

“La «mujer nueva» ha hablado”: diálogos entre Luisa Carnés y Alexandra Kollontai en *Tea rooms. Mujeres obreras* (1934)*

“La «mujer nueva» ha hablado”: dialogues between Luisa Carnés and Alexandra Kollontai in *Tea rooms. Mujeres obreras* (1934)

CRISTINA SOMOLINOS MOLINA

Departamento de Filología, Comunicación y Documentación. Universidad de Alcalá. C/ de la Trinidad, 3. 28801 Alcalá de Henares, Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: crystina.somolinos@uah.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5334-7281>.

Recibido/Received: 21-3-2023. Aceptado/Accepted: 25-4-2023.

Cómo citar/How to cite: 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, pp. 833-861. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.833-861>.

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

Resumen: El presente artículo indaga en la novela de Luisa Carnés *Tea rooms. Mujeres obreras (novela-reportaje)*, publicada en 1934 en relación con los debates en torno a los modelos de mujer en disputa en el primer tercio del siglo XX. Para ello, se abordará la coyuntura histórica que afecta al surgimiento de los nuevos modelos de mujer a principios del siglo XX, así como el diálogo que se establece entre Carnés y las ideas feministas importadas de la Unión Soviética, en especial en relación con *La mujer nueva y la moral sexual* de Alexandra Kollontai.

Palabras clave: mujer nueva; literatura obrera; mujeres trabajadoras; emancipación.

* Este trabajo ha podido realizarse gracias un contrato postdoctoral del Programa de Recualificación del Sistema Universitario Español, modalidad “Margarita Salas”, en la Universidad de Alcalá. Asimismo, se integra en el marco del Proyecto de Investigación *Vox populi. Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las épocas Moderna y Contemporánea* (PID2019-107881GB-I00), del que son investigadores responsables Antonio Castillo Gómez y Verónica Sierra Blas, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España. Agradezco a quienes han realizado las evaluaciones externas de este trabajo sus comentarios constructivos y su contribución a la mejora de este artículo.

Abstract: This article explores the novel by Luisa Carnés *Tea rooms. Mujeres obreras (novela-reportaje)*, published in 1934, in relation to the debates surrounding the models of women in dispute in the first third of the twentieth century. To this end, the historical context affecting the emergence of new models of women in the early 20th century will be addressed, as well as the dialogue established between Carnés and feminist ideas imported from the Soviet Union, especially in relation to Alexandra Kollontai's *The New Woman and Sexual Morality*.

Keywords: new woman; workers' literature; working women; emancipation.

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, asistimos al proceso de recuperación de la obra literaria de numerosas autoras ligadas al movimiento de vanguardia en el primer tercio del siglo XX¹. En ese marco, se ha producido al rescate de la figura de la autora Luisa Carnés, que ocupa un lugar singular en el panorama por su adscripción a la clase obrera, condición extraña en el campo cultural del momento. La recepción de la obra literaria de Carnés se ha enmarcado en los procesos más generales de reivindicación de la obra de las autoras del momento. En conjunto, es frecuente que las referencias a ellas se hagan a través del marbete “la otra generación del 27” o “las Sinsombrero”², y, en líneas generales, los trabajos académicos tienden a situarla en torno a los modelos de mujer cuya difusión y extensión social estaba cobrando fuerza en el primer tercio del siglo XX en España.

En este trabajo, pretendemos discutir y problematizar la inserción concreta de la obra de Luisa Carnés, su encaje en los modelos burgueses de “mujer moderna” que se estaban difundiendo en el momento, así como plantear su diálogo con otras fuentes del pensamiento en torno a la “cuestión de la mujer”, que estaban comenzando a circular en la España de los años treinta. Se trata de la obra de autoras como Alexandra Kollontai o Clara Zetkin, que propusieron modelos alternativos para las mujeres obreras, al margen de los dictados burgueses de estos prototipos de feminidad difundidos a través del cine o las revistas de moda de la época.

¹ Para un resumen de los avatares, recorridos y caminos transitados en este proceso, ver Mascarell (2020).

² Especialmente en relación con esta denominación se encuentra la difusión del documental homónimo en el año 2015, así como la publicación de *Las Sinsombrero: sin ellas, la historia no está completa* (Balló, 2016).

El diálogo de la obra de Carnés con esta tradición de pensamiento procedente de la Unión Soviética ha sido poco resaltado, a pesar de la fuerte influencia que tuvo la Revolución Soviética de 1917 en la literatura española del momento (Purkey, 2013: 9). En el proceso de recuperación de la obra de Carnés, la prensa generalista suele adscribir en sus titulares la obra de la autora al grupo de las mujeres de la generación del 27 o a la categoría de “las Sinsombrero” (Garrido Couriel, 2016; Rodríguez, 2017; Martín Rodrigo, 2017; s.a., 2017). Se produce así un proceso de asimilación de la obra carnesiana a los estándares de la escritura del momento, lo que ayuda a difundirla al vincularla con una tradición de prestigio, pues, como apunta Olmedo, “a pesar de las peculiaridades de Carnés, su asociación con las Sinsombrero favorece su difusión y es útil para su estudio, porque la vincula con este proyecto de modernidad impulsado por los ideales republicanos que también incluía a las mujeres” (Martínez Fernández y Olmedo, 2019: 559).

Igualmente, en los trabajos académicos en torno a la literatura de Carnés, por lo general, se relaciona su obra con la de sus contemporáneas, pero al mismo tiempo se sitúa en la órbita de la denominada “literatura de avanzada” o “Nuevo Romanticismo” bajo distintas formulaciones (Vilches de Frutos, 1982; Castañar 1992; Plaza Plaza, 2011 y 2015; Purkey, 2013; Olmedo, 2014; Arias Careaga, 2017; Calviño Tur 2019; Hellín Nistal, 2019); otras veces aparece en relación con la denominada “Edad de Plata” (Nieto Caballero 2021) y otras, se inserta en relación con la actividad literaria de las denominadas “escritoras de la Generación del 27” (Plaza Plaza, 2019). Asimismo, encontramos trabajos centrados en el análisis del contenido narrativo de Carnés en los que apenas se plantea su adscripción generacional (Cavallo 1993; Martínez Fernández, 2022). Sin duda, este complejo encuadre de la autora responde a su condición liminar en el campo intelectual del momento, en tanto que escritora procedente de la clase obrera (Plaza Plaza, 2002: 17), y ello motiva que, en ocasiones, se empleen los criterios utilizados de forma general para analizar la obra de las autoras del primer tercio de siglo a la hora de abordar su obra. De este modo, en trabajos académicos recientes se relaciona la actividad intelectual de Carnés con este proyecto de modernidad que imprimía modelos de mujer tales como la “mujer moderna” o “mujer nueva”, términos que, a menudo, aparecen empleados como equivalentes (Olmedo, 2014; Nieto Caballero, 2021; Calviño Tur, 2021; Martínez Fernández, 2022).

Sin negar la relación compleja que existió entre estas variables, así como la inserción de Carnés como intelectual en un proceso más amplio que incentivaba la intervención en el ámbito público de las mujeres españolas, especialmente durante el periodo republicano (Gómez Blesa, 2009: 219), es posible encontrar, en *Tea rooms. Mujeres obreras: novela-reportaje* (1934) un cuestionamiento de los modelos hegemónicos de “mujer moderna”. Para ello, Carnés se sirve de las ideas procedentes del feminismo socialista, especialmente de los planteamientos de Alexandra Kollontai en su ensayo *La mujer nueva y la moral sexual*, cuya traducción se publicó en España por primera vez en el año 1931. La novela plantea las limitaciones en el alcance social del modelo burgués de “mujer moderna” a través del descubrimiento de la protagonista de una nueva identidad femenina obrera, la “mujer nueva”, que rompe con los tópicos del modelo burgués, inalcanzable para las obreras de la época, y presenta una nueva posibilidad para las mujeres de clase obrera, ligada a la militancia política y sindical. Este trabajo se inscribe en la estela de indagaciones recientes que han tratado de cuestionar los modelos de feminidad en circulación en el momento, en relación con el desarrollo y difusión de ideas revolucionarias en las primeras décadas del siglo XX. Por ejemplo, Fernández Cordero (2022: 193) emplea el término “mujer nueva” para hacer referencia a las mujeres obreras de ideas avanzadas en su análisis de *La Victoria* (1925) de Federica Montseny, en un interés por incidir en el factor de clase como elemento de estudio, y Hellín Nistal (2019) emplea el término “mujer nueva” en el análisis de la novela de Carnés y ancla sus propuestas en las ideas del feminismo socialista.

Para acometer este análisis, plantearé en primer lugar el debate en torno a los modelos de “mujer moderna” y “mujer nueva” desde una perspectiva que distinga ambos en relación con las tradiciones de las que emanan, así como el cuestionamiento que Carnés realiza de los modelos burgueses en *Tea rooms* (1934); posteriormente, acometeré el análisis de la novela en relación con las ideas expuestas por Kollontai en su ensayo *La mujer nueva y la moral sexual* (1931), donde se establecen las líneas principales de este modelo de “mujer nueva” importado del feminismo socialista.

1. MODELOS DE MUJER EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX: LÍMITES, DEBATES Y DEFINICIONES

Como acabamos de señalar, la crítica académica ha empleado, en ocasiones de forma indistinta, los términos “mujer moderna” y “mujer nueva” para referirse a los modelos de mujer presentes en la obra de Luisa Carnés, especialmente por lo que respecta a su novela *Tea rooms. Mujeres obreras* (1934), que recientemente ha recibido gran atención. Independientemente de los términos empleados, la cuestión en torno a los modelos de mujer vigentes en el primer tercio del siglo XX fue ampliamente debatida, discutida y cuestionada desde diferentes frentes. La “cuestión de la mujer”, como estudió Mary Nash (1981), fue asunto central en las discusiones de los diferentes sectores sociales: tanto el movimiento obrero como sectores de la derecha, la Iglesia católica o los ámbitos científico-médicos se posicionaron en torno a las transformaciones que estaba sufriendo el lugar social de la mujer. En general, como ha estudiado Russo (2022: 61), la nueva identidad femenina correspondiente a la mujer moderna fue percibida como factor desestabilizador por parte de los sectores tradicionales de la sociedad. A pesar de ello, fue un modelo que penetró rápidamente a través de la prensa, el cine, la radio y la literatura, y se difundió socialmente hasta resultar atractivo de un modo amplio, incluso para las capas sociales menos interesadas en el mensaje político que llevaba asociado.

Los intensos debates con respecto al tema conllevaron la publicación de numerosos textos en los que se incidía en la caracterización y definición de este modelo de “mujer moderna”, como es el caso, por ejemplo, de *La mujer moderna y sus derechos* (1927), de Carmen de Burgos o *La mujer moderna* (1920), de María de la O Lejárraga. Según Olmedo (2014: 55), estos ensayos de aclaración de la “mujer nueva” aparecieron debido a la discrepancia entre el surgimiento de una nueva realidad social en la que la mujer comienza a salir al espacio público y la mentalidad tradicional. De la crisis de la relación entre el espacio público y el privado surgen nuevas identidades y costumbres que entran en disputa. Incluso desde sectores favorables a la emancipación de la mujer se produjeron debates en torno a la caracterización de estos nuevos modelos de mujer y discusiones acerca del alcance social de estos ideales.

En gran parte de estas publicaciones, se utilizaban los términos “mujer moderna”, “nueva mujer” o “mujer nueva” de forma indiferenciada para hacer referencia, en general, a los modelos de mujer que estaban

diseminándose. Se trataba de significantes en disputa, no unívocos, que las autoras dotaban de significados específicos a través de las definiciones y argumentarios que proponían en sus páginas. La propia Luisa Carnés, que describe meticulosamente al final de la novela *Tea rooms* (1934) los caracteres de la denominada “mujer nueva”, se refiere al personaje de su anterior novela, *Natacha* (1930), como “mujer moderna antañona” en una entrevista realizada por Fidel Cabeza y reproducida en el diario *El Nuevo Día. Diario de la provincia de Cáceres*, donde hace asimismo referencia al surgimiento de un modelo de “mujer nueva”:

“Natacha” es la historia de una mujer sin carácter. Yo hubiera deseado que su vida fuera menos triste, pero no era posible hurtarla a la tristeza. Yo “la hubiera casado”, de buena gana con un vecino suyo, bueno y sentimental, que la amaba en silencio, créalo. Imposible. “Natacha” es la transición de la mujer de ayer a hoy, un doble tipo de mujer moderna antañona, atormentada por las más contradictorias ideas. “Natacha” marca la natividad de la mujer nueva en Castilla. Buscándose en sí misma, la mujer acabará por encontrarse (1930: 5).

Sin embargo, la extensión social de estos nuevos modelos dependía de la situación y de la clase social de las mujeres en la España del momento. Como señaló Yusta Rodrigo al estudiar el significado que tuvo el periodo de la Segunda República para las mujeres (2006: 102), en el caso de aquellas que pertenecían a las clases medias y acomodadas, la modernidad republicana se reflejaba, sobre todo, en la curiosidad y el interés por “el maquillaje o el cuidado del cuerpo, por el deporte o una nueva concepción del hogar como reducto del «confort» importada de Hollywood”. De igual modo, señala Gómez Blesa (2009: 120) cómo, en los años veinte, paralelamente a la difusión social del vértigo de la modernidad, la liberación de las normas morales conservadoras y la apertura hacia nuevos ámbitos y costumbres que tuvieron el placer y la diversión como objeto último, se produjo la aparición de un nuevo modelo de mujer, la *garçonne* o la *flapper*. La estética de la *garçonne*, relacionada con nuevas costumbres indumentarias y pelo corto, se asoció con cierta androginia y masculinización, negación de la femineidad o diferenciación sexual difusa entre el hombre y la mujer (Russo, 2022: 62), lo que suscitó de forma recurrente debates en las páginas de los periódicos del momento.

Este nuevo modelo de mujer, independiente y moderna, “de figura estilizada y pelo corto, se convierte en el verdadero icono de los locos años

veinte” (Gómez Blesa, 2009: 122), y surgió en consonancia con el papel activo que fue asumiendo progresivamente la mujer en el primer tercio de siglo. El aumento paulatino de su visibilidad en espacios públicos concitó esta evolución en su indumentaria, conforme tuvo lugar su incorporación a la vida social. De hecho, se ha señalado cómo es en el ámbito de la moda y el vestuario donde es posible encontrar un testigo del proceso de modernización de la mujer, en tanto que este cambio en la imagen externa de la mujer conllevaba una libertad corporal y material, idónea para las nuevas actividades que podía desarrollar (Ena Bordonada, 2021: 36).

No obstante, este modelo tuvo un alcance social limitado, pues se trataba, más bien, de una ficcionalización, de un prototipo idealizado cuya meta solamente una minoría de mujeres pertenecientes a las clases acomodadas podía llegar a realizar (Gómez Blesa, 2009: 125). Al tiempo que se difundía este nuevo modelo de mujer, se produjo la aportación de una serie de mujeres “excepcionales” en un proceso que Ena Bordonada (2021: 26) denomina la “invención de la mujer moderna” en la España de principios del siglo XX. Estas intelectuales, que vivían de su trabajo y que, debido a su posición social, tuvieron acceso a la educación, se dedicaron a comunicar, debatir y divulgar a través de sus obras las posibilidades de emancipación de las mujeres, así como a construir, en sus ficciones literarias, una serie de personajes femeninos que rompían con los modelos de mujer heredados del discurso de la domesticidad decimonónica (Nash, 1993: 586). Esta “invención de la mujer moderna” se inició en las últimas décadas del siglo XIX y se caracterizó por delinear un proceso que establecía los modelos a seguir, antes de que estos cambios renovadores alcanzaran a las capas populares de la población femenina española (Ena Bordonada, 2021: 35). Ello constituía, por tanto, un cambio social impulsado desde arriba.

Muy distinta era la situación de las mujeres de las clases populares para quienes, de acuerdo con Yusta Rodrigo (2006: 109), esta modernidad difundida por los nuevos modelos de mujer era tan solo relativa, y, en muchos casos, se reducía únicamente al aspecto. Es conocido a este respecto el gesto subversivo de quitarse el sombrero en público que protagonizaron Maruja Mallo, Margarita Manso, Salvador Dalí o Federico García Lorca en la Puerta del Sol, postura que ha servido para nombrar recientemente al grupo de mujeres intelectuales de la vanguardia española como “las Sinsombrero” (Balló, 2016). Tras las apariencias que presentaban estos modelos, la mayor parte de las obreras no solamente no podían acceder a las novedades importadas del extranjero en relación con

la moda, sino que apenas disponían de indumentaria adecuada para las circunstancias climatológicas de cada estación, como puso de manifiesto Carnés en su obra narrativa, tal y como señaló Olmedo:

Luisa Carnés da un giro a esta perspectiva al plantear que la indumentaria renovada de la moderna no significa una alternativa para las mujeres de clase baja que ignoran, debido a su falta de recursos, los vaivenes de la moda. Mientras Concha Méndez y sus amigas se quitaban el sombrero para contradecir los dictados sociales, Carnés, Soledad Real y las obreras de *Tea rooms*, se conformaban con conseguir ropa adecuada a la estación (Olmedo, 2014: 133).

De esta forma, los conocidos paseos de Concha Méndez y Maruja Mallo por la ciudad madrileña en busca de la sorpresa surrealista y el escándalo (Mangini, 2001: 120) se transforman en recorridos monótonos de ida y vuelta al trabajo para las obreras de Luisa Carnés, observando unos escaparates con productos inaccesibles para sus salarios. Al inicio de *Tea rooms*, Carnés plantea precisamente esta cuestión, pues la protagonista, Matilde, se ve obligada a elegir entre volver a casa en tranvía o comprar un buñuelo en un puesto ambulante cuando regresa a casa a última hora de la tarde tras realizar una entrevista de trabajo. Decide comprar el buñuelo y, en el trayecto a pie hasta casa, la voz que narra el relato describe cómo la lluvia cala sus pies a través de los zapatos gastados, mientras avanza dejando a un lado los escaparates comerciales:

La calle es larga, larga, y los pies están mojados por el agua que reblandece los zapatos deteriorados. La lluvia tamborilea en el paraguas sin puño y picoteado por la polilla. (...) Una muñeca de cera, con la boina de punto caída sobre los ojos —pintura verdosa, sin brillo—; encima del brazo rígido, una bufanda del color de la boina. Lunares, rayas diagonales, hebillas niqueladas, calcetines. La pierna perfecta, con la irradiación eléctrica en el interior. Los zapatos: blanco, negro, gris, marrón. El gran zapato en el centro —como cuerpo yacente—, iluminado por suaves reflectores marginales (Carnés, 1934: 10).

Más adelante, como continuación a esta narración, la protagonista se adentra en el barrio obrero en el que vive, y describe su encuentro con el escaparate de una librería y con un grafiti que clama contra la guerra y celebra la solidaridad con la Unión Soviética: “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, 1934: 11). Desde los planteamientos de la literatura de avanzada y del grupo de narradores en torno a la revista *Nueva España* y los planteamientos de José Díaz Fernández en *El Nuevo Romanticismo* (1930)³, la novela rusa se erigía como modelo a seguir, a tenor de la responsabilidad inexcusable del escritor sobre su entorno y su tiempo:

La Unión Soviética en los años veinte y treinta asomaba como la puesta en marcha de una ideología que circulaba con fuerza y pronto se convertiría en un foco de atracción inevitable para los jóvenes intelectuales. Así se volvió bastante frecuente el viaje a la URSS, que emprendieron, entre otros, André Gide, Henri Barbusse, Waldo Frank, Theodore Dreiser, Ángel Pestaña, Ramón Sender, Max Aub, Rafael Alberti, María Teresa León. Muchas experiencias se convirtieron en crónicas y reportajes que saturaron el mercado desde 1922 hasta 1934. Estos libros significaron una llamada a poner la atención en Rusia y su revolución (Olmedo, 2014: 72).

Además del interés que aparece plasmado en los libros de viajes, las crónicas y los reportajes a los que hace referencia Iliana Olmedo en la cita anterior, se publicaron numerosas traducciones de textos y se produjo la proliferación de obras literarias rusas y soviéticas desde el siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX en España (Purkey, 2013: 9). Tanto los autores del Nuevo Romanticismo como las intelectuales de vanguardia se interesaron por el proceso de incorporación de las mujeres a la vida pública y a la actividad intelectual en la Unión Soviética, pues la posición de la mujer en la sociedad era una de las cuestiones más debatidas. Ello se demuestra no solo en las publicaciones de María Teresa León, especialmente en sus crónicas periodísticas, recopiladas recientemente en *El viaje a Rusia de 1934 y otros recuerdos soviéticos* (2019), sino también, por ejemplo, en la publicación del ensayo de Margarita Nelken titulado *La mujer en la URSS y la Constitución Soviética* (1938). El modelo de “mujer nueva” que aparece en la obra de las pensadoras de la Unión Soviética constituyó una de las fuentes para los modelos femeninos durante la Segunda República, y conforma un modelo de mujer revolucionaria que se caracteriza por su fortaleza, su independencia, su racionalidad y su militancia. La literatura fue un vehículo especialmente válido para

³ Sobre la literatura de avanzada, cfr. Fuentes, 1980; Vilches de Frutos, 1982; Santonja, 1989; Castañar, 1992.

difundirlo, especialmente a partir de los años treinta y la extensión del movimiento de avanzada.

De forma especial, el pensamiento de Kollontai tuvo un influjo importante en la prensa española, donde se discutieron algunas de sus obras publicadas hasta ese momento: “La familia y el estado comunista” (1920), *La juventud comunista y la moral sexual* (1930), *La bolchevique enamorada* (1928) o *La mujer nueva y la moral sexual* (1931). Julio Álvarez del Vayo, José Díaz Fernández o Fernando de los Ríos discutieron sus trabajos en periódicos como *ABC*, *Blanco y Negro*, *Crisol*, *Crónica*, *La Gaceta Literaria*, *Heraldo de Madrid* o *La voz*, de modo que la popularidad de Kollontai en la prensa disparó la probabilidad de que las mujeres intelectuales vinculadas al Nuevo Romanticismo conocieran su trabajo (Purkey, 2013: 114). Concretamente, resultan llamativas las concomitancias que existen entre el último de los ensayos referidos, *La mujer nueva y la moral sexual*, y la novela de Carnés *Tea rooms. Mujeres obreras*, tanto por lo que respecta a la construcción del personaje protagonista como a la evocación de un ambiente y unas condiciones sociales en las que cobra sentido el análisis desarrollado por Kollontai.

2. NUEVOS MODELOS DE FEMINIDAD OBRERA: LA RECEPCIÓN DEL FEMINISMO SOCIALISTA EN LA OBRA DE LUISA CARNÉS

Tea rooms transcurre en torno al acontecer cotidiano en un salón de té ubicado en el centro de Madrid, tomando como protagonistas a las trabajadoras y sus condiciones laborales. Tanto la protagonista de la novela, Matilde, como sus compañeras de trabajo en el salón son testigo de las condiciones laborales de las trabajadoras, de sus posibilidades y proyecciones vitales. En *La mujer nueva y la moral sexual*, Kollontai esbozaba la posibilidad de un nuevo modelo de mujer, la denominada “mujer nueva”, dirigido a las mujeres de clase trabajadora. A lo largo de sus páginas, parte de ejemplos de obras literarias y, de entre ellos, considera como paradigma de este nuevo arquetipo a la obrera Matilde — a partir de la novela *Mathilde* de Karl Hauptmann publicada en 1902—, mujer de clase obrera liberada de la dependencia de los varones y que, a través de su esfuerzo y de su lucha por los derechos de las mujeres, camina hacia la emancipación. No creemos que sea casualidad la coincidencia entre el nombre de la protagonista de la novela y el modelo que toma Kollontai en su ensayo, pues los planteamientos coinciden, así como la caracterización del personaje:

Como en larga cinta de abigarrados colores, se despliega ante nosotros la vanguardia de las heroínas del nuevo tipo femenino. A la cabeza, sin detenerse ante la espesa barrera que forman las zarzas espinosas de la realidad contemporánea, se adelanta con tranquilo paso, valiente y resuelta, la obrera Matilde. (...) No es más que una “joven obrera, sola y pobre”; pero se siente orgullosa de ser lo que “es”, satisfecha de su fuerza interior y de su independencia (Kollontai, 1977: 47).

La inclinación de Carnés hacia la cultura procedente de Rusia es bien conocida (Purkey, 2013: 114; Olmedo, 2014: 73). Concretamente, su interés temprano por los textos de Dostoievsky y de Tolstoi, unido a su vinculación laboral en la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP) y su relación con el dibujante Ramón Puyol, diseñador de numerosas portadas de novelas y ensayos soviéticos publicados en España, propiciaron su contacto con la cultura producida en la Unión Soviética. La concepción de la “mujer nueva” que aparece en la novela se encuentra influida por la recepción del feminismo obrero de Kollontai, y ello se plantea en la novela en varias ocasiones. En una conversación, Matilde trata de explicarle a su compañera Antonia las ideas que le ha transmitido un vecino, militante comunista, acerca de las posibilidades revolucionarias. Matilde apunta a la Unión Soviética en referencia a la erradicación de la pobreza y con respecto a la creación de empleo: “En todos, menos en ése. En ese país, en vez de cerrarlas, cada día abren nuevas fábricas e inauguran nuevas industrias. Y las mujeres no andan meses y meses de un lado para otro con un periódico debajo del brazo, buscando un mísero mendrugo; ni los niños se mueren de hambre y frío en las calles. Rusia se llama ese país” (Carnés, 1934: 169). De esta forma, Carnés se esfuerza en construir una alternativa al sistema capitalista a través de la transmisión a los lectores del análisis comunista de la realidad, cuestión para la que resultaba insoslayable la referencia a la Unión Soviética (Hellín Nistal, 2019: 184).

Frente a los nuevos modelos de mujer difundidos por los medios de comunicación y el cine de Hollywood, la protagonista de la novela, Matilde, ensaya una búsqueda de identidad femenina alternativa realizable para las obreras del momento. La “mujer nueva” revolucionaría su lugar en el trabajo y ello supondría una transgresión de la institución tradicional de la familia. Ante la imposibilidad de seguir los dictados de la moda, como ya hemos señalado, Matilde constituye un personaje que no se adapta

al cambio social que supone la extensión de dichos modelos, y la voz que narra el relato incide en el desinterés de las compañeras de Matilde con respecto a la acción colectiva, más interesadas por otras cuestiones relacionadas con la apariencia y con enredos sentimentales:

Es un asunto nada nuevo. Las muchachas hallan siempre motivos más interesantes para sus breves charlas ocasionales; por ejemplo, el vestido de verano o el abrigo de invierno; ese único vestido temporal de la obrera, cuya adquisición y “estreno” reviste en casi todos los casos enorme trascendencia; las confidencias íntimas; los “me dijo”, “te dijo”, de la compañera; el “asunto” de la encargada. Los problemas de orden “material” (social) no han adquirido aún bastante preponderancia entre el elemento femenino proletario español (Carnés, 1934: 43).

En efecto, los cambios en la indumentaria, vestuario, costumbres y ocio de las mujeres se representan en la novela, sobre todo, a través del personaje de Laurita quien, pendiente en exceso de su aspecto, “se tiene por «moderna»; lo que ella llama una «chica moderna». Va sola al cinema con sus amigas y amigos, e imita los ademanes y las miradas de la «estrella» de moda. Ahora le corresponde a Marlene Dietrich” (Carnés, 1934: 104). El cine como modo de entretenimiento, y no solo en relación con las actitudes y modelos ideales que crea, aparece recurrentemente en la novela, tanto en las interacciones de la protagonista con sus compañeros de trabajo como en las conversaciones de los clientes que las trabajadoras presencian durante sus turnos en el salón. Ante la discusión que mantiene el grupo de actores que se reúne en el café, una de las trabajadoras, Antonia, de mayor edad, no comprende los términos del debate: “Antonia no entiende nada de esto. ¡Qué ganas tienen «estas gentes» de sofocarse!”. Sin embargo, Carnés caricaturiza la imagen que devuelve este modelo de mujer moderna, que supone una idealización, en tanto que no se atiene a la diversidad de cuerpos concretos y situados de la población femenina perteneciente a las capas populares:

Pero Laurita está demasiado gruesa para adoptar esas difíciles aptitudes felinas de la Dietrich. En cambio, el asunto de las cejas no implica grandes trastornos; es cuestión de unas buenas pinzas y un buen lápiz. Lo verdaderamente imposible es la adopción del peinado; Laurita tiene el cabello, aunque rubio, enteramente laso, y un endemoniado flequillo que no acaba nunca de crecer. (La última «estrella» de «turno» fue Collen Moore) (Carnés, 1934: 104).

Si para las “modernas” de origen social acomodado el trabajo suponía un medio para la profesionalización, una oportunidad para la realización personal y un instrumento para evitar la dependencia económica del marido, Carnés plantea en la novela cómo para las mujeres de clase trabajadora el trabajo asalariado incide en la desigualdad. De hecho, Matilde asiste a un proceso progresivo de toma de conciencia y se reafirma en sus ideas en torno a la desigualdad de clase. Para la protagonista, su posición de mujer de clase obrera impide la emancipación a través del trabajo asalariado, solo posible para las mujeres de origen social burgués. Por eso, señala que su situación “apenas ha cambiado” (1934: 77) desde que comenzó a trabajar en la pastelería, pues “los alimentos han mejorado poco en casa y el ambiente, en general, sigue siendo el mismo. 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” (1934: 77).

De esta forma, el trabajo asalariado se describe desde el punto de vista de la explotación, y no de las posibilidades de emancipación que ofrece para las mujeres. Al mismo tiempo, se adopta una perspectiva materialista: el cuerpo es el lugar en el que se manifiestan las consecuencias del trabajo y se plantea de qué manera el trabajo y la explotación se inscriben en los cuerpos de las trabajadoras del salón de té. Estos cuerpos trabajadores están expuestos a unas condiciones límite y difieren de los cuerpos de las mujeres de clase acomodada que acuden como clientes al salón: sudan, se cansan, padecen dolor y enferman: “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” (Carnés, 1934: 33).

La legislación laboral protectora que comenzó en España a principios de siglo XX estableció normativas que reglamentaron el trabajo de las obreras y de los niños. Por ejemplo, la llamada “Ley de la Silla” de 27 de febrero de 1912 había establecido la obligatoriedad de que los comercios en los que las trabajadoras desempeñaran su trabajo de pie dispusieran de una silla para que las empleadas pudieran turnarse para descansar (Capel Martínez, 1982: 90). En el salón de té de la novela, esta circunstancia aparece, pero la narradora señala que el hecho de que la silla estuviera ahí no implicaba que en la práctica las mujeres pudieran utilizarla, a menudo debido a presiones de sus superiores: “Detrás de la pastelería hay una banqueta para descanso de las empleadas; pero no es prudente ocuparla

demasiado tiempo o repetidas veces: la encargada vigila desde el mostrador de enfrente, tiesa detrás de la caja registradora” (Carnés, 1934: 31).

La encargada de la pastelería, a pesar de compartir con ellas la condición de mujer, se revela para Matilde y para sus compañeras como su antagonista de clase. A través de este personaje, se cuestionan los límites de un feminismo que considera a todas las mujeres desde un punto de vista homogéneo, sin prestar atención a sus particularidades. Kollontai hacía referencia asimismo a esta cuestión en su ensayo *La mujer nueva y la moral sexual*:

Las obreras sienten el antagonismo de clase con una intensidad infinitamente más grande que las mujeres del tipo antiguo, que desconocían la inevitable lucha social. Para la obrera que ha franqueado el umbral de su casa, que ha experimentado sobre sí misma toda la fuerza de las contradicciones sociales y que se ha visto obligada a participar activamente en la lucha de clases, una ideología de clase clara y definida adquiere la importancia de un arma en la lucha por la existencia. La realidad capitalista separa de una manera absoluta a la Tatiana de Gorki de la Tatiana de Nagrodskaja. Es esta realidad capitalista la que hace que la propietaria de un taller se encuentre por su ideología mucho más alejada de una de sus obreras que la buena ama de casa con relación a su vecina la mujer de un obrero (Kollontai, 1977: 83).

Por eso, Matilde establece claramente los límites cuando se incorpora a trabajar a la pastelería, a pesar de que es consciente de que sus compañeras censurarán esta actitud: “Este breve diálogo sostenido con Matilde ha impuesto a la encargada de la personalidad de «la nueva». Las otras empleadas censuran subrepticamente; pero Matilde dice las cosas de un modo que no admite réplica. Sin desentonos de voz, sin titubeos. Sus palabras categóricas, sencillas, han establecido una fría laguna entre Matilde y su jefa inmediata” (Carnés, 1934: 45). Y, en efecto, de este comportamiento se deduce la conciencia de clase a la que aludía Kollontai en el fragmento citado anteriormente.

De igual manera, las referencias continuas al cuerpo y al modo como el trabajo impacta en él difieren en función de criterios de clase y de género. De clase, porque se hace referencia al cuerpo de las trabajadoras despojadas de toda su personalidad (“En estos clavos cuelgan las empleadas cada mañana su personalidad para recogerla cinco horas después”, Carnés, 1934: 41), pero también porque el cuerpo de los

trabajadores se presenta como parte de las pertenencias del patrón, y por tanto este dispone de aquel a su antojo: “Es el enemigo que a veces hace demagogia de ocasión: «El patrono y el obrero son solo un cuerpo». (No tiene en cuenta que lo que él come no le nutre al complemento de su cuerpo —el jornalero—)” (Carnés, 1934: 160).

Con respecto a esta cuestión, señala Magnien (1997: 41) que en la novela se plantea el cuerpo de la mujer como lugar en el que se legitima la dependencia de las mujeres en la sociedad patriarcal, en tanto que se considera como instrumento de placer para el hombre. Desde este punto de vista, se presenta el tema de la sexualidad de la mujer a partir de su posición subalterna en la sociedad. De acuerdo con Olmedo (2014: 128), los personajes femeninos carnesianos tienen un cuerpo que desea —y es deseado— pero del que no son dueñas, y esto se observa muy claramente en el personaje de Laurita, ahijada del administrador del salón de té, que padece un embarazo no deseado fruto de su relación con un cliente que acude al salón, pero también en el caso de Marta, despedida del salón por robar una peseta diaria, que acaba ejerciendo la prostitución. Kollontai planteaba estas opciones como parte de tipos de mujer “del pasado”, que no presentaban el tesón y la fortaleza de las trabajadoras concienciadas de su lugar social y de su papel en la lucha por la emancipación de la clase trabajadora:

Para las “inadaptadas”, es decir, para aquellas mujeres pertenecientes al tipo antiguo, no queda sitio en las filas de las huestes trabajadoras. De esta manera se crea una especie de “selección natural” entre las mujeres de diversas capas sociales. Las filas de “las trabajadoras” están siempre formadas por las naturalezas más fuertes y resistentes, por las mujeres de espíritu más disciplinado. Las naturalezas débiles y pasivas continúan fuertemente atadas alrededor del hogar familiar. Si las necesidades materiales las arrancan de él para lanzarlas al torrente de la vida, estas mujeres se dejan llevar por el camino fácil de la prostitución “legal” o “ilegal”, se casan “por conveniencia” o se lanzan a la calle. Las mujeres trabajadoras constituyen la vanguardia de todas las mujeres y comprenden en sus filas a representantes de las diversas capas sociales. Sin embargo, la inmensa mayoría de esta vanguardia femenina no la constituyen mujeres del tipo de Vera Nikodinovna, orgullosas de su independencia, sino millones de Matildes envueltas en chales grises, Tatianas de Riasan con los pies descalzos, empujadas por la miseria al nuevo sendero erizado de espinas (Kollontai, 1977: 81).

En efecto, a través de las diferentes circunstancias de las trabajadoras del salón de té, se plantean estos tipos de mujer. Sin embargo, Carnés parte de estas situaciones para denunciar la explotación sexual femenina en el caso de las obreras y criticar la moral sexual que las mujeres, según mandato social, debían salvaguardar. En este sentido, señala que las mujeres de clase obrera transgreden las normas morales con mayor facilidad (Olmedo, 2014: 141) por tener preocupaciones relacionadas con el sustento económico cotidiano y por no verse del todo incluidas en el concepto de honra, que sirve para mantener una apariencia social y una cuestión de clase: “Para el estómago, todos los medios son lícitos y admisibles. Es sobradamente sabido que el estómago es amoral” (Carnés, 1934: 171). Como ocurría con Natacha, protagonista de la novela homónima de Carnés publicada en 1930, las obreras de *Tea rooms* se encuentran también en la encrucijada entre la necesidad económica y la defensa de su honor según criterios de moralidad.

3. LA “MUJER NUEVA” Y LA EMANCIPACIÓN SOCIAL: SUBVERSIÓN DE LOS LÍMITES MARCADOS POR EL MATRIMONIO Y LA EXPLOTACIÓN LABORAL

El matrimonio constituye un asunto central en la novela, en tanto que supone una manera de presentar la dicotomía entre los tipos de mujer del pasado y los avatares del modelo de “mujer nueva” que Carnés presenta a través de la indagación de su protagonista. El cuerpo de Matilde también es un cuerpo deseado por el trabajador que reparte los pasteles diariamente al salón, pero la conversación del muchacho con Antonia revela que su interés por ella tiene también que ver con la necesidad de una mujer que realice el trabajo doméstico en su casa, dado el fallecimiento de su madre: “Yo la hablaría en serio, para casarnos pronto. Es una chica muy formal, de lo que no abunda por ahí... Y en mi casa hace falta una mujer. Mi madre se murió cuando yo era muy chico. Mi padre y yo, toda la vida en manos de criadas...” (Carnés, 1934: 142).

Matilde, sin embargo, tiene clara su postura con respecto al matrimonio y es consciente de que no solo no le va a procurar una liberación, sino que, muy al contrario, la someterá a una doble explotación. En la novela se describe, así, el trabajo doméstico⁴ otorgándole la categoría

⁴ De este modo refiere la voz narradora esta cuestión: “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, 1934: 135). A este respecto, resulta novedoso el reconocimiento del trabajo doméstico como actividad laboral en este

de trabajo y, por tanto, colocándolo en un lugar en el que se reconoce su aportación al funcionamiento de la sociedad. Sin embargo, Matilde es consciente de que el matrimonio no es la única opción, que también “hay mujeres que se independizan, que viven de su propio esfuerzo, sin necesidad de «aguantar tíos»” (Carnés, 1934: 136), lo que solo sería posible “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, 1934: 136). Este referente espacial, al que vuelve recurrentemente en diferentes momentos de la novela, no es otro que la Unión Soviética.

En relación con ello, y con el anhelo de Matilde de vivir al margen de la dependencia sentimental y económica de los hombres, Kollontai incide en la posibilidad de un nuevo tipo de mujer, la “mujer nueva”, que se corresponde con lo que denomina la “mujer célibe”. Este tipo de mujer, que para la pensadora soviética surge con la incorporación de la mujer al trabajo asalariado y de forma pareja al crecimiento de la población trabajadora femenina, está constituido por mujeres independientes con respecto a los hombres, que rechazan vivir a costa de un marido que las mantenga (Kollontai, 1977: 79). En efecto, se trata de un modelo de mujer que vive de su trabajo, a pesar de las dificultades económicas que atraviesa la clase trabajadora y que evita la dependencia del varón:

Las mujeres del nuevo tipo, las mujeres “célibes”, son esos millones de figuras envueltas en trajes grises que se mueven desde las primeras horas del alba en interminable fila desde los barrios obreros a los almacenes, a las fábricas y estaciones, que llenan los trenes y tranvías, camino del trabajo. Las mujeres “célibes” son esos miles de muchachas o de mujeres ya maduras que en las grandes ciudades hacen aumentar las estadísticas de hogares independientes. Son las muchachas y mujeres que sostienen una sorda y continua lucha por la vida, que pasan toda su existencia sentadas ante la mesa de la oficina, junto a los aparatos telegráficos y detrás del mostrador de las tiendas. Las mujeres “célibes” son esas jóvenes de alma alegre que, con la cabeza llena de sueños y proyectos audaces, se atreven a llamar a la puerta de los templos de la ciencia y del arte; son las que con paso firme, casi

momento. A pesar de que en algunos discursos narrativos posteriores esta cuestión aparece problematizada, no es hasta la Transición cuando la reivindicación por el trabajo doméstico se incorpora a la agenda del movimiento feminista y, de forma extensible, a la novela.

masculino, recorren las calles de la ciudad en busca de una lección mal retribuida o de algún trabajo ocasional (Kollontai, 1977: 45).

Pero Carnés se muestra escéptica con la posibilidad de realización en España de este arquetipo de mujer, y reconoce que la extensión de este modelo al conjunto de la población femenina solo sería posible en una sociedad en la que la mujer no fuera un instrumento de placer físico y de explotación para los hombres, en un futuro hipotético en el que las mujeres se hubieran emancipado a través de la cultura. En contraste con lo que señala acerca de la Unión Soviética, en España, para Carnés, esta eventualidad depende de una cuestión de clase y relega de nuevo a las obreras a la imposibilidad de participar de una formación que les procure un porvenir: “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 las que no les preocupa en absoluto la emancipación, porque nunca conocieron los zapatos torcidos ni el hambre, que engendra rebeldes” (Carnés, 1934: 136).

Empleando un tono periodístico, continúa la reflexión, equiparando la explotación en el entorno laboral con la explotación doméstica que genera la sumisión al marido. Tanto el trabajo en la fábrica como en el hogar constituyen, para las obreras, formas de explotación equivalentes. Por tanto, la disyuntiva entre el trabajo asalariado y el matrimonio supone una elección viciada desde el principio: para las obreras, ambas posibilidades implican humillación, sumisión y subalternidad, lo que contrasta, de nuevo, con los discursos difundidos por el feminismo burgués, que planteaban la posibilidad de emancipación mediante el trabajo:

En los países capitalistas, particularmente en España, existe un dilema, un dilema problemático de difícil solución: el hogar, por medio del matrimonio, o la fábrica, el taller o la oficina. La obligación de contribuir de por vida al placer ajeno, o la sumisión absoluta al patrono o al jefe inmediato. De una o de otra forma, la humillación, la sumisión al marido o al amo expoliador. ¿No viene a ser una misma cosa? (Carnés, 1934: 137).

En otro fragmento, la voz narradora había puesto de manifiesto el escaso interés de las mujeres por la cultura y la predominancia del matrimonio como horizonte de emancipación de las mujeres, así como la ignorancia generalizada en las trabajadoras. Matilde resulta una excepción a todo ello, porque representa la toma de conciencia que la convertirá en prototipo de la “mujer nueva”, lo que se revelará al final de la novela:

La obrera española, salvo contadas desviaciones plausibles hacia la emancipación y hacia la cultura, sigue deleitándose con los versos de Campoamor, cultivando la religión y soñando con lo que ella llama su “carrera”: el marido probable. (...) Matilde constituye una de esas raras y preciosas desviaciones del acervo común (Carnés, 1934: 44).

En efecto, Carnés era consciente de la dependencia material y emocional de las mujeres con respecto a los hombres, ya fueran maridos, patronos, padres o tuvieran cualquier otro vínculo afectivo. Esta dependencia implicaba, en muchos casos, la sumisión a los intereses del marido. En un artículo titulado “Las mujeres no han votado”, publicado en *La Voz. Diario Republicano* el 9 de mayo de 1933, Carnés denunciaba la falta de educación política de la mujer. Si bien la autora no se opuso al voto de las mujeres, como ocurría en el caso de Victoria Kent, mostraba sus reservas hacia su posibilidad transformadora, dadas las escasas posibilidades de las mujeres en este momento:

Mujeres encorvadas por los años y los trabajos; mujeres deformadas por la maternidad; mujeres de todas las clases sociales se han acercado en España, por primera vez a las urnas. Pero esto no significa que hayan votado las mujeres españolas en las pasadas elecciones. [...] Hay que demostrarle por qué tenéis vosotros más razón que el vecino de la otra acera. En una palabra: hay que poner en situación de comprender todas las “verdades” de todas las doctrinas. Para que ella piense y analice. Hay que dotar a la mujer de educación política de que hoy carece; cuando esta cultura la haya desligado de influencias, entonces el voto de la mujer tendrá verdadero valor. Entonces en el sufragio de la mujer irá su voluntad, libre de coacciones; su voluntad autónoma. Entonces se podrá decir que las mujeres han votado. Hoy, no (Carnés, 1933: 10).

Sin esta educación política, el voto de la mujer no expresaba en realidad sus reivindicaciones, en tanto que la sumisión al marido y al patrón ejercen su influencia y conforman su mentalidad. La introducción en la narración de fragmentos como este, de carácter ensayístico, dedicados a indagar en las problemáticas sociales de las mujeres obreras del momento, así como sus posibilidades y vías de emancipación, constituye un elemento que contribuye a dotar al texto de una hibridez que es clave en su originalidad, vanguardia y modernidad. Se desarrolla aquí una estética fronteriza (Martínez Fernández, 2022: 99) que combina diferentes modos de narrar, desde la concepción más tradicional de la novela hasta su hibridez con moldes periodísticos y testimoniales

(Olmedo, 2014: 124). Asimismo, como señala Arias Careaga (2017: 63), al igual que ocurre en otras novelas sociales del momento, Carnés emplea técnicas del lenguaje cinematográfico para articular su narración, con el objetivo de concienciar al lector contemporáneo acerca del motivo de su relato: las condiciones de vida y de trabajo de la clase obrera en los años treinta.

El relato de las condiciones de trabajo en el salón de té muestra las largas jornadas de trabajo, los escasos salarios que no aumentan en día festivo a pesar de generar mayores beneficios al local o las condiciones insalubres en algunos lugares del salón, como ocurre en el caso del vestidor de las trabajadoras o la cocina. Ello manifiesta que el trabajo femenino no se vio modificado en la práctica a pesar de los intentos en el papel de la legislación republicana por mejorar las condiciones de las mujeres trabajadoras. Además de las humillaciones y vejatorias condiciones ya señaladas, en la novela aparece la necesidad de algunas de las compañeras de Matilde de simultanear empleos: por ejemplo, Esperanza compagina su empleo en el salón de té con un segundo empleo en el que se dedica a limpiar oficinas en la Gran Vía.

En el acontecer del salón suceden conflictos, como el despido de Felisa o la anulación de las salidas en el periodo estival, ante los cuales las trabajadoras deben posicionarse. En el problema de la anulación de las salidas se produce un intento de presión colectiva: “Se habla de elevar una queja a la Dirección, Probablemente, todo se quedará en palabras” (Carnés, 1934: 55). Sin embargo, no hay posibilidad de organización porque los trabajadores están paralizados por el miedo que les infunde perder su empleo y las reprimendas del patrón. Incluso Matilde, la trabajadora más concienciada ante la desigualdad, duda en este caso, lo que muestra una construcción realista del personaje y lo aleja de idealizaciones:

Total, son dos meses; además, la perspectiva de un despido en unos momentos en que la crisis de trabajo se agudiza en el mundo entero, no es nada agradable. Este último argumento, esgrimido por Antonia, disipa el deseo reivindicativo de Matilde: son veintiuna pesetas a la semana; una porquería; pero cuando no hay medios de disponer de un salario más elevado... Todo se queda en palabras y en protestas baldías, como siempre (Carnés, 1934: 61).

La conciencia de Matilde comienza a germinar tras el despido de Felisa por advertir en voz alta la presencia de un ratón en el salón en un momento en el que este estaba concurrido. La cuestión de la falta de

solidaridad de las trabajadoras y las limitaciones a la hora de decidir en torno a su participación en acciones de presión aparece en diversos momentos de la novela, como por ejemplo en los debates en torno a secundar una jornada de huelga. Las empleadas del salón de té, preocupadas por solucionar sus necesidades diarias, no discuten la ausencia de derechos y no poseen educación política ni sindical, con lo que desconocen la importancia de la participación y del colectivismo. Por eso, cuando se proclama la huelga de camareros, mozos de café, restaurantes y similares, los trabajadores del salón no tienen consensuada una postura. La única que plantea un discurso de adhesión es Matilde, pues el resto de compañeras o bien no se preocupan de esas cuestiones por estar centradas en su cotidianidad inmediata o bien tienen miedo de perder el empleo: “Matilde preconiza la solidaridad, la unión de los trabajadores. Sin unidad en la acción no se consigue nada. Ocurre igual con las peticiones de aumento de salarios, unos son solidarios y otros no; y es natural, en esta situación de cosas, el que habla es el que pierde” (Carnés, 1934: 153).

Pero cuando llega el piquete se ven obligados a tomar una decisión. Los sindicalistas se dirigen solamente a los trabajadores varones del salón, ignorando la opinión de las trabajadoras. Finalmente, para decepción de Matilde, la adhesión de los trabajadores del salón a la huelga no se produce como consecuencia de la negociación de los huelguistas con los trabajadores, ni se debe a la concienciación y motivación de estos por participar en ella, sino que es el administrador el que ordena cerrar el negocio ese día, por miedo a que los disturbios que estaban teniendo lugar en la zona afectaran también a su establecimiento. Matilde, afectada por un sentimiento de solidaridad proletaria, se siente decepcionada con su actuación y con la de sus compañeros.

La organización colectiva de las trabajadoras resulta, por tanto, problemática en la novela. La participación de las mujeres en responsabilidades en la lucha por los derechos de las trabajadoras era prácticamente nula debido a la ausencia de tiempo libre por la obligación de compaginar el empleo con el trabajo doméstico, pero también a la tipología diversa del trabajo femenino y al hecho de que, de forma mayoritaria, la actividad laboral de las mujeres respondía a la tipología del trabajo a domicilio (Scanlon, 1986: 90). Ante este panorama, como señala Arias Careaga (2017: 70), hay algunas trabajadoras que buscan soluciones individuales a la situación en la que viven, como es el caso de la empleada que estropea el género adrede o la que aprende a robar una peseta diaria para pagar los viajes en transporte público a su domicilio. Sin embargo,

Carnés muestra que estas soluciones provisionales no sirven para cambiar la situación real.

Al final de la novela, se produce un encuentro que resulta paradigmático con respecto al modelo de “mujer nueva” preconizado por el feminismo socialista y que supone la toma de conciencia definitiva de la protagonista en relación con su papel en la sociedad. Matilde asiste por casualidad a un mitin de una obrera embarazada en la entrada de una fábrica de galletas. El discurso de esta obrera reconduce sus ideas en torno a posibilidades reales de emancipación de las mujeres de clase trabajadora. En sus palabras, la obrera descarta el matrimonio y la prostitución como salidas y señala a una tercera vía que consiste en la lucha por la emancipación proletaria⁵:

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. Creíamos 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. (...) 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 nuevo camino de que os hablo, dentro del hambre y del caos actuales, es la lucha consciente por la emancipación proletaria mundial (Carnés, 1934: 217).

Esta tercera vía se constituye en opción única para conseguir la emancipación, y consiste en una transformación de la sociedad en su conjunto, como la realizada por los bolcheviques (Hellín Nistal, 2019: 197). Si hasta el momento Matilde resistía en solitario a los discursos que establecían como opciones la dicotomía entre el matrimonio y la prostitución, a partir de este encuentro la protagonista inicia una dinámica de lucha colectiva. Kollontai señalaba esta conciencia y la lucha por los derechos como una de las características de la “mujer nueva”:

⁵ En el análisis de Fulgencio Castañar de la novela (1992: 286), se señala la emancipación a través del trabajo y la cultura como opción elegida por Matilde frente al matrimonio y la prostitución. Sin embargo, creemos que la dimensión que ocupa la toma de conciencia de clase y la progresiva implicación en la lucha política de la protagonista resulta central a la hora de definir esta “tercera vía”. La lectura apoyada en el texto de Kollontai apunta también en esta dirección.

El nuevo tipo de la mujer, que es interiormente libre e independiente, corresponde totalmente a la moral que elabora el medio obrero en interés de su propia clase. La clase obrera necesita para la realización de su misión social mujeres que no sean esclavas; no quiere mujeres sin personalidad en el matrimonio y en el seno de la familia, ni mujeres que posean las virtudes pasivas femeninas; necesita compañeras con una individualidad capaz de protestar contra toda servidumbre, que puedan ser consideradas como un miembro activo, en plena posesión de sus derechos y que conscientemente sirvan a la colectividad y a su clase. (Kollontai, 1977: 85).

De esta forma, la protagonista concluye el proceso de toma de conciencia que se desarrolla a lo largo de la novela: Matilde se identifica con las palabras de la obrera y con su modo de vida, atravesado por la protesta contra la servidumbre, tanto del patrón como del marido. Y entiende que su lucha es una lucha colectiva que implicará consecuencias para todas las mujeres, también sus compañeras de trabajo del salón de té, que presentan menores grados de conciencia de clase. Así lo expresaba Kollontai en su ensayo:

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 libentan el espíritu, encadenado durante siglos, de sus hermanas pasivas y atrasadas (Kollontai, 1977: 85).

La relación con el ensayo de Kollontai se hace explícita de nuevo al final de la novela: la “mujer nueva” se revela como la única posibilidad de construir un modelo de mujer emancipada. Por tanto, ni la moda —inaccesible para las mujeres del momento— ni los modelos de feminidad burguesa importados del cine de Hollywood suponen una posibilidad de emancipación para las mujeres en este momento: Carnés plantea, muy al contrario, la actividad política en la lucha obrera por los derechos de las mujeres como único camino posible para la liberación de la mujer:

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. 1934: 224).

La “mujer nueva” carnesiana, arraigada en el imaginario político comunista de los años treinta, presenta diferencias con el modelo de mujer planteado por otras intelectuales de izquierda dedicadas a la cuestión en España. Por ejemplo, la anarquista Federica Montseny había planteado en *La Victoria* (1925) el arquetipo de la “mujer que piensa” (Fernández Cordero, 2022: 198) en oposición a los modelos burgueses de la *garçonne* o la *flapper*. Frente a ello, Carnés representa a una mujer que piensa, pero, sobre todo, que lucha, y es a través de la acción política colectiva como representa este modelo social innovador. De esta forma, Carnés plantea una subversión de los roles de género y de los modelos de mujer hegemónicos de los años treinta al rechazar el matrimonio o la prostitución como posibles salidas de las mujeres de clase trabajadora, elaboradas a través de las características “esenciales” de las mujeres, y plantear nuevas identidades femeninas a partir de su desempeño laboral y político (Olmedo, 2014: 518). Con ello, cuestiona también las contradicciones intrínsecas al trabajo femenino en la época, en tanto que, para las mujeres obreras, el trabajo no significaba emancipación, como en el caso de las mujeres de clase media, sino que implicaba sometimiento tanto dentro del hogar como fuera de él.

CONCLUSIONES

De acuerdo con lo señalado a lo largo de este trabajo, los modelos de mujer en apogeo en los años treinta supusieron significantes en disputa sujetos a debate que fueron cuestionados, también, a través de la escritura narrativa. La obra de Luisa Carnés *Tea rooms. Mujeres obreras (novela-reportaje)*, publicada en 1934 es un ejemplo paradigmático del calado de los debates en torno a las limitaciones que tuvo el modelo burgués de “mujer moderna”, *garçonne* o *flapper* en la realidad concreta de las mujeres de clase trabajadora. Frente a este modelo, importado del cine de Hollywood, la autora dirige su mirada hacia las reflexiones en torno al feminismo obrero que se estaba desarrollando, de forma casi paralela, en la Unión Soviética. El pensamiento y la obra de Alexandra Kollontai supusieron un ejemplo y modelo para las autoras españolas de ideas avanzadas.

Esta conexión, evidente ya a la luz del análisis desarrollado en estas páginas, no solamente permite relacionar a Luisa Carnés con una tradición de pensamiento que posteriormente se denominó feminismo socialista, sino que permite ahondar en el debate en torno al mosaico de identidades femeninas en disputa en el momento y anclar la praxis de Carnés como escritora y periodista en una postura concreta en relación con estas discusiones. Al mismo tiempo, las potencialidades que supone leer *Tea rooms* en sus vínculos con la obra de Kollontai posibilita profundizar en el carácter conflictivo que llevó aparejado el conjunto de cambios y transformaciones que estaban teniendo lugar en relación con la posición social de la mujer a inicios del siglo XX.

Por último, la inserción de la obra carnesiana —al menos, de su obra de preguerra— en estas coordenadas de pensamiento permite matizar y añadir complejidad al proceso de recepción de la autora en nuestros días. Su adscripción al paradigma de la “mujer moderna” o al grupo de intelectuales de la Generación del 27 debe hacerse, en este sentido, teniendo en cuenta las particularidades de su obra tanto en relación con su origen de clase como con las coordenadas ideológicas específicas desde las cuales Carnés produce su obra literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias Careaga, Raquel (2017), “La literatura de Luisa Carnés durante la Segunda República: *Tea rooms*”, *Cultura de la República: Revista de Análisis Crítico (CRRAC)*, 1, pp. 55-72.
- Balló, Tània (2016), *Las Sinsombrero: sin ellas, la historia no está completa*, Barcelona, Espasa.
- Burgos, Carmen de (1927), *La mujer moderna y sus derechos*, Valencia, Sempere.
- Cabeza, Fidel (1930), “Luisa Carnés, la novelista más joven de España [Entrevista]”, *El Nuevo Día. Diario de la Provincia de Cáceres*, 1129 (29/04/1930), p. 5.

- Calviño Tur, Natalia (2021), *Reconstrucción cultural y feminidad: la obra narrativa y periodística de Luisa Carnés (1926-1939)* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Calviño Tur, Natalia (2019), “La observación como transgresión: la obra de Luisa Carnés”, *Cultura de la República: Revista de Análisis Crítico (CRRAC)*, 3, pp. 7-27.
- Capel Martínez, Rosa María (1982), *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Juventud y Promoción Cultural.
- Carnés, Luisa (1933), “Las mujeres no han votado”, *La Voz* (09/05/1933), p. 10.
- Carnés, Luisa (1934), *Tea rooms. Mujeres obreras (novela-reportaje)*, Madrid, Juan Pueyo.
- Castañar, Fulgencio (1992), *El compromiso en la novela de la II República*, Madrid, Siglo XXI.
- Cavallo, Susana (1993), “El feminismo y la novela social de los años treinta”, *Letras Peninsulares*, 6 (1), pp. 169-178.
- Díaz Fernández, José (1930), *El Nuevo Romanticismo: polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Zeus.
- Ena Bordonada, Ángela (2021), “La invención de la mujer moderna en la Edad de Plata”, *Feminismo/s*, 37, pp. 27-52.
- Fernández Cordero, Carolina (2022). “Ética y estética revolucionarias en «La victoria» de Federica Montseny”, *Revista Letral*, 29, pp. 188-208.
- Garrido Couriel, Maite (2016), “Luisa Carnés, la feminista olvidada de la Generación del 27”. *Público*, 04/11/2016, <https://www.publico.es/politica/luisa-carnes-feminista-olvidada-generacion.html> [20/01/2023].

- Gómez Blesa, Mercedes (2009), *Mujeres y vanguardistas. Mujer y democracia en la II República*, Madrid, Laberinto.
- Hellín Nistal, Lucía (2019), “«Tea rooms. Mujeres obreras»: una novela de avanzada de Luisa Carnés”. *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural*, 14, pp. 179-202.
- Kollontai, Alexandra (1931), *La mujer nueva y la moral sexual*, Madrid, Ediciones Hoy.
- Kollontai, Alexandra (1977), *La mujer nueva y la moral sexual y otros escritos*, Madrid, Editorial Ayuso.
- León, María Teresa (2019), *El viaje a Rusia de 1934 y otros relatos soviéticos*, Sevilla, Renacimiento.
- Magnien, Brigitte (1996), “La mujer y el trabajo en la novela de los años treinta”, en María José Porro Herrera (ed.), *Referencias vivenciales femeninas en la literatura española (1830-1936): actas de la II Reunión Científica*, Córdoba, Universidad de Córdoba, pp. 17-36.
- Mangini, Shirley (2001), *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Martín Rodrigo, Inés (2017), “Luisa Carnés, la escritora que no salía en la fotografía de la Generación del 27”, *ABC*, 11/06/2017, https://www.abc.es/cultura/libros/abci-luisa-carnes-escritora-no-salia-fotografia-generacion-27-201706110104_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F [2001/2023].
- Martínez Fernández, Ángela (2022), “La potencialidad narrativa de Luisa Carnés. Una propuesta para leer *Tea rooms: mujeres obreras* (1932)”, *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 23, pp. 77-105.
- Martínez Fernández, Ángela e Iliana Olmedo (2019), “De la (des)memoria a la sociedad del espectáculo. Descubrimiento, trayectoria y repercusión de la figura de Luisa Carnés. Entrevista a Iliana Olmedo”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 14 (diciembre 2019), pp. 539-560.

- Mascarell, Purificació (2020), “La renovación del canon literario español de la Edad de Plata: estrategias culturales para el rescate actual de las modernas”, en Mark Gant (ed. lit.) y Susana Rocha Relvas (ed. lit.), *Transcultural Spaces and Identities in Iberian Studies*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, pp. 78-95.
- Nash, Mary (1981), *Mujer y movimiento obrero en España*, Barcelona, Fontamara.
- Nash, Mary (1993), “Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX”, en Georges Duby y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente*, Vol. IV: El Siglo XIX, Madrid, Taurus, pp. 585-598.
- Nelken, Margarita (1938), *La mujer en la URSS y en la Constitución Soviética*, Valencia, Amigos de la Unión Soviética (AUS).
- Nieto Caballero, Guadalupe (2021), “Nuevas identidades femeninas en la creación literaria de Luisa Carnés”, *Revista de Escritoras Ibéricas*, 9, pp. 109-129.
- Olmedo, Iliana (2014), *Itinerarios de exilio: la obra narrativa de Luisa Carnés*, Sevilla, Renacimiento.
- Plaza Plaza, Antonio (2002), “Introducción”, en Carnés, Luisa. *El eslabón perdido*, Sevilla, Renacimiento.
- Plaza Plaza, Antonio (2011), “Luisa Carnés. Reivindicación social y compromiso político en apoyo de la mujer trabajadora (1930-1964)”, en Barrio Alonso, Ángeles, Jorge De Hoyos Puente y Rebeca Saavedra Arias, *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación. Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, 25.
- Plaza Plaza, Antonio (2016), “Epílogo”, en Carnés, Luisa. *Tea rooms. Mujeres obreras*, Gijón, Hojadelata.

- Plaza Plaza, Antonio (2015), “La presencia de Luisa Carnés entre las mujeres intelectuales españolas. Flujos y reflujos de un movimiento plural (1931-1936)”, en Rota, Ivana y Bernard, Margherita, *Mujer, prensa y libertad (España 1883-1939)*, Sevilla, Renacimiento.
- Plaza Plaza, Antonio (2019), “La recuperación de la narrativa del 27. Luisa Carnés”. *El maquinista de la generación*, 26-27: pp. 62-77.
- Purkey, Lynn C. (2013), *Spanish Reception of Russian Narratives, 1905-1939: transcultural dialogues*, Woodbridge, Suffolk, Tamesis.
- Rodríguez, Begoña (2017), “Luisa Carnés, la autora olvidada por la Generación del 27”, *La Verdad*, 23/10/2017, <https://www.laverdad.es/ababol/literatura/luisa-carnes-autora-20171023004051-ntvo.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.laverdad.es%2Fabol%2Fliteratura%2Fluisa-carnes-autora-20171023004051-ntvo.html> [20/01/2023].
- Russo, Antonella (2022), “La «cuestión peliaguda»: en torno a la imagen de la moderna en la literatura y la prensa de entreguerras”, *Testi i linguaggi*, 16/2022, pp. 60-82.
- S.a. (2017), “Luisa Carnés, la «sinsombrero» olvidada”, *La Razón*, 13/06/2017, <https://www.larazon.es/cultura/luisa-carnes-la-sinsombrero-olvidada-AA15372640/> [20/01/2023].
- Santonja, Gonzalo (1989), *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República*, Barcelona, Anthropos.
- Scanlon, Geraldine (1986), *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Akal.
- Vilches de Frutos, María Francisca (1982), “El compromiso en la literatura: la narrativa de los escritores de la Generación del Nuevo Romanticismo (1926-1936)”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, 7 (1), pp. 31-58.
- Yusta Rodrigo, Mercedes (2006), “La República: significado para las mujeres”, en Isabel Morant (dir.), *Historia de las mujeres en España y América*, IV, Madrid, Cátedra, pp. 101-122.