruir. Para edificar. Edificar sobre cimientos de cultura. Y de fraternidad» (*Tea Rooms*, 1934, 107).

## La importancia de la memoria

Recuperar la obra de Luisa Carnés era una deuda histórica que tenía el canon literario con la sociedad española y que ha sido posible gracias a la sobresaliente labor de investigadores como Antonio Plaza. La reciente inclusión de *Tea Rooms* en el currículo de Bachillerato responde a la necesidad de pluralizar y feminizar la nómina de escritores que estudian las generaciones venideras. Su censura surgió de una dictadura que exterminaba la disidencia humana e intelectual, porque no hay nada más disidente que una mujer obrera que escribe, denuncia y convence. La filología, la cultura y la educación tienen un reto primordial en estos momentos: incorporar convenientemente los estudios de género y de clase a toda la historiografía sociopolítica y literaria. Solamente así conseguiremos que se haga justicia —poética y ecuánime— con todas las autoras comprometidas silenciadas y apartadas de nuestra memoria colectiva por el hecho de ser mujer.

La problemática social expuesta no es propiedad exclusiva de *Tea Rooms*, sino que se trata de un conflicto prolongado en el tiempo que ha determinado una manera de concebir el arte, de entender los límites del mundo y la voluntad de querer cambiarlos. Es el compromiso lo que hace de la lucha disidente un acto plausible y del progreso social una realidad tangible. Narradores como Luisa Carnés evidencian que la pluma puede convertirse en un arma incendiaria contra lo normativo, contra lo socialmente impuesto; estar sistemáticamente en contra es un modo de entender la vida, una posición vital determinada por la clase y el género. Carnés ilustra las contradicciones de la modernidad burguesa y formula el deseo de crear un sistema socioeconómico que goza de mayor legitimidad que el capitalista. Sus proposiciones revolucionarias de transformación siguen siendo hoy en día tan realizables como razonables, tan ansiadas como inevitables.

Antes creíamos que la mujer solo 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. Antes no había más que dos caminos para la mujer: el del matrimonio o el de la prostitución; ahora ante la mujer se abre un nuevo camino, más ancho, más noble: ese camino nuevo de que os hablo, dentro del hambre y del caos actuales, es la lucha consciente por la emancipación proletaria mundial [*Tea Rooms*, 1934, 105]. ★



## Bibliografía

- BUTLER, J. (2012): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*.
- CARNÉS CABALLERO, L. (ed.) (2019): *Tea Rooms. Mujeres obreras*. Xixón: Hojadelata.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J. (1930): *El nuevo romanticismo*. Madrid: Zeus [en línea]. Biblioteca Digital de Castilla y León.
- EAGLETON, T. (ed.) (2013): *Marxismo y crítica literaria*. Buenos Aires: Paidós.
- ENA BORDONADA, Á. (2021): «La invención de la mujer moderna en la Edad de Plata». En D. Romero (coord.): *Feminismo/s*, 37. Dossier monográfico: *La mujer moderna en la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías*, 25-52.
- FEDERICI, S. (ed.) (2010): *Calibán y la bruja*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- LUKÁCS, G. (ed.) (1966): *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- OLMEDO, I. (2014): *Itinerarios de exilio: la obra narrativa de Luisa Carnés*. España: Renacimiento (Biblioteca del Exilio, 17).
- PLAZA, A. (2016): «Epílogo». Carnés, Luisa. *Tea Rooms. Mujeres obreras*. Xixón: Hojadelata: 207-250.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (2008): «La crítica literaria marxista». En *Revista de Crítica Literaria Marxista*, 1: 26-63.
- ZAVALA, I. M. (coord.) (2000): *Breve historia feminista de la literatura española*. España: Anthropos.

