

**FRONTERAS DE CLASE Y GÉNERO EN *TEA ROOMS. MUJERES OBRERAS*
(1934), DE LUISA CARNÉS**

AINHOA JIMÉNEZ DÍAZ

<https://orcid.org/0009-0003-0178-744X>

ainhoajimenezdiaz3@gmail.com

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Resumen: Este trabajo busca, partiendo de la recuperación que se está realizando en los últimos años de la figura de Luisa Carnés, analizar la importancia política, tanto para nuestro pasado como para nuestro presente, de su novela más reconocida (*Tea rooms. Mujeres obreras*) a través de la construcción de las fronteras de género y de clase que la autora realiza en ella mediante distintos elementos formales. Asimismo, y de acuerdo con una metodología materialista, se relacionarán estas fronteras dibujadas en la novela de Carnés con el contexto histórico en el que fue producida, marcado por los avances sociales de la Revolución rusa, el advenimiento de la Segunda República en el Estado español y las innovaciones artísticas que tuvieron lugar como resultado de este período de intensa lucha de clases.

Palabras clave: Literatura obrera, Frontera, Feminismo, Luisa Carnés, Novela de avanzada, Revolución rusa.

Abstract: This work, building upon the recent resurgence of interest in the character of Luisa Carnés, aims to analyze the political significance, both for our past and present, of her most recognized novel (*Tea Rooms. Mujeres obreras*). This analysis focuses on the construction of gender and class borders within the novel, as carried out by the author through various formal elements. Furthermore, following a materialist methodology, these delineated borders in Carnés' novel will be connected to the historical context in which it was produced. This context was marked by the social advances of the Russian Revolution, the advent of the Second Republic in the Spanish State, and the artistic innovations that took place as a result of this period of intense class struggle.

Key words: Working class literature, Borders, Feminism, Luisa Carnés, Advance novel, Russian Revolution.

1. Introducción

En los últimos años hemos asistido a la recuperación de numerosas autoras que habían quedado ya no solo fuera de los cánones literarios, sino relegadas por completo al olvido en la Historia de la literatura. En el ámbito nacional, Luisa Carnés y su obra son un ejemplo paradigmático de este proceso. Sin embargo, esta actualización de la recepción de su obra, si bien es de celebrar, puesto que ha permitido la reedición de su narrativa y ha convertido su novela más celebrada, *Tea rooms. Mujeres obreras*, en parte del programa de lectura de bachillerato (Becerra Mayor, 2023); en algunos casos, ha tenido lugar de forma deshistorizada, ya que ha incurrido en imprecisiones y errores que resultan muy ilustrativos a la hora de analizar la ideología dominante de la época actual. Incluso cuestiona la *modernidad* de nuestro presente al dejar ver lo claramente problemático que resulta en ciertos circuitos culturales mantener el sentido original de una obra que en el momento de escritura se encontraba totalmente acorde con el espíritu de la época. Partiendo de la reciente inclusión de esta autora en marcos que no le son propios, en este trabajo buscamos establecer una conexión entre la presencia en la realidad de la autora de determinadas *fronteras*¹ con el retrato que realiza de estas en su obra, a fin de contribuir a la recuperación fidedigna de la figura autorial, así como del sentido histórico de su texto.

2. Género y clase: una recuperación sesgada

La tergiversación histórica más señalada ha sido adscribir a Luisa Carnés a la mal llamada Generación del 27 o, en su defecto, a su contraparte femenina, las *Sinsombrero* (Becerra Mayor, 2023; Somolinos Molina, 2023). Este planteamiento tiene su punto de partida en el intento de cuestionar uno de los sesgos que ha presentado la historiografía oficial en relación con la producción literaria de principios del siglo XX. En la nómina de autores que se presenta como representativa de esas décadas, sean parte del Grupo del 27 o

¹ Pese a que no profundizamos en este trabajo en el concepto de *frontera*, somos conscientes de las profusas elaboraciones teóricas al respecto que se han realizado, habitualmente con una perspectiva multidisciplinar, desde los llamados *estudios de frontera* atendiendo a sus múltiples dimensiones —espacial, jurídica, social, identitaria, artística...—, y los tenemos en cuenta en el presente estudio de la obra de Carnés en el que nos hemos centrado en aquellas *fronteras* que hemos encontrado pertinentes para el análisis: las de clase y las de género. Son clásicos los estudios que se desarrollaron en torno a los años 80 y 90 en la Academia norteamericana, tales como los trabajos de Anzaldúa (1987), Calderón y Saldívar (1991), Hicks (1991) o Rosaldo (1991), ya que, pese a sus limitaciones, cambiaron el paradigma crítico al introducir el concepto de *frontera* en el debate académico. En cuanto a estudios más recientes, podemos citar trabajos como el de Michaelsen y Jonhson (2003), el de Sánchez (2014) o el de Spíndola Zago (2016).

no —etiqueta que, por otra parte, no deja de ser problemática en tanto en cuanto ha suplantado a otras como *Generación de los años veinte*, *Generación de la dictadura* o *Generación de la república* y agrupa a una serie de autores siguiendo unos criterios más bien arbitrarios (Pérez, 1993)—, se observa la ausencia total, revertida levemente en los últimos años, de mujeres en ella, uno de los motivos—junto con su militancia comunista y el exilio a México a causa de la guerra y la dictadura franquista— por los que Luisa Carnés ha permanecido durante tanto tiempo escondida en los recovecos de la Historia (Pérez, 1993; Hellín Nistal, 2019). Sin embargo, esta relación entre Carnés y las Sinsombrero o la Generación del 27 está lejos de suponer una verdadera recuperación de la figura de nuestra autora, ya que no solo no pertenecía a estos grupos, sino que su praxis literaria se encuentra lejos de la poética dominante que estos representaron, al menos en la que se considera la etapa de esplendor de la *vanguardia*. Además, su procedencia de clase choca frontalmente con la composición social—y en muchos casos también con la conciencia política—de estos grupos de autores (Becerra Mayor, 2023; Somolinos Molina, 2023). Así, mientras que Maruja Mallo, Margarita Manso, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Concha Méndez y los demás paseaban por la puerta del Sol de un Madrid representado por la alegría del charlestón y los juegos vanguardistas, quitándose el sombrero como acto de rebeldía y *liberación femenina* (Somolinos Molina, 2023), Luisa Carnés, de origen proletario, tuvo que dejar la escuela a los once años para trabajar en un taller de sombrerería, para posteriormente hacerlo de dependienta en un salón de té, mecanógrafa en la Compañía Iberoamericana de Publicaciones —gracias a lo cual pudo tener la oportunidad de publicar sus obras, no sin dificultades tan manifiestas como la de compaginar el trabajo asalariado con tener tiempo para escribir— y periodista, lo cual contribuyó al desarrollo de su conciencia política y compromiso social que se reflejan en su producción literaria y, en especial, en la novela que nos ocupa en este trabajo, *Tea rooms. Mujeres obreras*.

Estas puntualizaciones biográficas no son baladís, ya que no solo permiten calificar la obra de Carnés como literatura obrera y comprometida, sino que también dan cuenta de uno de los rasgos formales más innovadores de *Tea rooms. Mujeres obreras* como es la hibridez entre géneros —rasgo característico de muchas de las obras literarias de la época (Fuentes, 1993)—, dando lugar a una estética fronteriza que combina novela y testimonio, como podemos ver en la correspondencia entre el retrato que realiza Carnés del trabajo en el salón de té de la novela y las condiciones laborales de las camareras de los años 30, en lo que profundizaremos más adelante (Martínez Fernández, 2022; Somolinos Molina, 2023).

Ainhoa Jiménez Díaz (2024): “Fronteras de clase y género en *Tea rooms. Mujeres obreras* (1934) de Luisa Carnés”, Cuadernos de Aleph, 27, pp. 80-96.

En relación con esto, no es casual tampoco que en un primer momento la novela fuera a llamarse *Tea rooms. Mujeres obreras (novela reportaje)*, apostilla que entronca con los gustos literarios de una época de gran agitación social (Fuentes, 1993; Arias Careaga, 2017), pero que también refleja el propósito de la novela de representar las contradicciones sociales y la agitación revolucionaria patentes en la sociedad de su tiempo. La literatura se concebía también como una herramienta que puede contribuir a agitar la conciencia política a favor de los oprimidos y, como tal, se erige como discurso que puede disputar las consideraciones ideológicas de la prensa burguesa del momento. Un buen ejemplo de esto es el tratamiento de las sucesivas huelgas que tenían lugar en la década de los 30, de entre las cuales cabe señalar la huelga de camareros que aconteció entre 1933 y 1934, fechas muy próximas al momento de escritura de la novela, y cuya cobertura en los medios mayoritarios contrasta enormemente con el retrato que de ella da Carnés, con un estilo cronístico que permea incluso el uso de los tiempos verbales para dotar de inmediatez a la acción —«Hoy ha sido declarada la huelga de camareros, mozos de restaurantes, cafés y similares. Casi todos los establecimientos del gremio han alzado sus cierres, pero en el interior se ve actuar a los propietarios o parientes de estos» (Carnés, 2016: 143)—, y el posicionamiento sin ambages con los huelguistas y sus motivos para ir a la huelga (Larraz, 2023).

2. Novela de avanzada: dialéctica entre forma y contenido

Como hemos mencionado anteriormente, la cuestión formal es otra de las grandes diferencias que podemos señalar entre la obra de Carnés y las poéticas dominantes en la época, protagonizadas por el Grupo del 27 en lo que se conoce como la literatura de vanguardia. Otro de los motivos por los que la narrativa de Carnés y de otros muchos ha quedado relegada a un segundo plano o se ha sacado por completo de la escena literaria ha sido la clásica dicotomía entre la vanguardia y la novela social —etiqueta, por otra parte, no menos imprecisa que la de *Generación del 27*—, entre el *artepurismo* y el compromiso, favoreciendo a los primeros términos de estos binomios al considerar que las obras pertenecientes a los segundos presentan una menor calidad literaria por incluir posturas políticas o de crítica social, ser calificadas homogéneamente de panfletarias —lo cual no significa que algunas de estas novelas a las que se les ha asignado la etiqueta de *social* como una suerte de cajón de sastre lo fueran, sobre todo a partir de la adopción de los postulados del *realismo socialista* dictados desde una Unión Soviética ya en proceso de burocratización

(Eagleton, 1976: 37-40; Hellín Nistal, 2019)— o directamente por mostrarse incompatibles con los supremos valores universales de la esencia humana, como si la política no formara también parte de *lo humano* o las obras *artepuristas* estuvieran exentas de consideraciones ideológicas (Díaz Fernández, 1985: 72, 76).

Pero estas concepciones del arte comprometido no solo incurren en grandes sesgos, sino que a causa de estos obvian la ola de renovación artística que caracterizó a la literatura *de avanzada*, a la que se adscribe *Tea rooms. Mujeres obreras* de Luisa Carnés (Fuentes, 1993; Arias Careaga, 2017; Hellín Nistal, 2019; Martínez Fernández, 2022), término acuñado por José Díaz Fernández en su ensayo *El nuevo romanticismo* para referirse a la literatura de finales de la década de los 20 y principios de la de los 30 que muestra un alto grado de compromiso social al tiempo que es partícipe de la gran experimentación artística de la época (1985: 26). Así pues, mientras que la literatura de vanguardia pretende cuestionar los fundamentos burgueses del arte, pero su cuestionamiento del dominio de clase de la burguesía se encuentra ausente de sus producciones literarias (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1978: 278; Díaz Fernández, 1985: 53, 73; Fuentes, 1993); los narradores de avanzada no se contentaban con transformar la literatura, sino que querían transformar la sociedad en su conjunto. Por ende, si volvemos a dibujar en el mapa del panorama literario de principios de siglo a los escritores de avanzada, obtenemos una visión más completa de lo que fue esa época histórica, marcada por la lucha de clases y la estela de las profundas transformaciones sociales y económicas que tuvieron lugar en los primeros años de la Unión Soviética; ya que dichas innovaciones literarias responden, en última instancia, a grandes cambios históricos que trajeron consigo la necesidad de una *nueva sensibilidad* —de un *nuevo Romanticismo* (Díaz Fernández, 1985)— y de la adaptación de las formas artísticas a la modernidad de los tiempos. Tal como señalan críticos como Eagleton y Jameson o el propio Díaz Fernández, las obras literarias, su forma, sus temas y el abordaje de los mismos, en tanto en cuanto son producidas en un determinado momento histórico, están sujetas también a las transformaciones de la Historia, de tal manera que los elementos formales de una obra literaria cambian en relación con la necesidad de que se adecúen al contenido que albergan (Eagleton, 1976: 22; Díaz Fernández, 1985: 74; Jameson, 2016: 240; Hellín Nistal, 2019).

¿Y cuál era la sensibilidad histórica que permeaba las primeras décadas del siglo XX en el Estado español? Se instauró la Segunda República producto de un enorme movimiento popular, la cual, aunque supuso un avance importante en cuanto a derechos

civiles, estos no eran suficientes para mejorar las condiciones de vida de las grandes masas trabajadoras y campesinas, que no solo ansiaban un cambio de régimen político, sino también una revolución social (Blanco Aguinaga *et al.*, 1978; Díaz Fernández, 1985; Fuentes, 1993; Arias Careaga, 2017; Hellín Nistal, 2019; Somolinos Molina, 2023). La Revolución rusa se erigió como referente absoluto de esas ansias revolucionarias —gracias a transformaciones como las que abordaremos más adelante en este trabajo— no solo para los trabajadores, sino también para multitud de escritores e intelectuales que, como Cernuda, Machado, Alberti, Teresa León, Vallejo, Sender, Miguel Hernández, Margarita Nelken y un largo etcétera, miraban con ilusión la Unión Soviética e incluso viajaron a ella (Blanco Aguinaga *et al.*, 1978; Olmedo, 2014; Arias Careaga, 2017; Hellín Nistal, 2019). Dichos viajes a menudo se transformaban en libros que contaban sus experiencias con entusiasmo y que plagaban los escaparates de las librerías junto con traducciones de obras literarias rusas y ensayos marxistas (Arias Careaga, 2017; Hellín Nistal, 2019). Proliferaron revistas e iniciativas culturales de corte socialista o libertario, como la revista *Octubre* o la *Biblioteca Prensa roja*, que difundían las ideas de la revolución social y suponían una fuente económicamente accesible a la cultura para el bolsillo de los obreros y las obreras (Blanco Aguinaga *et al.*, 1978; Santorja, 1993). Comenzaba a sentirse el auge del fascismo en Europa, a causa del temor que tenía la burguesía a la posibilidad de una revolución, y la clase obrera organizada le plantaba cara (Blanco Aguinaga *et al.*, 1978)—un factor en ocasiones olvidado al trazar el panorama histórico de fines de la década de los 20 y principios de los 30, pero que Carnés también reflejó en su novela en el episodio del asesinato del hijo del heladero Fazziello a manos de bandas fascistas en Italia—. En una época como esta era, pues, esperable que la literatura reflejase la vida a través de obras que no solo trataban temas como la emancipación de la mujer, la lucha de clases, la denuncia social o el bolchevismo de la forma más innovadora (Blanco Aguinaga *et al.*, 1978; Fuentes, 1993), sino que la propia obra literaria se concebía como una herramienta al servicio de la transformación de la realidad (Castañar, 1993). De hecho, el compromiso político, tan denostado por ciertos sectores de la crítica, se convirtió en los años de la Segunda República en un indicativo de *calidad literaria* (Eagleton, 1976: 58; Díaz Fernández, 1985: 60).

Uno de los rasgos de *Tea rooms. Mujeres obreras* que entronca precisamente con esta profunda renovación formal que tuvo lugar en este período y que se manifiesta desde el comienzo de la obra es el uso de una técnica narrativa que tiene mucho de cinematográfica, muestra también de esa estética fronteriza que mencionábamos antes al respecto de la

hibridez en los géneros literarios (Arias Careaga, 2017; Hellín Nistal, 2019). Así, la novela comienza con una escena *in medias res* en la que el foco de la narración se va moviendo como una cámara, dejándonos ver paulatinamente los elementos que componen la escena: el dictado de unas frases a una protagonista que aún desconocemos, el hombre que emite dichas palabras y, ahora sí, la mirada de Matilde a través de la cual podemos observar el conjunto de la habitación en la que se está representando la secuencia. Ese primer capítulo termina también con una construcción impresionista del viaje de la protagonista por la ciudad, que se debate entre comer un buñuelo o usar ese dinero para volver a su casa en tranvía al tiempo que se nos muestran los distintos elementos que componen los escaparates de las tiendas, mezclando los objetos más mundanos con elementos de la vanguardia ideológica de la época, lo cual capta la atención de los lectores desde el comienzo de la novela:

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)

Pero el cine no solo está presente en la técnica narrativa de Carnés, sino que también cobra protagonismo en el léxico —«naranja de celuloide» (Carnés, 2016: 169), «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)— y en la trama, tanto como elemento característico de la cotidianidad moderna de tertulias de cine y estrellas de Hollywood que tanto impresionan al personaje de Laurita, como mecanismo cultural que, al igual que la novela de Carnés, es reflejo y amplificador de la conciencia social: «—Lo cierto es que el público que salía de un cine, al 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 Rusia* y comenzar a entonar *La Internacional*» (Carnés, 2016: 95).

A propósito de esta relación dialéctica que existe en la obra de arte y en concordancia con la técnica narrativa de nuestra autora, accedemos al relato a través de esa narradora que se mueve como una cámara no solo en los espacios, sino también accediendo a los pensamientos y sentimientos de los personajes a través de cuya intimidad es capaz de componer todo un retrato social, pero que también salta de las narraciones cronísticas de los acontecimientos a las reflexiones políticas dispuestas en una suerte de

Ainhoa Jiménez Díaz (2024): "Fronteras de clase y género en *Tea rooms. Mujeres obreras* (1934) de Luisa Carnés", Cuadernos de Aleph, 27, pp. 80-96.

flujo de conciencia, pasando por los diálogos, internos o que mantienen los personajes entre sí. Sin embargo, si bien accedemos a la idiosincrasia de una gran parte de los personajes, el relato no les concede a todos el mismo espacio en términos de extensión, ni la misma legitimidad, no es pues, equidistante en ese retrato social (Olmedo, 2014; Arias Careaga, 2017; Hellín Nistal, 2019; Martínez Fernández, 2022). Así, aunque Matilde, nuestra protagonista, la cual comparte nombre y conciencia política con el paradigma de mujer obrera liberada que exponía Alexandra Kollontai en *La mujer nueva y la moral sexual*, ensayo que fue traducido al español en 1931 (Somolinos Molina, 2023), no es la heroína de ninguna historia, hecho que rompe los esquemas tradicionales de la novela; es el personaje que más conciencia de clase presenta y por el que nuestra autora y su narración se inclina, mostrando así, en lo que parecería una cuestión puramente formal, su compromiso político a favor de la lucha de los oprimidos y por la revolución social. Es importante destacar también que esta caracterización de Matilde no la convierte en una suerte de *Pepito grillo revolucionario*, no está idealizada, sino que el personaje va evolucionando y tomando mayor conciencia a medida que se van desarrollando los acontecimientos de la novela (Olmedo, 2014; Arias Careaga, 2017; Hellín Nistal, 2019; Martínez Fernández, 2022; Somolinos Molina, 2023), de manera que, de forma dialéctica, los lectores vamos adquiriendo dicha conciencia a la vez que Matilde. La obra literaria al servicio de la transformación social.

3. Fronteras de clase: «la línea divisoria»

Es en la caracterización de los personajes, así como en el bosquejo de los espacios donde la autora articula las fronteras de clase y de género existentes en un sistema capitalista y patriarcal que Carnés retrata sin desviar, maquillar u ocultar los conflictos inherentes a este —esto es, la explotación y la opresión estructural de género— acompañando a Matilde y a su concepción de la «línea divisoria». En este apartado analizaremos las fronteras relacionadas con la clase social, la cual entendemos de manera dinámica, siguiendo definiciones como la de Meiksins Wood (2000: 110) o la de Thompson, autor según el cual puede hablarse de *clase* «cuando algunos hombres, de resultas de sus experiencias comunes (heredadas o compartidas), sienten y articulan la identidad de sus intereses a la vez comunes a ellos mismos y frente a otros hombres cuyos intereses son distintos (y habitualmente opuestos) a los suyos» (1989: XIV).

Retomando el análisis, resulta significativo, ya no a lo largo de la novela, sino desde el título mismo, que para Luisa Carnés las fronteras de clase vertebran la sociedad y la

dividen en dos grupos con intereses antagónicos. Así, mientras que *Tea rooms* nos remite a un distinguido salón de té donde elegantes y frívolas personalidades van a pasar los domingos, esta fracción del título está separada por la rotundidad del punto del segundo término del binomio: *Mujeres obreras* (Arias Careaga, 2017; Hellín Nistal, 2019). Esta férrea división de clase que resulta a todas luces intraspasable en la ficción en cuanto constitutiva de una sociedad de clases en la realidad está presente en los monólogos interiores en los que la conciencia de la narradora se fusiona con la de Matilde: «Su concepto de la vida no ha sufrido variación; al contrario. Su definición de la sociedad: “los que suben en ascensor y los que utilizan la escalera interior”, se ha consolidado» (Carnés, 2016: 77), «Y, de pronto, una vez, al solicitar una dirección de una de esas antipáticas libreas jornaleras: “Por la escalera interior”. La definición encaja en palabras. La línea divisoria de clases queda establecida (¿por tiempo limitado?) definitivamente» (Carnés, 2016: 81).

Al mismo tiempo, se ve reflejada en la caracterización de los personajes —ideados como los *personajes-tipo* de los que habla Eagleton a lo largo de su ensayo *Marxism and Literary Criticism* (1976)— y en la focalización de la narradora. Por un lado, el patrón, los padres de Laurita y la encargada —que, si bien también es una trabajadora, se alinea con el patrón desde el primer momento en una clara representación del papel de los mandos medios en hacerle el trabajo sucio a la patronal de controlar al resto de trabajadores— son retratados de forma muy negativa, tanto física —al patrón le llaman «el ogro»— como moralmente —la relación extramatrimonial que mantiene con Cañete hasta que su mujer lo descubre y es despedido, la hipocresía moral de las clases medias que, ancladas en un pensamiento retrógrado marcado por la religión y las apariencias, llevan a Laurita a practicarse un aborto ilegal que le cuesta la vida— (Hellín Nistal, 2019; Martínez Fernández, 2022). Por otro lado, los caracteres de las trabajadoras y los trabajadores del salón se tratan con mayor simpatía e indulgencia, aun cuando se critican sus actitudes y pensamientos, como la religiosidad conservadora y alienante de Paca —aunque es muy dura la crítica que realiza la autora a la responsabilidad de la institución eclesiástica en el mantenimiento de del rol tradicional de la mujer en el tiempo de la autora (Nash, 1983: 45)— o los intentos de Antonia de actuar de casamentera entre el muchacho del género y Matilde. Incluso se desplaza el eje de análisis de sus actos del moralismo a una comprensión más amplia de que su comportamiento se ve condicionado por sus condiciones materiales precarias en cuanto trabajadoras, como ocurre con los pequeños robos que realiza Trini, así como su posterior paso al mundo de la prostitución: «Para el

estómago, todos los medios son lícitos y admisibles. Es sobradamente sabido que el estómago es amor» (Carnés, 2016: 171).

Es reflejo, asimismo, de esta frontera de clase que representa Carnés en *Tea rooms. Mujeres obreras* la disposición espacial, también dividida según un criterio clasista. Así, el Madrid de Carnés, marcado por la lucha de clases, es siempre visto desde el interior del salón de té, lugar de trabajo, o desde los trayectos anteriores o posteriores a la jornada laboral; pero no es suficiente con decir que vemos el mundo exterior desde los escaparates de la pastelería, puesto que la focalización narrativa no se centra en los clientes, sino en los camareros y sobre todo en las dependientas, de forma que también el espacio en el salón de té está dividido en tres instancias cuya ubicación resulta muy representativa —arriba, el despacho de don Fermín; en medio, el salón donde las trabajadoras atienden a los clientes; abajo, los cuartuchos donde las empleadas se cambian— (Vives Martínez, 2019; Martínez Fernández, 2022): «Fuera, el ocio, el lujo, las diversiones y el amor [...] La dependienta, dentro de su uniforme, no es más que un aditamento del salón, un utilísimo aditamento humano» (Carnés, 2016: 36). Esta división del espacio en la novela de Carnés destaca sobremanera con las tradicionales *dos esferas*, el espacio público y el privado, que según los mandatos patriarcales y la moral imperante en la época se corresponden el primero con el rol de los hombres y el segundo con el de las mujeres (Nash, 1983). Al borrar esta diferenciación de la configuración espacial de la novela, la autora coloca tanto a hombres como a mujeres en el espacio público que, por otra parte, las mujeres trabajadoras, lejos del mito burgués del *ángel del hogar*, tenían la necesidad de ocupar para obtener un salario que les permitiera sobrevivir. Carnés se centra concretamente en la esfera de la producción, hecho que le permite retratar las deplorables condiciones de vida de la clase trabajadora, en especial de las mujeres obreras, pero no a través de un parlamento lacrimógeno, sino poniendo en el centro la pieza clave que permite el funcionamiento del sistema capitalista, la explotación, que no es una consideración moral, sino un proceso objetivo que hace referencia al *robo legalizado* que realizan los dueños de los medios de producción al apropiarse del fruto social del trabajo: «De todo esto resulta el aumento en los ingresos del día. No obstante, el jornal de la empleada es el mismo» (Carnés, 2016: 36).

4. Fronteras de género: «la mujer nueva»

Una vez analizadas las fronteras de clase, pasaremos a diseccionar el modo en que Luisa Carnés retrata en su novela la opresión de género, la cual podríamos definir

como una relación de sometimiento de un grupo sobre otro por razones culturales, raciales o sexuales². Es decir, la categoría de opresión se refiere al uso de desigualdades en función de poner en desventaja a un determinado grupo social; la diferencia transformada en justificación para el dominio de un sector social sobre otro (D'Atri, 2018: 23).

En lo concerniente a las fronteras de género que dibuja la autora de *Tea rooms. Mujeres obreras* destaca el hecho, en relación con la focalización en la perspectiva de los trabajadores, del enorme protagonismo que detentan en la obra las mujeres proletarias, no solo a través de la avanzada conciencia política de Matilde, sino también mediante distintas situaciones que le permiten a Carnés resaltar la importancia de la organización colectiva y, en especial, de que las mujeres se unan a los hombres de su clase para tomar el destino de sus vidas entre sus manos y luchar por la emancipación de la humanidad, algo muy semejante a lo que ya refirió el teórico y revolucionario ruso, Vladimir Lenin, en su «Discurso ante el I Congreso de obreras de toda Rusia» (1918): «La experiencia de todos los movimientos de liberación ha demostrado que el éxito de la revolución depende del grado en que participen en ella las mujeres». Para mostrar esto, la autora decide tomar la vía del contraejemplo al poner de manifiesto la incapacidad de las distintas soluciones individuales que van tomando las trabajadoras de suponer una mejora en sus condiciones, ya que incluso empeoran su situación —«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» (Arias Careaga, 2017)—. El ejemplo paradigmático de esta estrategia es el capítulo dedicado a la huelga, en el que, en lugar de mostrar una hipotética participación audaz en esta por parte de los personajes, muestra, sin embargo, las consecuencias de no lanzarse a la lucha colectiva por sus derechos a través de la resolución del cierre patronal ante la impotencia y la sensación de culpa de las trabajadoras del salón (Martínez Fernández, 2022). Esta relevancia de las mujeres trabajadoras y de su papel en la lucha por la emancipación de la humanidad encuentra su momento culmen en el mitin protagonizado por la obrera embarazada que, a la par que sirve de contrapunto esperanzador al fatídico desenlace de Laurita (Martínez

² Puesto que nos ocuparemos de la *opresión de género*, de esta definición global—pero certera—del concepto de *opresión* nos centraremos en esa relación de sometimiento por razones *sexuales*.

Ainhoa Jiménez Díaz (2024): “Fronteras de clase y género en *Tea rooms. Mujeres obreras* (1934) de Luisa Carnés”, Cuadernos de Aleph, 27, pp. 80-96.

Fernández, 2022) y nos recuerda a un discurso de Clara Zetkin, permite a Matilde alcanzar ese proceso de toma de conciencia que se gesta a lo largo de la novela y que se cristaliza en el parlamento que cierra la obra, con la esperanza de que la lucha colectiva, de cuya necesidad se encuentra plenamente convencida, le reportará mejoras a todas las mujeres de su clase, también a aquellas que, como sus compañeras, se encuentran, temporalmente menos concienciadas. Dice Matilde: «La mujer nueva, “sin tipo”, ha hablado y le ha respondido la pequeña Matilde. Mas la mujer nueva ha hablado también para todas las innumerables Matildes del universo. ¿Cuándo será oída su voz?» (Carnés, 2016: 204-205).

Una proclama que resulta muy similar a la del ensayo de Kollontai:

La influencia de las mujeres trabajadoras se extiende mucho más allá de los límites de su propia existencia. Las mujeres trabajadoras «contaminan» con su crítica la inteligencia de sus contemporáneas, destruyen los viejos ídolos y enarbolan el estandarte de la insurrección para protestar contra las «verdades» a las que han vivido sometidas generaciones de mujeres. Las mujeres del nuevo tipo, «célibe» e independientes, al libertarse a sí mismas libertan el espíritu, encadenado durante siglos, de sus hermanas pasivas y atrasadas (1931:106).

En cuanto a las particularidades de las condiciones laborales de las mujeres trabajadoras que esboza Carnés en su trazado de las fronteras de género, resalta que la situación de estas, no solo víctimas de la explotación, sino también de la opresión patriarcal, es peor que la de sus compañeros masculinos. En primer lugar, porque son susceptibles de sufrir acoso sexual en su puesto de trabajo (Vives Martínez, 2019), como muestra el episodio en el que Matilde recibe una propuesta laboral como mecanógrafa de manos de un hombre misterioso casi al comienzo de la novela o algunas de las reflexiones que nos ofrece la narradora —«Se dan casos verdaderamente repugnantes; casos en que las auxiliares se han visto obligadas a denunciar al jefe inmediato o a pedir, con un pretexto cualquiera, su traslado a otro departamento de la casa» (Carnés, 2016: 88)—; y en segundo lugar porque tienen menos oportunidades de acceder a un puesto de trabajo y de conservarlo en una época en la que, aun siendo perfectamente legal y estando estipulado por ley la prohibición de despedir a las mujeres una vez hayan contraído matrimonio, el trabajo asalariado femenino sigue estando mal visto y solo se concibe como un temporal último recurso en casos de pobreza extrema hasta que la mujer en cuestión consiga encontrar marido y pueda dedicarse a su destino último como madre y esposa (Nash, 1983: 22, 46). Esta situación se refleja en el ocultamiento que realiza Antonia de su condición de viuda, ya que en el salón de té tienen prohibido trabajar a mujeres casadas y ella necesita el dinero para sobrevivir (Olmedo, 2014), y constituye un motivo por el cual, además, el salario de las mujeres era menor, ya que se consideraba como complementario al aporte

Ainhoa Jiménez Díaz (2024): “Fronteras de clase y género en *Tea rooms. Mujeres obreras* (1934) de Luisa Carnés”, Cuadernos de Aleph, 27, pp. 80-96.

principal del hogar, que era el sueldo del marido (Nash, 1983: 46; Olmedo, 2014). Otro factor que redundaba en la cronificación de que las condiciones laborales femeninas sean peores es la menor oportunidad de participación en la lucha colectiva, bien sea por ocupar puestos, como aquellos vinculados con el sector terciario o el trabajo de cuidados fuera del ámbito *reproductivo* (Nash, 1983; Olmedo, 2014), en los que se encuentran ausentes los sindicatos, o por prejuicios de sus compañeros, como muestra el hecho de que durante la huelga de camareros, el piquete solo interpela al personal masculino, no así a las dependientas, pese a ser mayoría. Contra estos prejuicios ya se pronunció Clara Zetkin, en consonancia con la perspectiva de nuestra autora, en su discurso ante el Congreso fundacional de la Segunda Internacional (1889): «No es el trabajo de la mujer en sí, el cual a través de la concurrencia con la fuerza de trabajo masculina presiona hacia abajo el salario, sino la explotación del trabajo de la mujer a través de los capitalistas que ellos mismo se apropian».

5. Fronteras de clase y género: la emancipación de la mujer proletaria

No obstante, no todas las mujeres veían y experimentaban el trabajo asalariado de la misma forma: es aquí donde las fronteras de clase y las de género se entrecruzan. De esta noción surgen gran parte de las reflexiones que atraviesan el relato acerca del trabajo asalariado y la emancipación de las mujeres; ya que, si bien los discursos del feminismo liberal de la época, que interpelaban tan solo a las mujeres de clase burguesa y de las clases medias, se centraban únicamente en la consecución de ciertos derechos civiles y encontraban en el acceso al trabajo una vía para la emancipación de la esfera doméstica y del yugo del marido mediante la independencia económica, además de contar con acceso a la posibilidad de educación (Nash, 1983: 20, 24). Sin embargo, para las mujeres de clase obrera, para las que el trabajo era un imperativo naciente de la acuciante necesidad material —contrástense las condiciones de las que parten las trabajadoras del salón con las de Laurita, para la que el trabajo asalariado era un castigo e incluso un juego— el trabajo no constituye una vía para la emancipación sino, en cuanto necesidad, un traslado de la subordinación desde la esfera del trabajo *reproductivo* al *productivo*, hecho que refuerza la descripción que se hace del trabajo en la novela, desde el punto de vista de la explotación (Somolinos Molina, 2023): «Aquí no son ustedes mujeres; aquí no son ustedes más que dependientas» (Carnés, 2016: 37), «De una u otra forma, la humillación, la sumisión al marido o al amo explotador. ¿No viene a ser una misma cosa?» (Carnés, 2016: 131). Esta

realidad, la concepción de que la posición de clase resulta determinante, es el punto de partida para las reflexiones de Matilde, la narradora y la propia Luisa Carnés acerca de la búsqueda de una *tercera vía* para la emancipación, la cual pasa por la educación —solo accesible para las mujeres burguesas en la época de Carnés (Hellín Nistal, 2019)— y la lucha colectiva, ya que en el estado actual de cosas, los únicos destinos posibles para las mujeres de su clase en el Estado español, pese a todos los avances legales que tuvieron lugar con el advenimiento de la Segunda República —el reconocimiento de la igualdad legal entre hombres y mujeres dentro y fuera del matrimonio, el sufragio femenino, el matrimonio civil, el reconocimiento de la igualdad entre hijos legítimos e ilegítimos y el divorcio, entre otros (Nash, 1983: 25)— seguían siendo el matrimonio, el trabajo asalariado, el convento o la prostitución (Nash, 1983: 19; Olmedo, 2014; Arias Careaga, 2017; Vives Martínez, 2019; Somolinos Molina, 2023) porque la igualdad ante la ley no implica necesariamente igualdad ante la vida:

Pero también hay mujeres que se independizan, que viven de su propio esfuerzo sin necesidad de «aguantar tíos». Pero es en otro país, donde la cultura ha dado un paso 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. Aquí, las únicas que podrían emanciparse por la cultura son las hijas de los grandes propietarios, de los banqueros, de los mercaderes enriquecidos; precisamente las únicas mujeres a quienes no les preocupa en absoluto la emancipación, porque nunca conocieron los zapatos torcidos ni el hambre, que engendra rebeldes (Carnés, 2016: 130-131).

Este *otro país* al que mira Carnés, tal y como se menciona en varias ocasiones en la propia novela y lo corrobora su propio contexto histórico, el cual hemos descrito con anterioridad de forma prolija, no es otro que la Unión Soviética, cuyos avances después de la Revolución de octubre se hicieron eco por todo el globo alimentando la llama de la movilización y de la lucha de clases. Así, la Rusia revolucionaria aprobó en 1918 un Código civil con la legislación más progresista de la que había sido testigo el mundo hasta la fecha, ya que fue el primer Estado en reconocer la igualdad ante la ley de hombres y mujeres, de otorgarle legalidad únicamente al matrimonio civil, de legalizar el divorcio sin necesidad de alegar ninguna justificación y abolió las distinciones entre hijos legítimos e ilegítimos; este mismo Código fue reformado en 1926 reconociendo legalmente el matrimonio de facto; en 1920 se legalizó el aborto —de nuevo, el primer país del mundo que lo hacía—; de acuerdo con la jurisprudencia, se llegó a reconocer el trabajo *doméstico* como trabajo productivo; se despenalizaron la homosexualidad y la prostitución; se emprendieron grandes esfuerzos para librar a las mujeres de la esclavitud doméstica mediante la socialización del trabajo doméstico a través de la creación de guarderías, comedores y lavanderías públicas; se

Ainhoa Jiménez Díaz (2024): “Fronteras de clase y género en *Tea rooms. Mujeres obreras* (1934) de Luisa Carnés”, Cuadernos de Aleph, 27, pp. 80-96.

crearon órganos como el *Zhenotdel* con el fin de proporcionar educación a las mujeres y hacerlas conocedoras de sus nuevos derechos, en especial a las masas campesinas aún ancladas en muchos aspectos en el conservadurismo feudal; se publicaron cientos de panfletos, libros y artículos que discutían sobre la creación de una nueva forma de vida que cuestionara la división sexual del trabajo y la institución de la familia; se emprendieron grandes planes de alfabetización de toda la población, además de publicarse obras literarias a precio de costo para que fueran accesibles, se estableció la escolaridad mixta, se abolieron los exámenes y se estableció la gratuidad de la enseñanza universitaria, entre otros (Goldman, 2010). Pero lo más importante: lo que aconteció en Rusia fue una revolución que, como tal, buscaba revolucionar todos los aspectos de la vida, no solo la legislación, que era concebida por los propios bolcheviques como una herramienta transicional que, como el Estado, las clases o el dinero, eventualmente desaparecería porque no sería necesaria para organizar la vida en sociedad (Goldman, 2010: 66, 69).

6. Conclusiones

Todo lo expuesto anteriormente forma parte de las condiciones de producción de un texto que fue concebido como una herramienta más al servicio de la revolución social y que realiza un preciso retrato de las fronteras de género y de clase existentes en los tiempos de la autora y, por supuesto, también en nuestro presente. Se trata de una autora y de una obra que cuentan con un manifiesto carácter subversivo y transformador que, aunque aparecieran en la escena literaria hace ya casi un siglo, conservan toda la *modernidad* que representaban en su época. A propósito de la ya problematizada recepción de *Tea rooms. Mujeres obreras* a la que estamos asistiendo en el momento presente, es de recibo mencionar, aunque sea brevemente, la adaptación llevada a cabo por RTVE, una telenovela que tiene por título *La Moderna*, la cual tanto en su ubicación temporal —justo antes de la Segunda República—, en su desplazamiento del conflicto del trabajo del centro de la historia para ser ocupado por un melodrama amoroso, en su visión negativa de las acciones propias de la organización obrera, en su transformación de la explotación en mera *precariedad* cuando no en una cuestión moral llevada a cabo únicamente por capitalistas malos (Becerra Mayor, 2023), adolece de uno de los síntomas más habituales de este tipo de recuperaciones que se alejan del sentido histórico del texto de Carnés: borrar el carácter sumamente político de la obra para ofrecer una versión descafeinada. Encontramos necesario problematizar aquellas caracterizaciones de *Tea rooms. Mujeres obreras* que omiten los elementos más subversivos del

texto, ignorando por tanto también el contexto de producción de la obra y la intencionalidad marcadamente política de la autora, aun cuando estas tergiversaciones se pretendan presentar como *feministas*, como ocurre con la inclusión de nuestra autora en el grupo de las *Sinsombrero* que comentábamos al comienzo de este trabajo. Como nos advierte la propia autora en su novela, tanto directamente como a través del retrato que realiza de las fronteras de género y clase en ella, también los intereses de las mujeres, aunque oprimidas, responden a su posición de clase, por lo que para lograr una verdadera emancipación es necesario un feminismo con una perspectiva *socialista* (Hellín Nistal, 2019; Somolinos Molina, 2023). Recuperar la obra de Luisa Carnés es recuperar también su visión de la literatura como una herramienta a favor de la transformación social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZALDÚA, Gloria (1987), *Borderlands/ La frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- ARIAS CAREAGA, Raquel (2017), «La literatura de Luisa Carnés durante la Segunda República: *Tea rooms*». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1, 55-72. <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio y ZAVALA, Iris M. (1978), *Historia social de la Literatura española*. (Vol. II), Madrid, Castalia.
- BECERRA MAYOR, David, «Cómo desactivar políticamente *Tea rooms*, la novela obrera y revolucionaria de Luisa Carnés, para adaptarla a televisión». *Eldiario.es*. (Madrid), 14 de octubre de 2023 https://www.eldiario.es/cultura/libros/desactivar-politicamente-tea-rooms-novela-obrera-revolucionaria-luisa-carnes-adaptarla-television_129_10578210.html
- CARNÉS, Luisa (2016), *Tea rooms. Mujeres obreras*, Xixón, Hoja de Lata.
- CALDERÓN, Héctor y SALDÍVAR, José David (1991), *Criticisim in the Borderlands*, Durham, Duke University Press Books.
- CASTAÑAR, Fulgencio (1993), «La España del siglo XX en la narrativa del compromiso (1923-1936)». *Letras peninsulares*, 6 (1).
- D'ATRI, Andrea (2018), *Pan y Rosas. Pertenencia de género y antagonismo de clase en el capitalismo*, Madrid, Ediciones IPS.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (1985), *El Nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, José Esteban (Ed.).
- EAGLETON, Terry (1976), *Marxism and literary criticism*, Londres, Methuen & Co. LTD.
- FUENTES, Víctor (1993), «La novela social española 1927-1936: panorámica de un diverso perfil temático y formal». *Letras peninsulares*, 6 (1).
- GOLDMAN, Wendy Z. (prólogo de D'Atri, Andrea) (2010), *La mujer, el Estado y la revolución. Política familiar y vida social soviéticas. 1917-1936*, Buenos Aires, Ediciones IPS
- HELLÍN NISTAL, Lucía (2019), «*Tea rooms. Mujeres obreras*: una novela de avanzada de Luisa Carnés». *Kamchatka*, 14, 179-202. <https://doi.org/10.7203/KAM.14.13806>

- HICKS, D. Emily (1991), *Border Writing: The Multidimensional Text*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- JAMESON, Friedric (2016), *Marxismo y forma*, Madrid, Akal.
- KOLLONTAI, Alexandra (1931), *La mujer nueva y la moral sexual*, Madrid, Ediciones Hoy.
- LARRAZ, Fernando (2023), «*Tea rooms. Mujeres obreras (novela reportaje)* y la huelga de camareros de 1933-1934». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 7, 58-77. <https://doi.org/10.15366/crrac2023.7.003>.
- LENIN, Vladimir I. (1918), «Discurso en el I Congreso de obreras de toda Rusia», en <https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/1918/noviembre/19.htm> (15/1/2024).
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángela (2022), «La potencialidad narrativa de Luisa Carnés. Una propuesta para leer *Tea rooms: mujeres obreras* (1932)». *Possibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 22, 77-102.
- MEIKSINS WOOD, Ellen (2000), *Democracia contra capitalismo. La renovación del materialismo histórico*, México D.F, Siglo XXI.
- MICHAELSEN, Scott y JOHNSON, David E. (2003), *Teoría de la frontera: los límites de la política cultural*, Barcelona, Gedisa.
- NASH, Mary (1983), *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*, Barcelona, Anthropos.
- OLMEDO, Iliana (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. <https://doi.org/10.15581/008.30.232>
- PÉREZ, Janet (1993), «On misapplications of the Generational Label». *Letras peninsulares*, 6 (1).
- ROSALDO, Renato (1991), *Cultura y Verdad*, México D.F., Grijalbo.
- SÁNCHEZ, Leandro (2014), «Estudios críticos de fronteras. Aportes de los estudios culturales». *Si Somos Americanos*, XIV, 1, 173-190.
- SANTONJA, Gonzalo (1993), «La primera “novela roja”». *Letras peninsulares*, 6 (1)
- SOMOLINOS MOLINA, Cristina (2023), «“La ‘mujer nueva’ ha hablado”: diálogos entre Luisa Carnés y Alexandra Kollontai en *Tea rooms. Mujeres obreras* (1934)». *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, 833-861.
- SPÍNDOLA ZAGO, Octavio (2016), «Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera». *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 61, 228, 27-56.
- THOMPSON, Edward P. (1989), *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Barcelona, Crítica.
- VIVES MARTÍNEZ, Mireia (2019), «Las “de hoy” son mujeres «sin tipo»: la identidad de la mujer obrera en la República de Weimar y la Segunda República Española a través de *La chica de seda Artificial* (1932), de Irmgard Keun, y *Tea rooms: mujeres obreras* (1934), de Luisa Carnés». *Archivum*, LXIX, 421-445.
- ZETKIN, Clara (1889), «¡Por la liberación de la mujer!», en <https://www.marxists.org/espanol/zetkin/1889/julio/19.htm> (15/1/2024),