



EL TEATRO DE LUISA CARNÉS, LA VOZ FEMINISTA DESDE UNA MIRADA IDEOLÓGICA/ THE THEATER OF LUISA CARNÉS, THE FEMINIST VOICE FROM AN IDEOLOGICAL PERSPECTIVE

ANA PAULA CABRERA

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, Brasil)

Recibido: 11/07/2023

Aceptado: 10/12/2023

Resumen: Este documento presenta la obra teatral como forma de recuperar la memoria de Luisa Carnés. Es un recorrido por la producción dramática de la autora, desde sus primeras obras teatrales, con énfasis en la obra política de Carnés, que sirve de denuncia al pacto hispano-estadounidense, firmado en 1953, en un momento clave de la evolución franquista en España, durante un tiempo de resistencia, en que la mujer es subyugada. Nuestra trayectoria incluye la visión ideológica de Carnés y la relación con la adaptación contemporánea de la novela *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934). La adaptación al teatro convierte el escenario en un espacio de difusión y propaganda de la lucha de clases de las mujeres en aquellos años y sirve como una forma de crítica social.

Abstract: This paper presents a journey through author's dramatic production, from her early theatrical works, with an emphasis on Carnés's political work, which serves as a denunciation of the US-Spanish pact signed in 1953, at a key moment in the Francoist evolution in Spain, during a time of resistance when women are subjugated. Our trajectory includes Carnés's ideological vision and this relation to the contemporary adaptation of the novel *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934). The adaptation to the Theater turns the stage into a space for dissemination and propaganda of women's class struggle in those years and serves as a form of social critique.

Palabras clave: Luisa Carnés, Adaptación y producción dramática femenina, *Tea Rooms*, Franquismo

Key words: Luisa Carnés, Adaptation and Female dramatic production, *Tea Rooms*, Francoism.

Cabrera, Ana Paula. «El teatro de Luisa Carnés, la voz feminista desde una mirada ideológica». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 7 (diciembre 2023): 117-158. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2023.7.006>. ISSN: 2530-8238

Introducción

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 nuestra voz?

Luisa Carnés, 1934

En las primeras décadas del siglo XX, la presencia de la mujer en el escenario público no era totalmente aceptada. La falta de libertad de las mujeres, con el cambio del tiempo, hace que muchas expresen por medio de sus narrativas, la relación de las mujeres con las instituciones y el discurso predominante, que ellas impugnan. Con los aportes del movimiento feminista, la narrativa de las escritoras reivindica la imagen de la mujer frente a estatus anteriores otorgados por el hombre. La necesidad de redefinir y cuestionar el orden establecido se hace presente, y así pasan a perseguir la quimera de la modernidad. En medio de esa lucha, que se traduce en una revolución de la identidad de la mujer, encontramos a una escritora salida de la clase obrera, Luisa Carnés (Madrid 1905- México, 1964).

Carnés, a causa de su actividad literaria y periodística, formó parte del grupo de mujeres intelectuales de los años treinta. A ella se sumaron, entre 1918 y 1936, las escritoras más jóvenes que participaron en movimientos de vanguardia e integraron la generación que conquistó el voto femenino, según Plaza (2014: 12). La narrativa de la escritora se inserta en una propuesta que, en primer lugar, busca la modificación del papel social de la mujer, y, en segundo, la renovación de su imagen, al participar en la construcción de una nueva identidad femenina. Su obra representa un hito en el período de lucha por la libertad política y social durante la II República Española que, interrumpido por la Guerra Civil y el triunfo del franquismo, dejó proscritas a un gran número de escritoras y escritores con pasado republicano. Luisa Carnés fue una de esas voces silenciadas que permaneció en las sombras hasta el siglo XXI.

¿Pero quién es Luisa Carnés? ¿Cuál el origen de esta escritora? La madrileña, nacida el 3 de enero de 1905 y la mayor de seis hermanos, pertenece a una familia obrera y su formación es autodidacta. Durante bastante tiempo, trabaja en el taller de su tía, donde experimenta todas las categorías laborales. Su vida como niña trabajadora fue muy dura, conoce de primera mano las injusticias del mundo obrero. Años después, pasa a trabajar como dependienta en una pastelería, relato en que se centra su novela *Tea Rooms: Mujeres obreras* (1934). Ocupa un puesto de

administrativo en la Compañía Ibero Americana de Publicaciones (CIAP), uno de los más importantes grupos editoriales de la época. A los veintitrés años publica su primer libro, *Peregrinos de Calvario* (1928), compuesto de tres novelas cortas. Dos años más tarde escribe *Natacha* (1930), su primera novela larga¹.

Las obras de Carnés destacan la importancia de la transformación social, explicitan la riqueza tensional del planteamiento feminista desde su defensa de la mujer y se dirige a la sociedad para que se modifique la posición vulnerable de las mujeres «en una sociedad que viene causando víctimas desde hace millares de años. Y no es una sociedad humanitaria» (Carnés, 2016: 220). Plaza (2014: 14) señala que la producción literaria de Carnés tuvo desde el comienzo buena recepción entre la crítica. Formó parte del grupo de autores a quienes se estudia bajo la denominación de narrativa social de preguerra, al que también pertenecen autores como Manuel Domínguez Benavides, César Muñoz Arconada, José Díaz Fernández, Ramón J. Sender y algunos otros conocidos como parte de la generación del «nuevo romanticismo»².

Estos autores se posicionaron públicamente, desde la prensa y la literatura sobre todo, respaldando las reformas y la reducción de las diferencias en el seno de la sociedad española, con el fin de avanzar en la modernización de la nación. El interés del público por los temas sociales crece a medida que la situación política cambia. Luisa Carnés, como otros muchos de los intelectuales del momento, se adhiere a ese movimiento que lucha por retos como igualdad política y ganar espacio y visibilidad en una sociedad donde seguían jugando un rol secundario. Ese universo desconocido forma parte de una labor de rescate que se ha puesto

1 El silencio editorial de Luisa Carnés dura hasta 2002, cuando aparecen casi simultáneamente obras como: *El eslabón perdido* (2002) Madrid: Renacimiento, publicado por Antonio Plaza. Sus tres obras dramáticas inéditas: *Cumpleaños*, *Los Bancos del Prado* y *Los vendedores del miedo* (2001), editadas por Juan María Echazarreta, ed. España, Asociación de Directores de Escena de España. En 2014 Antonio Plaza publicó la obra inédita *De Barcelona a la Bretaña francesa. Episodios de heroísmo y martirio de la evacuación española*. Paris-México (1939). Madrid: Biblioteca de Exilio, 2014. Una edición especial de *Tea Rooms: Mujeres obreras* (1934). Reedición especial 80 años después de la primera edición publicada en 1934 para XXXVIII Feria del Libro Antiguo Madrid: Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 2014 —la novela que consagró a Luisa como periodista, poniendo de relieve su carácter innovador y su fuerza narrativa. En el año 2018, Antonio Plaza publicó *Rojo y Gris. Cuentos Completos I y Donde Brotó el Laurel. Cuentos Completos II*. Sevilla: Espuela de Plata, 2018. Finalmente, en 2019, se lanza *Natacha* (1930). Reedición Antonio Plaza. Madrid: Espuela de Plata, 2019. Su segundo libro redactado entre 1928 y 1929. En *Natacha*, la autora describe los esfuerzos de una joven madrileña nacida pobre, cuya única opción pasaba por trabajar en un taller para ganarse la vida. Carnés parece presentarnos la idea de que la justicia laboral implantaría mejores condiciones de trabajo para las mujeres, que así alcanzarían la independencia.

2 Sobre ese tema ver el estudio de Vilches de Frutos (2015) *La generación del nuevo romanticismo: estudio bibliográfico y crítico* (1924-1939), importante para el concepto de nuevo romanticismo.

en marcha en el siglo XXI; quizá haya empezado desde la brecha que ha abierto el tema de «Las Sinsombrero»³.

Como aclara Plaza (2023) el interés del público por los temas sociales había crecido a medida que la situación política se enrarecía entre 1933-1935. La crisis política fue la que condujo a la ruptura de la coalición progresista del gobierno. Al estallar la Guerra Civil Española, Luisa Carnés, así como otros intelectuales del período, se sentía parte de ese cambio social. Ella integra las redacciones de *Mundo Obrero* y *Altavoz del Frente* (Madrid)⁴. Con la evacuación del Gobierno y de las personas más cercanas al régimen republicano, los periodistas y escritores comprometidos con el Frente Popular se trasladaron a Valencia, convertida en capital provisional de la República, donde Luisa Carnés empezó su trabajo en la redacción de Frente Rojo. Permaneció allí hasta 1937, cuando regresó a Barcelona, lugar en que seguiría sus publicaciones hasta el final de la Guerra Civil Española.

En 1939, con la toma de Barcelona, la escritora se vio obligada a cruzar la frontera francesa por el puesto de La Junquera, junto a otros miles de personas que huían por miedo a las represalias del ejército franquista. Permaneció meses en un albergue de refugiados en Le Pouliguen y tras salir de allí, gracias a la ayuda de su amiga Margarita Nelken, partió para el exilio junto a un destacado grupo de refugiados españoles compuesto por científicos, periodistas e intelectuales de prestigio, que abandonaron Francia a bordo del *Veendam* —un barco de pasajeros holandés que los trasladó a Nueva York. Desde allí, el grupo se desplazó en autobús hasta México.

3 El movimiento conocido como «Sinsombrerismo» empezó en la década del 20 del siglo pasado, cuando Concha Méndez y Maruja Mallo decidieron junto con Salvador Dalí y Federico García Lorca, quitar sus sombreros y dar un paseo por el centro de Madrid como modo de rebelarse contra la burguesía, dado que estaba muy mal visto que se paseara sin esa prenda. Actualmente, el proyecto transmedia desarrollado por Tania Balló presenta el tema de las sinsombrero en España. Nos muestra diferentes formatos y plataformas de comunicación (televisión, internet y publicaciones en papel) con el objetivo de recuperar, divulgar y conservar el legado artístico e intelectual de las mujeres de los años veinte y treinta en el país. En Brasil, tenemos el Proyecto República de las Mujeres, desarrollado por Ana Paula Cabrera. Es un proyecto educacional transmedia, que tiene como objetivo recuperar la historia de la vida y la obra de mujeres que no forman parte del canon literario español y brasileño. Ese proyecto empezó con la recuperación del legado de Luisa Carnés, y en un primer momento se desarrolla la distribución de libros ilustrados sobre la escritora en las escuelas de Rio Grande do Sul, con la intención de proporcionar herramientas didácticas para el estudio de la vida y el legado de escritoras olvidadas.

4 De acuerdo con Plaza (2023: 271): «Antes del comienzo de la Guerra Civil Española, ningún otro nombre de mujer tuvo una presencia señalada en la redacción de *Mundo Obrero*. La mencionada participación de Carnés en *Mundo Obrero* nos conduce más tarde a la sección “De todo un poco”. Las pocas columnas de esta sección representan una gran novedad en un periódico que hasta entonces se había caracterizado, casi en exclusiva, por transmitir a sus lectores y simpatizantes el mensaje propagandístico y la información política del partido que lo impulsaba».

En marzo de 1941, Luisa Carnés se naturalizó mexicana para poder trabajar y así reanudó su compromiso político nunca olvidado con la causa antifascista, al igual que otros intelectuales republicanos refugiados en México. Carnés ejerció como periodista en periódicos mexicanos como *El Nacional*, *La Prensa* y *Novedades*. De manera simultánea al periodismo, escribió novelas, teatro y poesía. Su etapa mexicana resultó en novelas que siguen enfatizando el papel de la mujer, la defensa de la paz, la lucha por la integración social y racial, la denuncia de la dictadura franquista y el posicionamiento del pueblo español que sufría la ausencia de libertades⁵.

Debido a su muerte prematura en México, en 1964, la localización de su producción exige investigaciones complementarias para ampliar las fuentes de información y evitar errores de interpretación. En los últimos años, varios estudiosos —principalmente mujeres—, se han interesado por la obra de escritoras que formaron parte del grupo de mujeres intelectuales españolas que surgió en torno a la Segunda República⁶.

Teatro de la guerra y política

Habían sustituido los suspiros por lágrimas,
habían fundido sus corazones a lo que tenían más
cerca y se adormilaban, acunadas por el dolor

Carnés, 1956

Con la proclamación de la II República española, se inicia una nueva ola política y cultural. Un periodo de efervescencia, de libertad y justicia. El teatro fue un nuevo espacio de cultura para el pueblo. A partir de 1930, el teatro experimental cede su sitio a nuevas tendencias de la literatura. Según Soria Olmedo (1988: 308), «se constituye el *Teatro político* de Erwin Piscator». En la opinión de Aznar Soler (1997: 46), ese proceso se puede resumir en el cambio de un «teatro vanguardista, experimental a un *Teatro de masas*».

5 Su trabajo realizado en México cuenta con novelas como: *Rosalía de Castro, raíz apasionada de Galicia* (1945); *Juan Caballero* (1956), novela dirigida a destacar la acción guerrillera de los republicanos en la retaguardia del Estado franquista (sin reedición), *El eslabón perdido* (2002) y artículos en la prensa.

6 Hay una extensa lista de estudios sobre mujeres que vivieron el periodo de la Segunda República, entre ellas citamos: Alcalde, 1983; García, 2007; Bados Ciria, 2005; Cabrera, 2023 y 2022; Mangini, 2001 y 1997b; Martínez Gutiérrez, 2007 y 1997; Olmedo, 2014.

Sobre eso, Díaz Fernández (1930: 207-209), en *El nuevo romanticismo*, aclara que el teatro moderno es «un teatro de masas, un teatro para el pueblo, que es el que tiene sensibilidad para la plástica escénica y para la emoción». En el mismo libro, Díaz Fernández advierte que «el teatro, como las diferentes expresiones del alma de un país, no se renueva por arte de birlibirloque, sino que está a merced de cambios más profundos»; el escritor concluye su afirmación al aclarar que, «de acuerdo con los intelectuales de izquierda España debe iniciar un fuerte movimiento para llegar a un auténtico teatro del pueblo». El gobierno republicano intentó una aproximación del pueblo a la cultura. En palabras de Aznar Soler (1997: 46), «en 1931 se crearon las Misiones Pedagógicas, que contaron con un Teatro de Pueblo y con un Teatro Guiñol», ambos fueron dirigidos por Alejandro Casona y Rafael Dieste. También fueron creados por la Constitución de la República los Teatros Líricos y la Junta Nacional de Música. No podemos dejar de subrayar la importancia de los grupos del teatro universitario en la búsqueda de una alternativa escénica para el teatro español, un teatro para y del «pueblo», grupos compuestos por estudiantes de la Federación Universitaria Escolar (FUE), de los cuales citamos dos: La Barraca, el teatro madrileño dirigido por Federico García Lorca desde julio de 1932, y el valenciano El Búho, teatro de la FUE que empezó en 1934 por Max Aub. Esos factores convierten el pueblo en el público ideal de la extensión teatral republicana, «un pueblo que, por razones socioeconómicas, se identifica con el campesino, de la España profunda, subdesarrollada y analfabeta»



Fig. 1: Revista *ADE TEATRO*, BNE, Madrid, 2020.

(Aznar Soler, 1997: 46). Un público con baja escolaridad que tenía sensibilidad y capacidad de emocionarse ante el teatro.

Existieron otros grupos que, orientados a través del marxismo y del ejemplo soviético —influencia de los frecuentes viajes políticos de escritores y artistas a Unión Soviética— originaron géneros literarios que contaban con el público lector interesado por la realidad revolucionaria, como, por ejemplo, *el teatro en Rusia* por Max Aub, *el teatro internacional* y *el teatro de la Guerra* de María Teresa León [Fig. 1].

También surgen grupos como *Nosotros*, dirigido por Cesar Falcón, y que tenía a Ramón Puyol (compañero de Luisa Carnés),

como escenógrafo en el guiñol de *La Tarumba*. Como expone Aznar Soler (1997:49), ellos conciben el teatro como instrumento de agitación y propaganda al servicio de la lucha de clases. El teatro revolucionario español cuenta con Rafael Alberti, *Dos farsas revolucionarias*; Isaac Pacheco, *La Madre*, una novela gorkiana adaptada para el teatro. Otras obras que reflejan hechos revolucionarios son *Asturias* de César Falcón y *Seisdedos* de Pascual Pla y Beltrán.

Entre las mujeres destacan las pioneras del teatro proletario: Carlota O'Neill e Irene Lewy Rodríguez, más conocida como Irene Falcón. Otras mujeres notorias son María Teresa León (*Huelga en el puerto*) y Margarita Xirgu, que con su protagonismo fue fundamental para la escena artística española. El teatro español de Madrid fue marcado por la dignidad de la escena representada por Fermín Galán (1931), de Rafael Alberti; *La corona* (1931), de Manuel Azaña; *El otro* (1932), de Miguel de Unamuno; *Divinas palabras* (1933), de Valle-Inclán y *La sirena varada* (1934), de Alejandro Casona.⁷

Merece una mención especial Federico García Lorca, que encarnó con absoluta propiedad la esperanza republicana, con obras como *La zapatera prodigiosa* (1930), que estrenó en el Teatro Español de Madrid, la Compañía dramática española de Margarita Xirgu; *Bodas de Sangre* (1933); *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, (1933); *Yerma* (1934); *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (1935). Desde 1931 hasta 1936, existió un repertorio dramático republicano amplio en el escenario del teatro. Formaban parte del proyecto de la reforma educativa y por una educación laica, objetivos fundamentales de la política cultural republicana.

El teatro de Luisa Carnés es la parte menos conocida de su obra. Probablemente por su partida al exilio, que le ha resultado un camino muy difícil. Sus obras casi desaparecieron. En la obra narrativa de Carnés, no hay referencias a su obra teatral anterior a 1936. Hay que tomar en cuenta, que el género teatral solo atrajo su interés a principios de la Guerra Civil Española, cuando su compromiso político fue mayor. La producción teatral de Carnés fue destinada a producir escritos que ella reservó para momentos determinados; su producción dramática incluye cinco obras teatrales, una representada y escrita en Madrid *Así empezó* y las otras escritas

7 Como apunta Plaza (2010), el teatro proletario había llegado a España gracias a una doble vía: el teatro soviético surgido con la revolución de 1917 y el teatro producido en la Alemania de entreguerras, con Piscator como director y Ernst Toller como autor más destacado, entre sus principales representantes. Esta modalidad teatral fue objeto de atención en España entre 1930 y 1934, primero, con la pronta traducción al español del libro de Piscator, *El teatro político*, en julio de 1930, y después, con la adaptación de sus postulados dramáticos al teatro proletario escrito en España, a través de autores como Carlota O'Neill, Pascual Pla y Beltrán, César Falcón, Irene Falcón, Luis Mussot o Ramón Magre, este último, en Cataluña.

en su exilio mexicano. Creemos que Carnés conoció en primer lugar la actividad del grupo *Nosotros* —que pone en escena obras pertenecientes a la modalidad del teatro de agitación y propaganda, la cual también fue practicada por otros grupos de artistas aficionados que surgieron en sindicatos y asociaciones obreras en el periodo anterior a la Guerra Civil. En ese momento, la totalidad de la vida urbana se vio condicionada por su decidida voluntad de defensa popular. Aznar Soler expone que:

Otras ciudades «leales» como Barcelona y Valencia pudieron ocuparse, con la relajación de estar en la retaguardia, del teatro y de la nueva política teatral exigida por aquellas circunstancias bélicas. Ello explica que Lluís Companys, presidente de la Generalitat de Catalunya, creara sólo ocho días después de la sublevación, el 26 de julio de 1936, la Comissaria d' Espectacles, al tiempo en que Valencia se convirtió desde noviembre de 1936 en capital de la República española. Ahora bien, en las tres ciudades se ha producido una situación idéntica: la incautación de los teatros comerciales por las centrales sindicales CNT y UGT, convertidas así en nuevos empresarios revolucionarios del arte escénico (1997: 45).

Esta condición política y revolucionaria del teatro español con el estallido de la Guerra, dejará en suspenso muchos proyectos por una decisión sindical en defensa de los intereses de la profesión. El llamado *Teatro Popular*, dado a conocer en 23 de mayo de 1936, en el Ateneo Madrid, cuenta con impulsores como el actor y director Luis Mussot y el crítico y escenográfico Santiago Masferrer y Cantó. Según el periódico *El Heraldo* (Madrid, 13 de junio de 1936, p. 8), «Las misiones de Cultura Popular cultivarán, entre otras actividades, teatro, cine, coros, folclores, danza y guiñol». El domicilio de esa organización es el mismo que tenía la organización teatral *La Tribuna*; allí estaban ubicadas otras organizaciones sindicales y políticas cercanas al PCE. El *Teatro Fontalba*, fue rebautizado como *Teatro Popular, ¡No pasarán!*

No olvidemos el *Teatro de Guerra* del *Altavoz del Frente*, dirigido por César Falcón⁸. Ese nuevo proyecto cultural unitario se nombró de Cultura Popular con el objetivo de unificar esfuerzos por hacer llegar la cultura al mayor número de personas, en busca de reforzar el compromiso político e ideológico con las masas populares. Conforme a la información proporcionada por *El sol* (Madrid, 11 de septiembre de 1936, p. 2): «*Altavoz del Frente*. Teatro de la Guerra, es probable que, dada la premura del tiempo y ante la ausencia de obras específicas de teatro de agitación, se recurriese a representar obras ya estrenadas pertenecientes al teatro proletario». Utilizando la riqueza cultural y los recursos inherentes al teatro, se destinan con fines propagandísticos en defensa de la República y sus

8 César Falcón era un intelectual de origen peruano que vivió desde 1921 en España, junto con otros escritores de la misma procedencia. También trabajó como periodista para diversos medios españoles, se afilió al PCE tras obtener la nacionalidad española en 1931.

valores, tanto en campo de batalla como en la retaguardia. Este fenómeno da origen al Teatro de la Guerra, también conocido como Teatro de urgencia, como respuesta a esa imperante necesidad, contando con la participación de destacadas personalidades como Miguel Hernández, Ramón J. Sender, Robert Marrast, María Teresa León, Rafael Alberti, Luisa Carnés y otros.

Primera obra dramática - Así empezó

Me sentía unida a todo y a todos. Por primera vez, la patria se me aparecía como una cosa concreta y hermosa: como una madre, una verdadera madre a la que todos sus hijos leales teníamos que defender

Carnés, 1950

En 1936, empezó el movimiento del teatro en las calles; el *4 batallones de Choque* [Fig. 2], fue una de las obras representadas en las calles de Madrid, teniendo por escenario la plataforma de un camión.



Fig. 2: Teatro en la Calle, MCU, Madrid, 2022.

La campaña propagandística dirigida a los *4 batallones de Choque* implementó diversos métodos como carteles, manifiestos, diapositivas en los cines, mítines en las calles, etc.. Como iniciativa adicional, se planteó la realización de representaciones teatrales en espacios públicos. La obra seleccionada para estas representaciones debía cumplir con los objetivos de la propaganda destinada a

los 4 batallones de Choque y, por ende, fue redactada con la finalidad específica de contribuir a la formación de estas fuerzas de choque.⁹ El Quinto Regimiento organiza 4 Batallones de Choque para impedir que las calles de Madrid sean invadidas por el ejército de los agresores. En una parte del diálogo la obrera alistada discursa:

Todos los hombres y mujeres de veinte a cincuenta años, dispuestos para la guerra. No es preciso abandonar ocupaciones actuales. Nos instruiremos en el manejo de las armas en horas compatibles con el trabajo. Así estaremos dispuestos para el momento que la lucha requiera nuestro concurso¹⁰.



Fig. 3: Teatro en la Calle, p. 13, MCU, Madrid, 2022.

El Teatro de Guerra del Altavoz del Frente, bajo la dependencia del Quinto Regimiento, estrenó el 22 de octubre de 1936, en el *Teatro de Lara* de Madrid, un programa que incluía las obras: *Así empezó*, de Luisa Carnés, junto con *Bazar de la providencia*, de Rafael Alberti y *La conquista de la prensa*, de Irene Falcón, con el objetivo de llevar al público el teatro de agitación. La obra *Así Empezó* fue la primera creación teatral escrita por Luisa Carnés. Presentada al comienzo de la Guerra en 1936, formaba parte de un conjunto destinado a generar un ambiente popular de exaltación a favor del régimen republicano. Plaza (2010), clarifica que

⁹ Los 4 Batallones, integradas por buenos combatientes que contuvieran el avance del enemigo a las mismas puertas de Madrid. La consigna interior del Regimiento era reclutar 2.000 hombres bien seleccionados, en ocho días. La situación de la guerra obligó a que los milicianos que iban a formar los 4 Batallones entraran en fuego antes de que los Batallones quedaran definitivamente organizados. Durante muchos días se hicieron representaciones en las barriadas y centros más populosos de Madrid, a la salida de fábricas y talleres, y verdaderas masas presenciaron y vivieron la obra con sus gritos y su entusiasmo, a pesar de que las representaciones tuvieron que hacerse en los intervalos que dejaban los bombardeos de los aviones fascistas.

¹⁰ *Teatro en la Calle*, 4 Batallones de Choque, Documentos históricos, Ediciones 5º regimiento, VELAZQUEZ, 63, sin fecha, 13-14.

la intención era inducir a los espectadores a rechazar la sublevación militar que amenazaba los logros de la República.

En esa obra, Carnés atiende las peticiones del partido dirigidas a los intelectuales; la propuesta cultural del *Altavoz del Frente* se centra en la agitación. Según Plaza (2010: 108), Irene Falcón señala que «se trataba de un organismo de agitación encargado de difundir la cultura en las trincheras». Patrocinado por el PCE y dependiente de la Comisión Nacional de Agitación y Propaganda del partido, se constituyó con individuos que, al igual que Carnés formaban parte de *Mundo Obrero*, el órgano oficial del partido. Este se proponía ser la voz del pueblo a través de partidos que apoyasen al Frente Popular.

Luisa escribe en *Mundo Obrero* el 13 de agosto de 1936, página 02: «Hay que llevar a los gloriosos combatientes de los frentes de batalla y a cuantos intervienen en la heroica gesta de la libertad y la democracia españolas, la voz encendida del pueblo, la palabra aleccionadora». La propuesta era hablar, divertir y aclarar su ideología, además de cultivar sus espíritus y proporcionar un poco de diversión en los momentos de tregua. Organizado por secciones, la iniciativa consistía en seguir los pasos de Piscator (uno de los principales inspiradores del teatro proletario) y llevar el teatro al frente como forma de mantener la moral y el entusiasmo en los frentes y la retaguardia. El *Altavoz del Frente* organizó charlas, conferencias de todas las índoles, representaciones teatrales y exhibiciones cinematográficas, entre otras. Convocaba así a los escritores, periodistas, actores, músicos, dibujantes y trabajadores del teatro, principalmente a militantes de los partidos del *Frente Popular*, del cual formaba parte Luisa Carnés¹¹.

La sección de teatro tenía como objetivo ofrecer al público un teatro de agitación, bajo la dirección del actor Manuel González. Eran presentaciones cortas y se representaban tres o cuatro simultáneamente, o algún acto seleccionado de aquellas que tenían una duración más extensa. El programa dramático estaba compuesto por obras cortas, centradas en «la lucha antifascista, la Guerra Civil o a algún problema social» (Plaza, 2010: 110). Luisa Carnés participa como autora en el teatro proletario representado en las compañías dirigidas por César Falcón. Estructurada por tres grupos, la sección teatral contaba con: *Las Guerrillas del*

11 La compañía de actores agrupaba a más de 30 personas, «divididas en 3 grupos de 10 actores, formados cada uno por 6 actores y 4 actrices», todos los cuales ensayaban el mismo programa, destinado a ser representado en el frente y en la retaguardia. Su objetivo era llevar al público el teatro de agitación. La representación de cada obra duraba unos 20 minutos, y en las sesiones de este teatro se representaban 3 o 4 obras —o algún acto escogido de una de ellas si eran de mayor duración—. Las obras estaban «referidas a la lucha antifascista, la Guerra Civil o algún problema social». Las representaciones eran gratuitas. «Solo se solicitará un donativo voluntario a los asistentes al espectáculo» (Carnés, 1936: 20-21).

Teatro, dividida en dos grupos, dirigidos por Fernando Porredón y Modesto Navajas, encargados de realizar las representaciones en los cuarteles y hospitales del frente. El tercer grupo, compuesto por el Altavoz y dirigido por Manuel González, llevaba a cabo las representaciones en el Teatro de Lara, cedido al PCE y rebautizado como *Teatro de la Guerra*¹². El objetivo principal expresado también se alinea con el indicado por los promotores del teatro proletario antes de 1936: plasmar la nueva visión del mundo de esta clase social, el pueblo, que el artista detecta en la conciencia popular. La misión del autor, como intelectual, sería trasladar a términos artísticos esos componentes sociales que el pueblo defiende, actuando como intermediario (Plaza, 2010: 110).

Ese teatro estaba comprometido con la revolución, arraigado en la realidad social que experimentaba la gente. Contamos con escasa información acerca de la primera obra de Luisa Carnés, *Así empezó*, una obra que aún no ha sido localizada. Lo único que tenemos es una publicación en el periódico *Estampa*, del 24 de octubre de 1936, en que se presenta una foto de una escena de *Así empezó* [Fig.4], de Luisa Carnés.



Fig. 4: Revista *Estampa*, Ateneo, Madrid, 2020.

En el Teatro de la Guerra, organizado por Altavoz del Frente, se ha estrenado la obra '*Así empezó*', de nuestra colaboradora Luisa Carnés, sobre el vivo momento de España (*Estampa*, 24 de octubre de 1936).

12 Durante la Guerra Civil española (1936-1939), según Plaza (2023: 268), «este teatro alternativo tuvo una presencia destacada en el frente y la retaguardia, con la formación de numerosos grupos teatrales, que actuaban con la intención de difundir los valores políticos e ideológicos de la democracia republicana».

El papel central de la mujer es destacado en la construcción de las obras de Carnés, que, en un Madrid movilizado, empuña su pluma y lucha con sus mejores armas: las palabras. En otra nota de *Ahora*, 23 de octubre de 1936 dicen: «La notable escritora Luisa Carnés ha estrenado en el antiguo teatro de Lara una obra que se titula *Así empezó*. El argumento de la obra es la Guerra Civil, y la composición de traza moderna evoca las primeras horas madrileñas de la sublevación fascista». La obra relata hechos, de los cuales probablemente Luisa Carnés fue testigo; es común en la obra de la autora la recreación de hechos y sucesos de los cuales ha sido protagonista directa. Posterior a la escritura y representación de *Así empezó*, en diciembre de 1936, Carnés entrevista al dramaturgo alemán Erwin Piscator. La entrevista, firmada con el seudónimo Natalia Valle (1936), fue publicada en *Estampa*¹³. En la entrevista, el dramaturgo alemán responde preguntas relacionadas con la lucha que tenía lugar en Madrid, el espíritu de resistencia del pueblo madrileño, y compara el teatro de agitación realizado en Alemania durante la Primera Guerra Mundial. La escritora siempre bien informada también menciona la obra principal de Piscator, *El teatro político*, que inspiró a los autores que como Carnés eran partidarios del teatro de agitación (Valle, 1936: 16-17).

La obra tenía un acto, con duración aproximada de veinte minutos. El escenario había sido realizado por su compañero Ramón Puyol. Presentaba a algunas mujeres que conversaban con sus vecinas sobre los acontecimientos ocurridos en las primeras horas de la sublevación fascista, en los balcones y en la puerta de sus casas. El coro de vecinas aseguraba el protagonismo femenino colectivo que caracterizaba a Madrid durante los años de la República (Carnés, 1938: 4). Es posible que el argumento, como en otras de sus obras, se inspirara en la experiencia de la propia autora, quien tiende a recrear hechos y sucesos en los cuales fue protagonista, como se evidencia en algunos apuntes personales.

César Falcón, durante el estreno, explica el carácter de este teatro y los contenidos de las obras de este nuevo género teatral¹⁴. En ese Madrid todos los hombres y mujeres, tanto en servicios de guerra como en la retaguardia, actuaban como portavoces en barrios, mercados y fábricas. Columnas de vecinos tranqui-

13 Erwin Piscator, fue el principal impulsor del teatro proletariado, la traducción de *El teatro político* (1929) de Erwin Piscator en castellano, fue del profesor Salvador Vila Hernández —rector de la Universidad de Granada fusilado al comienzo de la Guerra Civil Española—.

14 Este nuevo teatro en nada se parece a la escena acostumbrada. Se inspira en las circunstancias creadas por la guerra y el ansia liberadora de las masas proletarias. Significa una acción política, un constante grito de lucha en defensa de las libertades democráticas contra el propósito imperialista de los facciosos. *Altavoz del Frente*, 23 de octubre de 1936, p.3.

los, aquellos que se apoyaban en el balcón o salían a pasear con sus niños, se alistaban de manera voluntaria para la instrucción militar en todos los barrios. Grupos de muchachas decididas recorrían las calles dispuestas a eliminar la frialdad y transformar la alegría en entusiasmo, seriedad y espíritu de sacrificio. Este teatro estuvo profundamente arraigado en la realidad y en la problemática del pueblo español.

Realismo cercano e hiriente en *Los Bancos del Prado*

Manos mercenarias trataban de destruir los sueños más puros del hombre, en cualquier país del mundo; un niño comenzaba a fijar su pupila en un rayo de luz y encendía su tierno labio con la primera sonrisa de asombro ante la maravilla de la vida...

Carnés, 1959

Quince años después de presentar *Así empezó*, ya en su exilio en México, Luisa Carnés vuelve a escribir una obra teatral: *Los Bancos del Prado*. De acuerdo con Plaza (2010: 111) «A comienzos de los años cincuenta, Luisa Carnés volvía a retomar la pluma para escribir teatro, aunque en circunstancias y escenarios muy distintos». Desde su exilio mexicano, la autora, militantes e intelectuales, inician una nueva campaña de denuncias propuesta por el PCE, contra la represión franquista y la instalación de bases militares estadounidenses en España.

Diferente de la mayoría de los textos de Luisa Carnés, esta obra no tiene una fecha concreta. Probablemente fue escrita en 1953 y permaneció inédita hasta 2002. Compuesta por tres actos, el tema principal versa sobre las protestas que tienen lugar en Madrid, contra el régimen franquista y en desacuerdo con la firma de la alianza entre España y Estados Unidos el 26 de septiembre de 1953; el tratado hispano-estadounidense fue el resultado de las negociaciones entre las autoridades de ambos países. El acto de la firma de los Pactos (como denomina la autora a ese Tratado) tuvo lugar en el Palacio de Santa Cruz, sede del Ministerio de asuntos Exteriores. Y con ello, el explícito reconocimiento por parte de Estados Unidos del régimen franquista, que anteriormente había negado. La reacción de los exiliados y de la oposición clandestina en España fue inmediata; se desvanecía el sueño de que la presión internacional de democracias occidentales lograra derrocar el régimen fascista de Franco, instaurado tras la derrota de la República en 1939, durante la Guerra Civil Española. Esta obra sirve

de denuncia de esos pactos ante el pueblo español, al exponer públicamente la actitud del franquismo, que cede parte de la soberanía nacional para garantizar la permanencia del régimen impuesto tras la victoria de Franco. Luisa Carnés, desde su exilio en México, imagina en *Los bancos del Prado* (cuyo título parece tomado de un fragmento escrito por Carnés en *Olor de Santidad*, novela que permanece inédita) la repercusión que los acuerdos provocan en el pueblo madrileño y escribe su propaganda contra el Tratado.

La obra se desarrolla en un día (el día de la firma del pacto) y se divide en tres momentos: La mañana, La tarde y La noche. El escenario es un banco de piedra frente al Museo del Prado, el mismo que da título a la obra. Sobre uno de esos bancos aparece una frase pintada: «¡Fuera de España los yanquis!». Esa frase será cubierta a toda prisa por la policía. En la última escena, dos patriotas vuelven a pintar sobre otro banco la misma frase. Los bancos simbolizan la lucha permanente del pueblo español contra el régimen opresor, la imposibilidad de hacer callar al pueblo y su indignación, por considerar el pacto como la «venta» de España. Son 23 personajes, cada uno con una ideología y una condición social. La autora utiliza una designación genérica para cada uno, aunque algunos son nombrados. En la mayoría de los casos, opta por el oficio: las Mujeres, el Farolero, los Obreros, el Jefe de Policía, el Agente, el Profesor, el Ciego, el Adolescente, los Niños, el Albañil, el Vendedor de periódicos, etc. Dos personajes son elegidos por su descripción ideológica: los Patriotas y el Falangista.

Carnés emplea dentro del contexto de la obra, un caso curioso: los Americanos. También denomina personajes por edad o sexo: el Adolescente, los Niños y las Mujeres. Algunos de los personajes demuestran la relación de un personaje con el otro: la Mujer del Albañil, la amiga del Falangista y la Nieta del Ciego. El Ciego aparece individualizado por su deficiencia visual, que la autora contrasta con su lucidez mental. Estos personajes participan brevemente: entran a escena, dialogan y salen o permanecen en silencio en un segundo plano mientras otros hablan. La obra ofrece un panorama general de las reacciones ante el pacto. Sin embargo, debe notarse que las mujeres tienen un papel destacado; Carnés nos las presenta como personajes activos, mujeres emocionadas en el drama verdadero del mundo. Marca una pauta dentro de la diversidad de los años e intenta afianzar un ideal opuesto al que España vivía.

En la segunda escena observamos el constante temor y la represión en el diálogo de los tres obreros. La escena empieza cuando dos patriotas entran por la derecha, cruzan despacio, echan una mirada al banco pintado, y se van por la izquierda. A continuación, por la izquierda, tres albañiles sin afeitado, con más

aspecto de personas sin techo que de trabajadores, llevan sus raciones de patatas, cocidas con agua y sal. En esa descripción, Carnés ya deja claro que el hambre los ha tornado abúlicos, el terror los hace cautos y las delaciones, recelosos. Cuando el primer obrero dice: «¿Os habéis fijado en eso? No me gustan. Parecen de la 'Secreta'». El tercer obrero responde: «No sería raro, por aquí abundan estos días. Los traen locos los bancos del Prado... (señala el banco pintado con la mirada). Eso es lo que buscan, fijaros... ¡Hace falta valor!» (Carnés, 1951: 73).

El diálogo continúa, y el primer obrero les advierte que el lugar está lleno de policías. El tercer obrero entonces se manifiesta y aclara que cuando existía la monarquía, él también embadurnaba bancos y paredes; «pero ahora es diferente». El primer obrero responde: «Ahora te juegas el pescuezo» (Carnés, 1951: 73). La represión queda aún más clara cuando el tercer obrero habla de la «Radio Pirenaica»¹⁵. En la tercera escena las dos Mujeres que limpian el Prado conversan sobre las injusticias sociales, las miserias, la degradación. La mujer Segunda cuenta a la mujer Primera que su hija está enferma, y que ella no gana lo suficiente para comprar medicinas. Hablan del miedo que tienen y de la importancia de estar bajo la protección del cura del barrio o de la Falange, y del repudio social, en caso de ser viuda de alguien que fue fusilado. Esa es la denuncia que hace Carnés sobre la situación de las mujeres pobres, obligadas a sostener solas a sus familias en la nueva España fascista, donde las mujeres no tienen voz, viven en constante miedo y luchan por sobrevivir. La autora plantea el problema de la mujer, centrando la atención en las trabajadoras del Museo¹⁶. La mujer Segunda, advierte «Yo no sé cómo se aguanta una tanto. Siempre estamos diciendo que esto no puede seguir así, que esto tiene que acabar...Pero todo sigue igual y no reventamos». La mujer echa una mirada al museo y explica que hoy es día de dar cera al piso. «Ahora lo cuidan mucho, como vienen tantos extranjeros... Nunca se habían visto tantos» (Carnés, 1951: 76). Carnés hace otra crítica a la

15 Esa fue la denominación popular de Radio de España Independiente, Estación Pirenaica. Emisora creada por el Partido Comunista Español (PCE) y tuvo como su primera directora a Dolores Ibárruri, la Pasionaria. Una radio clandestina que según aclara Zaragoza Fernández (2008:15), fue «la voz de la esperanza antifranquista» que, del 22 de julio de 1941 al 14 de julio de 1977, transmitió informaciones, primero desde la Unión Soviética y, a partir de 1955, desde Rumania. Cerrada en 1977, después de 37 años, fue la única manera de acceder a informaciones distintas de la prensa controlada por el régimen. La «Pirenaica» mantuvo informados a los españoles que vivieron bajo el franquismo.

16 Carnés usa un tono despreciativo a lo largo de la obra para referirse al gobierno. En el diálogo de las mujeres, la mujer Segunda cuenta lo que le pasó a su sobrina, hija de su hermana Candelas (personaje que Luisa Carnés nos presenta en su primera obra *Peregrinos de calvario* de 1928). Cuando acabó la guerra, su hermana fue para a Francia y perdió a su hija, que estaba en una guardería, en Cataluña. En esa parte, observamos el empleo del pronombre 'éstos' en tono despectivo que la escritora usa para referirse a los vencedores de la guerra.

dictadura que trae a los extranjeros para llevarse lo del pueblo español. Cuando la mujer Primera habla de que, «van diciendo por ahí que en España se vive muy bien, que la vida está muy barata... Barata para ellos, que el pueblo se muere de hambre» (Carnés, 1951: 77), la escritora refleja en la época de la dictadura la realidad que vive el pueblo, con relación a su conciencia social y política. El diálogo continúa, y, por fin la mujer Segunda comenta que el señor Damián, el verdulero, le dijo: «hoy firman unos papeles que nos convertirán a los españoles en criados de los americanos...Dice que vamos a estar mucho peor que cuando la invasión francesa... Y que cualquier día podemos volar en pedazos... ¡Vaya porvenir!» (77).

Los personajes femeninos muestran el dolor y el sufrimiento de ese período, en el cual las mujeres se vieron afectadas por el fascismo y por esa influencia foránea. Luisa Carnés presenta un panorama general en su obra, refleja el referente social y, al mismo tiempo, transmite los códigos políticos, críticos, ideológicos y morales¹⁷.

En el tercer cuadro, *La Noche*, la autora evidencia el compromiso del Profesor con la lucha, en un diálogo en que él intenta convencer a su novia de distribuir los volantes en la fábrica en que trabaja y esta sigue diciendo que en su casa está prohibido hablar del pacto, de política y el Profesor pronto responde: «¿Será mejor callar, y dejar a la gente con los ojos cerrados, para que crean todo lo que éstos quieran decir de esa canallada?» (Carnés, 1951: 103). Una vez más, Carnés atestigua el mal que la dictadura hace a las personas, cuando la mujer recuerda a su padre y la situación del profesor que por sus ideas fue detenido: «Estoy harta de vivir con el alma en un hilo, pensando siempre si volverán a detenerte...». El Profesor agrega: «Hemos nacido en una época difícil, pero no por eso vamos a conformarnos con eso» (103).

17 En esta obra, solo el Profesor y el Ciego tienen una identidad propia. El Profesor es un opositor al régimen, recién salido de la cárcel, que encuentra muchas dificultades para rehacer su vida y obtener un trabajo (situación de muchos españoles en ese tiempo). El Ciego a quien el Profesor llama don Pedro, le pregunta si era verdad que habían pintado el banco en contra de los extranjeros, como lo había anunciado la «Radio Pirenaica», y le cuenta que un hombre le ha puesto una hoja en la mano. Cuando intenta mostrársela, el Profesor le pide: «No la saque, la conozco. Está circulando por todo Madrid. También circula un manifiesto de los comunistas. Han aparecido hojas y manifiestos en los taxis, el metro, los cines, los retretes públicos... “Madrid está indignado con la firma del pacto”. Hay que hacer correr esas hojas y esos manifiestos». (Carnés, 1951: 83). Carnés subraya así su esperanza en la oposición al régimen. Cree que distribuir manifiestos, pintar los bancos o sabotear los coches de los americanos representan parte de esa lucha desigual contra la dictadura fascista. El Profesor está seguro de que el pacto se firmará en el Ministerio del Estado, mantiene la esperanza, aun consciente que Madrid está tomada por la «policía secreta» y vigilan todas las casas. «Tengamos confianza en el pueblo, don Pedro. La gente ha comprendido. Sabe que el acuerdo con los americanos significa la pérdida de la soberanía y la muerte...» (Carnés, 1951: 84).

Al exponer el Profesor las razones para oponerse al pacto Luisa Carnés estratégicamente expone su posición al describir cómo España se convertirá en una colonia de los americanos, perdiendo su tierra y riquezas. Destaca la amenaza de perder la libertad y convertirse en mano de obra barata y «carne de cañón para el gobierno de Estados Unidos». A través de la obra, Carnés protesta contra los fallos de la sociedad, reflejando eventos contemporáneos como la huelga de tranvías en Barcelona en 1951. Además, aborda la realidad de muchas mujeres, señaladas por la situación de sus familiares fusilados. La obra se convierte en un medio para intervenir en la sociedad y denunciar los problemas de la época¹⁸.

En el relato de la Amiga al Falangista, se revela la tortura sufrida a manos de los Falangistas, destacando su resistencia y dignidad. Carnés utiliza este episodio para denunciar la situación de las mujeres, presentando un testimonio de las dificultades históricas. La Amiga rechaza ser una «Chivata» y defiende su autonomía. La conversación con el Profesor refleja la conciencia moral de la mujer y su decisión de ayudarlo. Carnés busca educar y provocar cambios mediante la exposición de las experiencias de sus personajes. El papel del Ciego simboliza la memoria viva y dolorosa de la Guerra Civil Española. Su perspectiva ideológica contraria al régimen se evidencia en la conversación que tiene con la Madre, revelando las consecuencias devastadoras que la guerra tuvo en su vida y pensamiento:

Perdí a mi mujer y a dos de mis pequeños en un bombardeo. Pero no por culpa de los que me habían movilizado. Ellos también habían perdido su felicidad, su pan blanco, su trabajo alegre. Lo había perdido todo como yo. Les había sido arrebatado por otros. Éramos víctimas del mismo enemigo, y al defenderse, me defendían a mí, y al morir por España, morían por mí... Así aprendí a odiar a los que nos robaban la paz, la alegría y la vida (Carnés, 1951: 98).

Luisa Carnés, a través del personaje del antiguo médico, revela la percepción del horror de la guerra y la comprensión del significado de la entrega y el heroísmo

18 Los sucesos de la época se reflejan en la obra, por ejemplo, la huelga de tranvías en Barcelona el 9 de marzo de 1951, cuando el Profesor dice a la Mujer: «En tu fábrica hay gente muy buena, que siempre responde. ¿Te acuerdas cuando el boicot en contra de los tranvías? También pusiste cartas en los uniformes, y todos respondieron» (Carnés, 1951: 107). Y demuestra la realidad que sufren muchas mujeres cuando el personaje comenta que se encuentra muy señalada por ser hija de un «fusilado» (107). En esa misma escena, la cuarta, se mezclan las conversaciones entre dos personajes más: el Falangista y la Amiga, que hablan en otro banco. La amiga habla de amor al Falangista y le pregunta qué clase de negocio se trae entre manos. Carnés no separa las escenas, como en otras ocasiones en que se alternan conversaciones en los bancos. Establece una narrativa estrecha entre estos dos diálogos. Cuando el Profesor termina de hablar con la Mujer, intervienen los personajes que hablan en otro banco. El Falangista responde: «Sabemos que a ese local van algunos rojos destacados, a los que se tiene en cuarentena. Y estos días hay mucho que hacer. La firma del pacto con los yanquis, la aprovechan para su propaganda». Y afirma: «Hay que tapparlos la boca. Seguramente que tú conoces a algunos...». La Amiga le pregunta: «Tú quieres que yo me “chive” ... Pues conmigo no cuentas para eso» (Carnés, 1951: 108).

de los soldados republicanos. La declaración del médico expone su profundo rechazo del fascismo y la apatía que ha desarrollado como resultado del dolor que experimenta por la situación en España. La narrativa de Carnés, a través de los ojos del personaje, busca sensibilizar al lector sobre la barbarie de la guerra y sus consecuencias. El personaje del Ciego relata cómo, a pesar de salvar vidas por amor a España y odio al fascismo, sufrió torturas y perdió a su hijo. Estas intervenciones revelan la intención de la autora de abordar problemas morales y transformar la sociedad a través de la representación literaria. En la obra, otros personajes sirven para recrear la esfera humana, política y social de la época.

Carnés destaca el silencio impuesto y la convivencia con los americanos, evidenciado por la actitud represiva de la policía ante cualquier sospecha de rebelión. La crítica de la autora se dirige hacia la llegada de los americanos a España, interpretándola como un apoyo al fascismo. La escena culmina con la Americana buscando en su bolsillo el autógrafo de Franco¹⁹, simbolizando la influencia política de los Estados Unidos en el régimen franquista.

En el último acto: *La Noche*, se destaca el diálogo del Profesor y la Mujer, donde el primero persiste en su lucha contra el silencio impuesto. En este contexto, la ideología política se concentra en dos grupos, la Falange Española Tradicional (FET) y las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS), ambos afiliados a las fuerzas nacionalistas y anti-republicanas. La FET, que favorece la violencia, busca reclutar jóvenes a través de una estructura paramilitar, y las mujeres son a menudo forzadas a delatar a quienes se oponen a la Falange. Luisa Carnés denuncia la situación de las mujeres durante el franquismo, destaca la pérdida de empleo a medida que el gobierno franquista considera a las mujeres como «ángel del hogar». El trabajo femenino se ve afectado por la ley del «Fuero del Trabajo»²⁰, que, en concordancia con la tradición católica, controla las actividades de las mujeres. Prohíbe ciertas prácticas, como el trabajo nocturno de mujeres y niños, y busca

19 *La tarde* presenta once personajes, de los cuales ocho son mujeres que muestran cómo el gobierno detiene ilegalmente a los suyos en los barrios. Relata cómo las calles están tomadas por la 'Secreta', que cachea a los hombres. Todos son sospechosos, y si encuentran a alguien con algunas de las octavillas que circulan esos días, le detienen. Ya han pinchado más de veinte llantas a los coches de los americanos.

20 «La legislación del Imperio, el Estado, Nacional en cuanto instrumento totalitario al servicio de la integridad patria, y sindicalista en cuanto representa una reacción contra el capitalismo liberal y el materialismo marxista, emprende la tarea de realizar con aire militar, constructivo y gravemente religioso —la Revolución que España tiene pendiente y que ha de devolver a los españoles, de una vez para siempre, la Patria, el Pan y la Justicia—. Para conseguirlo —atendiendo por otra parte a cumplir las consignas de Unidad, Libertad y Grandeza de España— acude al plano de lo social con la voluntad de poner la riqueza al servicio del pueblo español, subordinando la economía a su política». (Ley del Fuero del trabajo, 1938. BOE, 10 de marzo de 1938 n. 505, p. 6178).

liberar a las mujeres casadas de los talleres y fábricas²¹. Las organizaciones femeninas del régimen franquista promueven la cultura de la maternidad entre las mujeres al imponer el ideal católico de que el principal papel de las mujeres era el de procrear y cuidar del hogar. El gobierno instauró un enfoque adoctrinador, y las mujeres desempeñaron un papel pasivo. A las mujeres se les exigía renunciar a sus propias expectativas, y su realización personal debería ser de sumisión. La virginidad estaba vinculada con el ideal de la pureza impuesto por el discurso del catolicismo de posguerra. La prostitución durante ese periodo no era considerada una salida de trabajo y sí una falta de rectitud moral.²² Las relaciones de género promovidas por el estado paternalista eran reaccionarias y discriminatorias. Según esta doctrina, las mujeres debían ser excluidas del ámbito laboral, confinadas al espacio doméstico para desempeñar funciones consideradas naturales, aunque sin reconocimiento adicional. El Estado buscaba mujeres como madres y esposas, sin identidad propia y al servicio de los demás.

Como aclara Fernández, «El triunfo del régimen supuso la implantación de un modelo de biopolítica y el cuerpo femenino se convirtió, desde muy temprano, en objeto de intervención y regulación social» (2020: 331). La finalidad del gobierno franquista era generar cuerpos dóciles y útiles para la nación. En los diálogos finales, el Profesor intenta convencer a su novia para repartir las octavillas a favor de los rojos; mientras el Falangista trata de persuadir la Amiga para que delate a los rojos. Estos intercambios resaltan el poder de decisión en manos de las mujeres. La novia del Profesor decide ayudar a los rojos distribuyendo las octavillas en su fábrica, mientras que la Amiga del Falangista se niega a ser una chivata. Carnés cuida especialmente el lenguaje de los personajes, empleando un registro popular que otorga realismo a la obra, y destaca la fuerza de las mujeres y su papel activo en la lucha por sus derechos.

21 «En especial prohibirá el trabajo nocturno de las mujeres y niños, regulará el trabajo a domicilio y libertará a la mujer casada del taller y de la fábrica» (BOE, 1938: 6179, II, 1).

22 Vallejo-Nájera, aclara que muchas mujeres, sin trabajo, han sido explotadas sexualmente, pasan a frecuentar cabarets de la Cabecera del Rastro; la prostitución se convierte en el medio de garantizar el pan de muchas familias, considera que las mujeres prostitutas presentaban una constitución biopsíquica diferente y observa la intervención de condiciones sociales como la pobreza: «Claro está que en la prostitución intervienen complejos factores ambientales, pero son muchas las personas colocadas en iguales circunstancias que no se entregan al comercio sexual mercenario. Ha podido observarse la escasa intervención que tienen la pobreza, el alcoholismo de los padres, los malos tratos de la madrastra, las seducciones, etc. [...] en la prostitución». Las prostitutas lo son desde que nacen: «Posiblemente, a los nueve o diez años conoce el secreto de la vida y ya ha aprovechado todas las ocasiones oportunas que se le han presentado para el goce sexual». Desde ese planteamiento, la responsabilidad era de las propias mujeres. (Vallejo-Nájera, 1942, 331-354).

Las dualidades de la novela para el teatro

Antes no había más que dos caminos abiertos ante la mujer: el del matrimonio y el de la prostitución

Luisa Carnés, 1934

La novela *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934) de Luisa Carnés fue adaptada al teatro por Laila Ripoll y se estrenó en el Teatro Fernán Gómez, siendo la primera producción teatral de una novela de Luisa Carnés en España después de su muerte²³. En la novela *Tea Rooms: mujeres obreras* (1934) la autora Luisa Carnés presenta a mujeres obreras que sufren explotación. Muchas de ellas no son conscientes de su situación y la mayoría pensaba que al contraer matrimonio podrían tener una vida mejor, una realidad en la sociedad a principios del siglo XIX, especialmente para las mujeres obreras que se veían obligadas a trabajar desde una edad temprana.

Antes de abordar la adaptación de *Tea Rooms: mujeres obreras* al teatro, resulta relevante recordar algunas características del teatro del siglo XIX, que se vincula con el romanticismo y el realismo literario. Este movimiento, según López Fernández (2019: 32), intenta «pintar en cuadros o escenas una realidad española y que participa más del tipo que de la individualidad y especificidad psicológica». En 1936, Carnés participó en el teatro popular y el teatro de Guerra, como hemos visto. Como señala en 1937 en su artículo publicado en *Frente Rojo*, durante la Guerra Civil Española, esa fuerza utilizó el teatro de agitación como herramienta de propaganda para fomentar el compromiso entre la población y, «mediante la propaganda incorporada en el teatro popular, avanzar en la alfabetización de los soldados» (Carnés, 1937: 2).

Las novelas de Carnés poseen un carácter popular declamatorio, cercano al realismo moderno de Jacinto Benavente en *La malquerida* (1913). Su teatro realista se enmarca en el movimiento realista que surgió en la segunda mitad del siglo XIX. En las obras de Carnés, este realismo se manifiesta con elementos

23 El elenco está compuesto por Clara Cabrera, Carolina Rubio, Elisabet Altube, María Álvarez, Paula Iwasaki y Silvia de Pé, se estrenó en Madrid en el mes de marzo y octubre de 2022. En marzo de 2023, ganó un premio con los METjores en Teatro en Madrid en varias categorías: Mejor adaptación/Dramaturgia, Mejor Dirección y Mejor Elenco/ ensamble. También en 2023 con *Tea Rooms: mujeres obreras*, Laila Ripoll ganó el Premio Talía de las Artes Escénicas por la mejor dirección de escena. Los premios METjores en Teatro de Madrid son una votación popular basada en la respuesta y favoritos de los lectores. Se realizan dos rondas: una donde se eligen a los cinco finalistas, y la segunda ronda, con cinco finalistas por categoría.

como la pobreza, el papel social de la mujer frente al matrimonio, y temáticas no convencionales para la época, como la prostitución y el aborto. A través de sus novelas, Carnés presenta mujeres que han vivido diversas experiencias, cada una de ellas con características que la autora retrata en el desarrollo de su obra, narrando historias cotidianas. Como aclara Ángela Martínez (2019) la entrada de Luisa Carnés en el campo cultural se encuentra delimitada y definida por su condición de clase.

En la novela *Tea Rooms* se observa una clara preocupación por resaltar no solo la condición social, sino también la situación del país, dado que las mujeres españolas incorporaron en sus conversaciones (tras obtener el derecho al voto por primera vez en 1933) lo que Carnés tilda de «cotilleos políticos». Para la autora, emancipación de la mujer implicaba liberarse de influencias provenientes de la voluntad del padre, del esposo, del patrón de la fábrica o del jefe de la oficina. Carnés abogaba por que la mujer comprendiera todas las ‘verdades’ de diversas doctrinas. Aclarados estos puntos, regresamos al tema central, que es la adaptación de la novela *Tea Rooms: mujeres obreras* al teatro.

Desde la perspectiva de Carnés, la mujer debería participar activa y responsablemente en la formación política de otras mujeres. Este mensaje se refleja en el discurso de la protagonista de su novela, Matilde, que se presenta como el *alter ego* de Luisa Carnés que, tanto en la novela como en la representación dramática es una mujer fuerte; resulta un personaje autobiográfico que recoge las vivencias de Luisa Carnés en el periodo que trabajó en la pastelería²⁴.

Las protagonistas femeninas de la novela son mujeres que tienen necesidad de trabajar desde niñas, así como la autora, o que desean contraer matrimonio por el bien de su familia y de sí mismas. El contrapunto es Matilde, la protagonista de la novela. Ella no comparte con sus compañeras del salón de té ninguna de

24 En una entrevista que realicé en Madrid con Antonio Lence (propietario de la Confitería Viena Capellanes) recogí datos que señalan que fue en esa confitería que Luisa Carnés trabajó, aunque, no podemos afirmarlo con seguridad, pues los documentos de ese período se destruyeron con la Guerra y no tenemos cómo comprobar que Luisa trabajó en esa confitería. Son muchas coincidencias, por ejemplo, el personaje de Matilde puede referirse a Matilde Mora Cid, una hermana soltera de la abuela de Antonio Lence, que también trabajó en la tienda de la Calle Arenal. Como señala Antonio Lence, en entrevista verbal, «Lamentablemente, tenemos poco material de aquellos años, ya que nuestra Empresa estaba ubicada en pleno frente durante la Guerra Civil y gran parte de los archivos y documentos de los primeros años desaparecieron o se destruyeron durante la contienda; muchas de las fotografías de las que disponemos las hemos ido recuperando con el paso de los años a través de los archivos de los propios fotógrafos que las hacían (como por ejemplo Santos Yubero) que dispone de mucho material de aquellos años. Yo creo que el personaje de Matilde del libro de Carnés puede referirse más bien a Matilde Mora Cid, una hermana soltera de mi abuela que también trabajó en la tienda de la Calle Arenal» (Lence, febrero de 2020). Es posible que ese sea el local que la autora menciona en su novela *Tea Rooms: mujeres obreras*.

sus convicciones. La escritora, en esa novela analiza el papel social femenino a través de la discusión sobre el matrimonio, la prostitución, la educación o el aborto, problemas frecuentes en las narrativas del periodo. En la opinión de Iliana Olmedo (2014b: 507), «Al aportar una perspectiva femenina, pujante en esos años, aunque todavía silenciada, esta novela convierte a Carnés en una autora indispensable para definir el periodo».

Para analizar las dualidades de la adaptación teatral y de la obra literaria de Carnés, hay que considerar primero el espacio en la obra dramática junto con el tiempo como un elemento estructurante que se introduce en la disposición del fenómeno teatral con condiciones que determinan el sentido y la construcción de cada una de sus unidades. Frente a la novela, la obra dramática dispone sus espacios dentro de la brevedad del teatro, que tiene un carácter de síntesis de temas. En la adaptación al teatro de *Tea Rooms* se considera la interacción integral entre la obra original de la autora, la escena en que se ejecutan, los actores que las representan y el público presente²⁵. Ortega y Gasset señalaba en 1958 que el escenario teatral funciona como una ventana, describiendo la obra de teatro como «un agujero de idealidad perforado en la realidad humana». Esta concepción del teatro, destaca el aspecto visual, la dinámica de ver y ser visto en el teatro. Para Ortega y Gasset, el teatro no se trata simplemente de captar la realidad, sino de evadirla. Lo que se ve en el teatro es «la fusión extraordinaria de lo real con lo irreal» (2008: 456), la interacción entre el actor y su personaje, así como entre los elementos escénicos, a través de los cuales se revelan otras realidades.

Se nota que en la adaptación teatral de Laila Ripoll se le otorga una dimensión espacial al discurso dramático, delimitada por la forma en que se comunica verbalmente cada escena. El punto de partida fue la elección de qué personajes debían ser sacrificados, y así, la directora prescinde de los pocos personajes masculinos que hay, como se puede verificar en el ejemplar dactilografiado de la adaptación en que los personajes nombrados son: Matilde, Antonia, Felisa, Trini, La encargada (Teresa), Rosa, Laurita y Marta como se observa en la figura cinco [Fig.5].

Carnés detalla minuciosamente a cada uno de sus personajes en la novela *Tea Rooms: mujeres obreras*, asignándoles diferentes características y adjetivos. En la adaptación teatral, escrita por Ripoll, algunas de estas características se

25 Son muchas las posibilidades para ampliar, manipular y delimitar el espacio dramático que comprenden no solo recursos verbales. Sino también procedimientos no verbales y especialmente kinésicos. Para M.C. Bobes Naves (1987) existen *los espacios anteriores a la obra*, y con los que esta se relaciona al ser allí representada, y los espacios creados por la propia obra, que resultan de naturaleza ficcional como construcción literaria.

mantienen. Por ejemplo, Antonia, la empleada más veterana de la confitería, aparenta entre cuarenta y cincuenta años y está físicamente estropeada: «es excesivamente gruesa, camina con pasos de pato y tiene las manos redondas, blandas y coloradas. Antonia es viuda, pero su estado es un secreto para todos de la casa» (Carnés, 2016: 44). En la novela, se revela que Antonia, viuda, oculta su estado civil como algo vergonzoso, ya que la dirección de la confitería no admite mujeres casadas. La viudez la redimió de la violenta esclavitud y la invistió de un aspecto resignado. La adaptación de Ripoll presenta a Antonia con las mismas características de la novela interactuando con otros personajes y participando activamente en el espacio verbal [Fig.5].

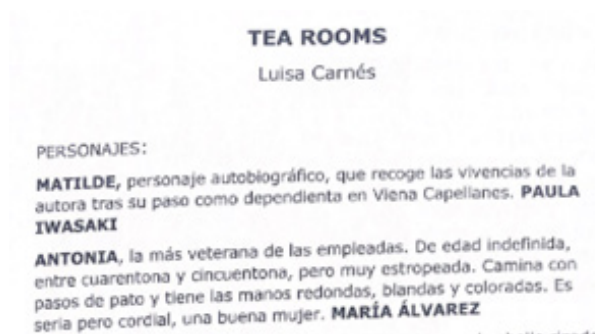


Fig. 5: Ejemplar dactilografiado de *Tea Rooms*, por Laila Ripoll. Fuente: Herederos de Luisa Carnés, Madrid, 2023.

Felisa es descrita como alegre y frívola, con dieciocho años, ojos chiquitos y cabello rizado. «Tiene dieciocho años, graciosos. Los ojos chiquitos, brillantes; el cabello rizado, muy claro, poca estructura y forma varonil, se pasa el día canturreando y bailando, siempre que la encargada no esté delante» (Carnés, 2016: 50). La autora aún describe a Trini como la más exaltada, su trabajo es fundamental para la subsistencia de la familia, por lo que lo conserva como sea, a pesar de sufrir injusticias y explotaciones. Hija única de una viuda que trabaja como lavaplatos en un restaurante de la Puerta del Sol. Como se puede ver en el fragmento a continuación, Ripoll mantuvo las mismas características señaladas por Carnés en la novela de las dos jóvenes [Fig.6].

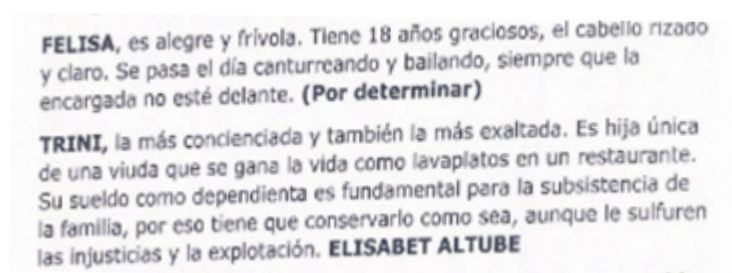


Fig.6: Ejemplar dactilografiado de *Tea Rooms*, por Laila Ripoll. Fuente: Herederos de Luisa Carnés, Madrid, 2023.

Abajo se ofrece una tabla de otros personajes de la novela que figuran y no figuran en la adaptación.

No figuran en la adaptación	Figuran en la adaptación
<p>Esperanza (la asistenta que lava y gruñe) «No se adivina cuál fue el primitivo color de su bata» (Carnés, 2016: 38). Ella es vieja en la casa y sabe muy bien de qué pie cojea cada cual. Tiene más de cincuenta años y vive en los arrabales, cerca de Fuencarral. Es una de las responsables, junto con Antonia y Paco (el cocinero) para abrir la tienda.</p>	<p>TERESA, la encargada, «es eminentemente coqueta e insinuante con los clientes. Es efusiva con todo el mundo, menos con los empleados de la casa. Es rigurosa y seca con las muchachas, y tiene palabras duras para los camareros, que la odian» (Carnés, 2016: 37). Teresa representa el poder opresor dentro del escenario. Muestra una predilección por Laurita, por ser ahijada del jefe.</p>
<p>Los otros personajes masculinos citados en la novela como: Paco el cocinero, Cañete, el encargado de los camareros, el italiano Pietro Ricar-do y otros no son nombrados.</p>	<p>ROSA, la mujer de Cañete, descrita como una mujer bonita y joven, pero avejentada y marchita, una joven triste, anda siempre con el niño en los brazos, que es traicionada por su marido y la encargada. Rosa enfrenta a la encargada en la confitería y su marido pierde el empleo.</p>

En la adaptación teatral, el personaje masculino destacado es 'el Ogro', descrito como «una sombra, un hombre grueso y grande». Este individuo que llega todos los sábados por la mañana saluda fríamente a la encargada, verifica que todo esté limpio y en orden y enseguida comienza a liquidar los salarios. El ogro es caracterizado como riguroso y preciso en todos sus asuntos. Además, Carnés señala que este personaje junto a la encargada ejerce un poder tirano sobre las mujeres que trabajan en la confitería, «y en lo relativo a los asuntos eróticos nadie se ha visto hasta ahora precisada a despedirse por causa suya» (2016: 89). Laurita (la ahijada de don Fermín, a quien su madre pretende dar una lección), también se

destaca. La joven tiene un carácter afable. En la adaptación es descrita como alegre y cordial. Frívola y demasiado coqueta, piensa que todo el mundo está pendiente de sus gracias. Habla muy alto y suena artificiosa. Ella se considera moderna e imita los ademanes, los peinados y las miradas de las estrellas de moda, como Marlene Dietrich. Laurita, al quedarse embarazada de un cliente de la confitería (Ricardo el galán del cine), es obligada por su familia a abortar y muere en una clínica clandestina.

La directora Laila Ripoll, en su adaptación de *Tea Rooms*, se mantiene fiel a la novela, utilizando el diálogo entre personajes en el espacio de la confitería. Tanto en la novela como en la adaptación, los espacios son limitados, y en la adaptación, la acción se desarrolla completamente en la confitería [Fig. 7], con un enfoque significativo en el diálogo. Mientras que la novela presenta tres espacios narrativos distintos: las periferias habitadas por las trabajadoras del salón, la efervescente Madrid y la propia confitería. Carnés se centra en los personajes femeninos que experimentan diversas transformaciones, destacando a trabajadoras como Marta, quien, después de ser despedida por robar una peseta, se ve obligada a dedicarse a la prostitución.

En la adaptación teatral de *Tea Rooms*, se observa una reminiscencia de las series de época. Ripoll juega con la dualidad espacial y humana. Al tener en cuenta el espacio interior del escenario, donde los autores estarán presentes, se establece

Notas escenografía:

Puertas batientes de acceso al salón, con cristales esmerilados, por donde se ven las sombras de los camareros, los clientes, el ogro, etc. (proyectadas)
Mostradores con bollería, tartas, pasteles, sándwiches, etc...
Escaparates. Juego de transparencias: gasas, proyecciones, plotters... Gasas que iluminadas funcionan de una manera y con proyecciones de otra muy distinta. Se utilizan los pasillos de entrada del público para, por ejemplo, el lugar de la encargada con la Caja registradora. Mostrador/barra de pedidos o de fiambres. Mostradores con ruedas.



Fig. 7: Ejemplar dactilografiado de *Tea Rooms*, por Laila Ripoll.

Fuente: Herederos de Luisa Carnés, Madrid, 2023.

el marco que delimita la obra, generando la primera dualidad: el espacio teatral. La dualidad humana se refuerza con la presencia de la audiencia en la sala y los actores en la escena. Ortega y Gasset identifica una tercera dualidad en el teatro, la «dualidad funcional», que se refiere al acto de «ver y ser visto». Según él, los espectadores están en la sala para observar, mientras que los actores están en el escenario para ser vistos. De esta manera, el filósofo define el teatro como un «edificio que tiene una forma interior orgánica constituida por dos órganos —sala y escenario— dispuestos para servir a dos funciones opuestas pero conexas: el ver y el hacerse ver» (Ortega y Gasset, 2008: 455). Ortega y Gasset aprecia la visión, el espectáculo, el acto de presentar ante la vista de los espectadores la palabra en acción, algo que Carnés y Ripoll también reflejan en sus obras dramáticas.

Tanto en la adaptación como en la novela, se destaca la estética ordenada del escenario, donde todo está meticulosamente dispuesto, creando un contraste con los diálogos que se desarrollan. Las mujeres aparecen bien arregladas, junto con bandejas de croissants, pastelitos y bombones perfectamente presentados, conformando un teatro costumbrista²⁶ que refleja una sociedad en proceso de transformación, marcada por revueltas políticas, desengaños y pasiones. Ripoll captura este desarrollo con el tono periodístico característico de Carnés, que facilita la transmisión directa de modelos de exposición de ideas e impresiones. En la adaptación escrita por Ripoll como en la novela escrita por Carnés, se reflexiona sobre las condiciones laborales precarias de estas mujeres, quienes reciben «tres pesetas por un jornal de diez horas» y enfrentan dificultades para llegar a sus puestos de trabajo.

En las obras dramáticas de Luisa Carnés, se observa una preferencia por fórmulas heredadas de un teatro convencional, con escenarios único y una teatralización centrada en los diálogos, reafirmando así la idea de que el teatro es esencialmente la palabra en acción. Por ejemplo, en *Los bancos del Prado*, la autora utiliza el escenario de los bancos de manera simultánea. Esta característica también se aprecia en la adaptación *Tea Rooms* escrita por Laila Ripoll, donde el salón de té se presenta como un espacio central dividido en partes con nombres de personajes o títulos relacionados.

26 El Teatro costumbrista perteneciente a las primeras décadas del siglo XIX, se fue generando en contra del Romanticismo literario, ofreciendo una descripción de la vida cotidiana, determinando la importancia de representar al ser social real y cotidiano, la provincia, el entorno, la naturaleza, etc. Este movimiento literario surge en España y traspasa los límites llegando a toda Europa, llega a América a mediados del siglo XIX, influenciado por los avances tecnológicos de la Revolución Industrial. Se manifestó en las artes plásticas y en especial en el teatro, caracterizándose por representar la cotidianeidad y los hábitos de una sociedad en particular.

La adaptación de *Tea Rooms* se encuentra dividida en partes con los nombres de cada personaje u otros títulos que remiten a los mismos, empieza con números romanos: I - Matilde (presentación); II- El Ogro; III - Trini; IV - Felisa; V- Rosa (Monólogo de Matilde); VI - La Encargada; VII - Antonia; VIII - Marta; IX - La Huelga; X - El Galán del Cine, XI - Día de Cobro; XII - La Ladrona; XIII - In Fraganti; XIV - Otoño; XV- Final.

En la apertura de la pieza teatral [Fig. 8], Ripoll presenta un diálogo que critica la sociedad, comenzando con Matilde narrando cómo se sintió la primera vez que un portero le gritó que subiera por la escalera interior.

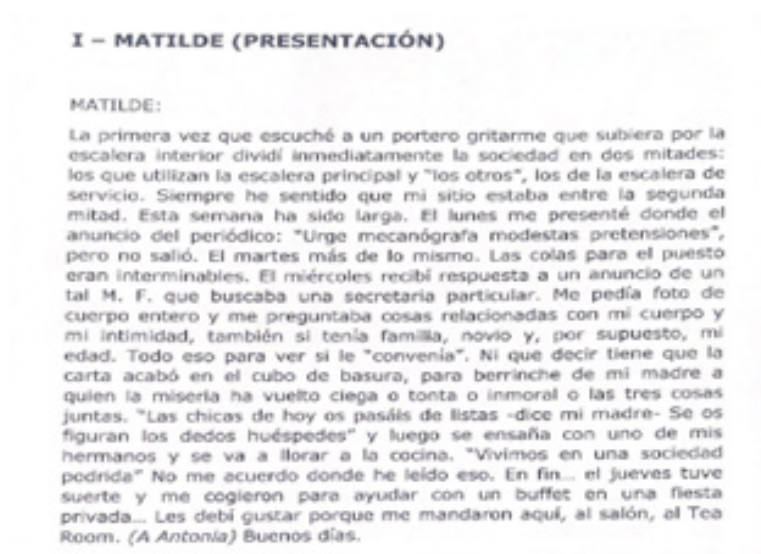


Fig. 8: Ejemplar dactilografiado de *Tea Rooms*, por Laila Ripoll.

Fuente: Herederos de Luisa Carnés, Madrid, 2023.

Este punto también ha ganado prominencia en la serie de televisión recién lanzada (*La Moderna*) basada en la novela *Tea Rooms* escrita por Carnés. Dicho diálogo se encuentra en la página 26 de la novela y no marca el comienzo de la misma. La novela se inicia con una descripción de una entrevista de trabajo en que el personaje de Matilde debe realizar un test de mecanografía, y describe el local a su alrededor. Carnés compara los zapatos de las aspirantes a mecanógrafas, «Jóvenes, limpias, de cuerpos esbeltos y perfumados...Mujeres de los más varios tipos y edades. Zapatos deteriorados debajo de los bancos o sillas; zapatos impecables, pierna sobre pierna» (Carnés, 2016: 11). Carnés, presenta el contraste de perspectivas acerca de las oportunidades entre la mujer rica y la pobre, que teme el cambio de estación y ama el invierno: «la gente camina deprisa —cada uno a lo suyo—. La muchacha modesta no se ve constreñida a caminar salvando el buen

equilibrio de un zapato torcido» (2016: 21). Matilde, como la propia autora de la novela, representa una excepción valiosa en la sociedad. Es una mujer adaptable, cumpliendo con sus deberes. Dice las cosas de un modo que no admite réplica. Pero un acontecimiento la golpea y la ubica en su lugar natural cuando alguien grita «Eh, por la escalera interior». A partir de este momento, Carnés fracciona la sociedad en dos partes y se siente incluida entre la segunda mitad.

Al iniciar la adaptación teatral con esa presentación, Laila Ripoll muestra a una mujer que, a través del trabajo, busca liberarse y lograr una modificación en las estructuras sociales existentes. Según Olmedo (2014b: 519), «Al revelar las dificultades propias de la situación laboral de la mujer, la autora apelaba a la fuerza femenina latente que podría operar la transformación pese a todos los obstáculos, dificultades y contradicciones marcadas por las circunstancias». Carnés aboga por una transformación social, y la lucha consciente por la emancipación laboral; abriendo así un nuevo camino.

Al igual que en la novela, en el teatro se representa la humillación de las empleadas frente a la jerarquía de la encargada, un poder que corrompe y amenaza. El despido puede llegar por una palabra mal dicha, llevando a las afectadas a la miseria o la prostitución. En este periodo, se consideraba que una mujer casada que tenía que trabajar estaba caída en desgracia; en general, debido a su escasa preparación, difícilmente lograban sobrevivir sin recurrir a la prostitución (afirmación respaldada por datos verídicos). También se abordan temas políticos olvidados. Carnés presenta en su novela la «huelga de los camareros»²⁷, un tema poco conocido, enfatizado en la adaptación al teatro [Fig.9].

El punto principal presentado en la adaptación al teatro con relación a la novela permanece; el personaje de Matilde se destaca del colectivo por tener conciencia

27 En esa huelga en 1934, el género femenino fue excluido, se conoció por «la huelga de los camareros». Los camareros (a los que se sumaron los cocineros) se pusieron en huelga en el Madrid de diciembre de 1933, en un tenso ambiente político tras la victoria electoral de la derecha agrupada en la CEDA de Gil-Robles. Esa «anunciada» victoria de la derecha fue advertida y avisada constantemente por la CNT en su prensa como una amenaza grave para los exiguos derechos y beneficios conseguidos por los trabajadores en los primeros años de la República. La huelga de hostelería en Madrid sería de proyección nacional, una reivindicación para todo el país. En principio, como se aprecia en la fotografía del periódico Luz, *diario de la República* (Los Huelguistas se reunieron en el salón Teatro de la Casa del Pueblo), tanto la patronal como los trabajadores se mostraron predispuestos al diálogo, reuniéndose ambas partes por separado para luego iniciar las negociaciones. Sin embargo, el conflicto se alargó tanto que en realidad Madrid estuvo sin camareros y buena parte de cocineros en el invierno de 1934. A finales de febrero de ese año, gracias a esa «acción directa promovida por los sindicalistas anarquistas mayoritarios en la hostelería, de prolongar la huelga», se consiguió forzar el objetivo principal de sus reivindicaciones: tener un sueldo básico y no vivir de las propinas, la caridad de los clientes. Una de las huelgas más largas vividas entonces en España, de tres meses (diciembre 1933-febrero 1934), se desconvocaba. Véase el artículo de Fernando Larraz incluido en este monográfico.

de su situación social. En la adaptación teatral escrita por Ripoll, los personajes femeninos creados por Carnés reflejan el talante de su autora, una mujer guerrera que a lo largo de toda su vida luchó contra la opresión y la injusticia.

IX.- LA HUELGA

En el vestuario

ANTONIA: Entonces, ¿tendremos nosotras que ver en ese asunto de la huelga?

MATILDE: Nosotras haremos lo mismo que hagan las demás del gremio.

LAURITA: Una huelga ¡Esto va a ser la mar de divertido!

Fig. 9: Ejemplar dactilografiado de *Tea Rooms*, por Laila Ripoll.

Fuente: Herederos de Luisa Carnés, Madrid, 2023.

En cuanto al escenario de la adaptación de *Tea Rooms*, se observan similitudes con estas obras dramáticas de Carnés, como *Los vendedores del miedo* o en *Los bancos del Prado*, donde la acción se desarrolla en un único ambiente. Esta característica se mantiene en la adaptación de *Tea Rooms*, preservando el estilo literario de Carnés. Un aspecto notable en las obras dramáticas de Carnés es el papel central de los personajes femeninos en la construcción de las obras. Por ejemplo, en obras dramáticas como *Así empezó*, donde el Coro de Vecinas desempeña un papel destacado, o en *Los bancos del Prado*, en que las mujeres también juegan un papel importante. En *Los vendedores del miedo*, personajes como Ana y Eva permiten a la autora explorar profundamente ciertas áreas del alma femenina, siendo ambas mujeres de la alta burguesía. A diferencia de las protagonistas de *Tea Rooms*, que son pobres y explotadas, Matilde, la protagonista, es una mujer de ideas que ve la posibilidad de abrir un nuevo camino e intenta mostrar a sus compañeras de salón que existe una posibilidad de unirse a la lucha.

La novela y la adaptación teatral retratan la realidad vivida por las mujeres españolas a principios del siglo XX, marcadas por la exclusión social y cultural. Las mujeres presentadas por Carnés están acostumbradas a obedecer y a callar, enfrentándose a una sociedad patriarcal que las ve como «ángel del hogar», cargadas de deberes y desprovistas de derechos, reflejando la visión predominante de la mujer al inicio de la II República Española. En esta época, los problemas de índole material y social aún no han alcanzado suficiente relevancia entre el elemento

femenino proletario español. La experiencia de miseria no incita a la reflexión; muchas continúan aferradas a la religión y sueñan con lo que llaman su «carrera»: un probable esposo. La monotonía y dureza de sus vidas no estimulan un pensamiento crítico, ya que sus mentes están arraigadas en aforismos tradicionales que refuerzan la idea de la inmutabilidad de la sociedad hasta el fin de los tiempos.

La dramaturgia busca rescatar la inmediatez del contexto y la sencillez de Carnés. Ripoll destaca la voz de Carnés, su tono periodístico y su perspectiva única sobre el trabajo, ampliando la comprensión de las circunstancias en las que vivían las mujeres españolas. Sus reflexiones e impresiones son relevantes para una sociedad dividida entre «los que utilizan el ascensor, o la escalera principal, y ‘los otros’, los de la escalera de servicio» (Carnés, 2016: 26). Es posible señalar que el valor real que plantea Ripoll en el teatro consiste en llevar al espectador más allá de su rutina habitual, sumergiéndolo en el mundo de la escena carnesiana como una categoría de narrativa social de denuncia centrada en la defensa de la mujer.

Consideraciones finales

La conciencia y el determinismo social son temas recurrentes en las novelas de preguerra de Luisa Carnés, quien siempre presenta la situación de las mujeres obreras silenciadas e incapaces de defender sus derechos. En la historia narrada por Luisa Carnés en su novela, observamos que muchos temas siguen siendo relevantes, como el trabajo infantil y la prostitución como medio de subsistencia. Sin embargo, también hay aspectos que ya no son legales y, aun así, persisten en la sociedad. Carnés nos ofrece un catálogo de profesiones calificadas cuyos escenarios principales provienen de su experiencia. La autora nos presenta un proceso histórico de una sociedad que, al mismo tiempo que exige el trabajo femenino, lo limita. Presentar la novela de Carnés como una adaptación teatral en esta Madrid contemporánea, después de tantos años de olvido, nos conecta con una mujer plenamente identificada con la problemática de las mujeres, quien reflexiona sobre un entorno de inestabilidad política y social. Llevar *Tea Rooms* a la escena madrileña de alguna manera permite que Luisa Carnés vuelva a pasear por las calles madrileñas y rescata la obra de esa escritora olvidada durante ochenta años.

Luisa Carnés fue una de las pocas mujeres que valoró profundamente la clase obrera y abogó por el acceso a la cultura e información. Su obra está marcada por referencias políticas que evidencian la transformación del entorno social y político, tanto en el periodo Republicano como en su exilio. Carnés, en su constante

búsqueda del pasado, amplía sus horizontes, examina la política de otros países, aborda el problema de la identidad y explora las múltiples facetas del ser. A través de sus obras, Carnés presenta personajes con dramas individuales, creando un «teatro dentro del teatro». Destaca el protagonismo femenino, en que las mujeres desempeñan un papel fundamental. La autora expone el pasado en constante confrontación con el presente, y la lucha de sus personajes consiste en proyectar una imagen diferente de la impuesta por el gobierno. Esta dicotomía se manifiesta en la individualización de los personajes.-

La autora revela la importancia de la mujer en la República y en el régimen franquista como elemento de cohesión social. También destaca la estrecha correlación entre las condiciones sociales, económicas, la presión de la opinión internacional y los cambios legislativos en España. La producción dramática de Carnés introduce varios temas y motivos en un acto, mostrando su conexión con las propuestas renovadoras del teatro, a pesar de contar con un público minoritario. Existen diversas barreras que llevan al desconocimiento de escritoras como Luisa Carnés. La educación, el trabajo digno de las mujeres, la igualdad social fueron los objetivos básicos en las obras de Carnés. Sin embargo, la escasa difusión de la representación al margen de los circuitos comerciales, el exilio, la censura franquista, así como la inexistencia de una bibliografía accesible de las obras de Carnés y de otras mujeres que tenían una producción teatral en ese período, las lleva al olvido. Como señala Joanna Russ (2018) «la peor injusticia que se puede cometer contra la escritura de las mujeres es la mala fe. La ignorancia no es mala fe, pero perseverar en la ignorancia sí que lo es». Russ desenmascara la pantomima que se ha tejido en torno a las escritoras y sus obras, la escritura de las mujeres ha sido ocultada por los críticos de todos los países. Rescatar la figura de esas escritoras incluyéndolas en el canon literario es parte de una labor que nos ayuda a narrar el mundo desde su voces, reinventándose a la vez, como es el caso de la adaptación de la novela de Luisa Carnés al teatro.

Laila Ripoll encuentra un estilo rítmico en su adaptación teatral, utilizando un lenguaje que permite a los actores cuestionar la construcción de la condición femenina. De esta manera, ofrece una perspectiva crítica y renovadora a través de su adaptación teatral. Se evidencia este enfoque en las representaciones y diálogos escritos por Carnés en *Los bancos del Prado*, por ejemplo. Estos diálogos que sorprenden por el realismo y lucidez imaginados por la autora desde su exilio mexicano. En esta obra, ella reflexiona sobre la respuesta del pueblo y la posición política ante esa «venta» de España a los Estados Unidos.

La adaptación de *Tea Rooms* al teatro nos muestra la importancia de que se cuenten los relatos desde la voz y la mirada de las mujeres. Para evitar una pérdida colectiva no solo de las obras de las mujeres, sino de la sociedad en general, es necesario explorar las historias de mujeres históricas. Destacar a las mujeres pioneras que abrieron camino no solo significa copiar sus vidas, sino reconocer que las mujeres pueden hacer mucho más que los roles asignados por el patriarcado. Aunque las mujeres han estado escribiendo novelas durante mucho tiempo, en la vida real, siguen quedando en la sombra.

Es fundamental que esas mujeres silenciadas cobren vida en la historia colectiva. La memoria posee un poder innegable y necesitamos una historia plural, ya que es el pilar de una sociedad sana. Cambiar ese imaginario colectivo y hacer justicia a la historia de las mujeres, despertando esa conciencia, implica recuperar un legado valioso. Preservar su memoria y su historia, otorgarles el reconocimiento que merecen, es parte de nuestra tarea. Al igual que Luisa Carnés, cuyo teatro quedó relegado durante muchos años, urge ampliar el alcance de nuevas investigaciones para avanzar y rescatar del olvido a esas mujeres que dejaron huella en la literatura y en el teatro. Sacar esas obras de las sombras arroja nueva luz a la producción dramática de las mujeres en el Teatro Español.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalde, C. (1983). *Federica Montseny. Palabra en rojo y negro*. Barcelona: Argos Vergara.
- Aznar Soler, M. (1997). *El teatro español durante la II República (1931-1939)*. Barcelona: Monte Agvedo, 3ª Época (2), 45-58.
- Bados Ciria, C. (2005). Escritoras republicanas españolas exiliadas en México. En: Jiménez Tomé, Mª José y Gallego Rodríguez, Isabel (eds.). *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Bobes Naves, M.C. (1987). *El espacio escénico, Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 237-256.

- Boletín Oficial de España (BOE). (1938). *Ley del Fuero del trabajo*, 10 de marzo de 1938 n. 505, p. 6178. Recuperado el 22 de mayo de 2021, de <https://www.boe.es/gazeta/dias/1938/03/10/pdfs/BOE-1938-505.pdf>.
- Cabrera, Ana Paula(2023). *Republica das Mulheres: Luisa Carnés, um arquivo de memorias*. Santa Maria: Editora UFSM.
- (2022). «Luisa Carnés y su exilio republicano: La Chivata, el olvido de una vida». *Revista Melibea*, Año 2022, vol. 16 (Parte 1), 24-37.
- Carnés, L. (1936). «Altavoz del Frente, nueva cultura para el frente y la retaguardia». *Estampa* (Madrid), 466, 26 diciembre, 20-21.
- (1937). «Las milicias de la cultura luchan en el frente con sus libros y un fusil». *Frente Rojo*, 31 de julio, 1-6.
- (1938). *Frente Rojo*, Madrid, 19 de enero, 4.
- (1950). «En casa». *Nuestro Tiempo* (México), septiembre de 1950, 60-70.
- (1951). *Los bancos del Prado*. Reedición. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena De España. Madrid: Serie Literatura Dramática Iberoamericana, 37, 2002.
- (2014). *Tea Rooms: Mujeres obreras*. Madrid: Asociación de Libreros de Lance de Madrid.
- (2016). *Tea Rooms: mujeres obreras*. Gijón: Hoja de Lata.
- (2017). *Trece Cuentos*. Gijón: Hoja de Lata.
- Díaz Fernández, J. (1930). *El nuevo romanticismo: polémica de arte, literatura y política*. Madrid: Editorial Zeus.
- Fernández Álvarez, C. (2020). «Jóvenes en el lecho Procusto. Una aproximación a los ideales de género de posguerra». *Arenal Revista de historia de mujeres*, 27. 2, 331-354.
- García, Ángeles. (2007). *Réquiem por la libertad*. Madrid: Alianza Hispánica.
- López Fernández, J. (2019). «Costumbrismo y profesionalización del oficio teatral: discusión territorial y cuestión social. Desde el archivo de la Escena Teatral». *Cuaderno Pedagógico*. Recuperado el 12 de marzo de 2023, de <https://>

www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2019/08/desde-el-archivo-de-la-escena-teatral.pdf.

Mangini, S. (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.

— (1997). *Recuerdos de la resistencia: la voz de las mujeres de la guerra civil española*. Barcelona: Península

Martínez Gutiérrez, J. (2007). *Exiliadas: Escritoras, Guerra Civil y memoria*. Madrid: Montesinos.

— (1997). *Margarita Nelken (1896-1968)*. Madrid: Ediciones del Orto.

Martínez Fernández, Á. y Olmedo, I. (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), 539-560.

Olmedo, Iliana. (2014a). «El trabajo femenino en la novela de la Segunda República: *Tea-Rooms* 1934». *Revista de Filología Hispánica*, volumen 30 (2), 504-524. Recuperado el 22 de mayo de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4648472>.

— (2014b). *Itinerarios del exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Renacimiento.

Olmo Olivier, P. e Izquierdo Cubero, M^a C. (2021). «De los controles disciplinarios a los controles securitarios». *Actas del Congreso Internacional sobre la Historia de la Prisión y las Instituciones privativas*. Patronato de Protección a la Mujer: Memoria correspondiente a los años 1942. Informe sobre la moralidad pública en España. Madrid. Recuperado el 20 de mayo de 2022, de <https://ruidera.uclm.es/>

Ortega y Gasset, J. (2008). *La idea del teatro*. España: Biblioteca Nueva.

Plaza Plaza, A. (2010). «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés». *Revista Acotaciones*, 25. II. 91-118.

— (2011). «Luisa Carnés: reivindicación social y compromiso político en apoyo de la mujer trabajadora (1930-1964)». *Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Santander*. Recuperado el 22 de mayo de 2022, de <https://dialnet.unirioja.es/info/textonodisponible>

- (2023). «Luisa Carnés y su contribución a la difusión del teatro de agitación y propaganda durante la guerra civil española». *Anales de Literatura Española*, núm.39, 268.
- Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Trad. Gloria Fortún. Barcelona: Editorial Dos Bigotes.
- Soria Olmedo, A. (1988) *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid: Bellatrix.
- Valle, N. (1936). «En vuestras manos está el destino de Europa». Revista *Estampa*, Valencia, 26 de diciembre, 16-17.
- Vallejo-Nájera, A. (2020). «Higiene mental en las grandes urbes. 1942». Semana Médica Española, I. En: Fernández Álvarez, Carlos. «Jóvenes en el lecho Pro-custo. Una aproximación a los ideales de género de posguerra». *Arenal Revista de historia de mujeres*, 27. 2, 331-354.
- Zaragoza Fernández, L. (2008). *Radio Pirenaica: La voz de la esperanza antifranquista*. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia.

ANEXO – ENTREVISTAS

ENTREVISTA 1

LAILA RIPOLL - DRAMATURGA

Directora, dramaturga y actriz, Laila Ripoll es una de las figuras más destacadas de la escena madrileña gracias a su compañía Micomicón, con la que lleva más de 25 años de trayectoria. Con esta formación, Ripoll ha abordado muchos montajes entre los que destacan títulos como: *El triángulo azul*, por el que ganó el Premio Nacional de Literatura Dramática y el MAX a la Mejor Autoría Nacional; *Los niños Perdidos*, montaje que ganó el Premio del Público del Festival de Rivadavia y fue finalista al MAX al Mejor Espectáculo Revelación; o *Atra Bilis (Cuando estemos más tranquilas)*, texto por el que fue finalista al Premio Nacional de Literatura Dramática. Formada en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, destacó por su labor de investigación, recuperación y reelaboración de los textos del Siglo de Oro español, con especial atención a Lope de Vega y ha recibido otros galardones como el Ojo Crítico o el Premio José Luis Alonso a la Mejor Dirección.

Sus libretos han sido traducidos al francés, inglés, rumano, portugués, italiano, griego y euskera. Entre sus textos destacan: *La ciudad sitiada*, *Astra Bilis (Cuando estemos más tranquilas)*, *Gernika. Historia de un viaje*, *Hueso de pollo*, *El triángulo azul*, *Cáscaras vacías* y *El caballero incierto*. Y ahora *Tea-Rooms: mujeres obreras* adaptación de la novela de Luisa Carnés gana el premio METjores en Teatro: Mejor adaptación, Dirección y Mejor Elenco/Ensamble.

En palabras de Laila Ripoll *Tea Rooms: mujeres obreras* es una historia reivindicativa que sigue vigente. La historia se desarrolla en tiempos todavía de democracia en el país. Era la primera vez que las mujeres podían votar en toda su historia y luego, dos años después de publicarse la novela, vino la guerra y todo eso se acabó. *Tea Rooms* «supone un descubrimiento, el hallazgo de una autora y de una obra singular, comprometida y profunda». Luisa Carnés ha sido considerada «la más importante narradora de la generación del 27». En *Tea Rooms*, Carnés traza un relato construido a partir de unos personajes claramente definidos, tratados con humanidad y comprensión. Laila Ripoll ha valorado que la adaptación al teatro ha sido natural, porque de acuerdo con ella «la historia se entreteje a partir de las conversaciones, los anhelos y los sueños de estas muchachas que poseen caracteres y personalidades magistralmente retratadas». El relato se centra en las vidas de las mujeres que trabajan en el salón de té, por lo que en el escenario solo aparecen actrices. «Los personajes masculinos son incidentales, simplemente están ahí para que les pasen cosas a las mujeres», explica Ripoll.

ANA P. CABRERA: Por favor, cuéntenos cómo descubrió a Luisa Carnés y cómo surgió la idea de adaptar la novela *Tea Rooms*.

LAILA RIPOLL: La novela fue un regalo que me hizo una amiga por mi cumpleaños. Tengo que reconocer que yo desconocía completamente a la autora y la novela, pero cuando la leí me enamoré y sentí que tenía un tremendo potencial dramático, que pedía a gritos escenario.

ANA P. CABRERA: ¿Cómo fue su proceso de adaptación?, ¿qué fue lo más fácil de adaptar y qué fue lo más complejo?

LAILA RIPOLL: Como digo la novela tiene un gran potencial a la hora de verterla a escena. Los espacios son limitados y está muy dialogada, por lo que, en ese sentido, no resultó excesivamente complicado el adaptarla. Lo más difícil fue decidir qué personajes conservar y cuáles sacrificar. La decisión de centrarse únicamente en los personajes femeninos y prescindir de los masculinos fue un primer punto de partida que facilitó mucho el trabajo.

El montaje se desarrolla en la trastienda de un famoso salón de té de Madrid, con la intención de que el ambiente invada todo el espacio y rodee al espectador, sumergiéndole por completo en la atmósfera del salón. La juventud, la alegría, la energía de los personajes contrasta, a veces, con sus tristezas, con la desgracia imprevista, con los sueños por cumplir y también con los que no se cumplirán nunca. En definitiva, un texto que conserva una vigencia absoluta y en donde nos podemos ver reflejados.

ANA P. CABRERA: ¿Qué representa *Tea Rooms* para usted?

LAILA RIPOLL: *Tea Rooms* traza en un relato construido a partir de unos personajes claramente definidos, tratados con humanidad y comprensión. La historia se desarrolla en los años 30 en un famoso salón de té de Madrid, donde se pone el foco en las conversaciones de las trabajadoras y sus vidas. Una novela que ha sido llevada al escenario por su teatralidad. Por todo ello la adaptación al teatro ha sido natural, ya que la historia se entreteje a partir de las conversaciones, los anhelos y los sueños de estas muchachas que poseen caracteres y personalidades magistralmente retratadas. Los personajes están muy bien definidos y hay mucho diálogo.

ANA P. CABRERA: ¿Puede hacer un breve análisis crítico sobre la novela escrita en 1934 y los cambios en la adaptación teatral en 2022?

LAILA RIPOLL: La novela se adelanta en decenios a una corriente que aparece después en Europa: la novela periodística escrita por mujeres. Después vendrían desde Gitta Sereny a Svetlana Aleksievich, pero Luisa Carnés fue precursora. La novela sobrecoge por su crudeza y emociona por su sensibilidad. La adaptación prescinde de los personajes masculinos y se centra únicamente en siete de las mujeres que aparecen en el relato de Carnés: Matilde, Antonia, Laura, Trini, Marta, la Encargada y Felisa. También prescinde de otro espacio que no sea la trastienda y el mostrador del salón de té. Por lo demás, la adaptación es absolutamente fiel a la novela.

ANA P. CABRERA: ¿Qué representa para usted formar parte de ese proceso de recuperación histórica de una mujer tan adelantada a su tiempo, con una visión tan moderna de la situación de las mujeres como Luisa Carnés? ¿Qué mensaje usted dejaría para las mujeres de hoy?

LAILA RIPOLL: Las mujeres españolas necesitamos referentes, han sido muchos años de ocultamiento, de desconocimiento y de orfandad. La dictadura de Franco silenció a toda una generación y la transición y la democracia no supieron recu-

perar y poner en valor a todas estas personas. Ahora es cuando parece que se está redescubriendo a las mujeres que formaron parte de esta generación y el descubrimiento está tomando tintes de revolución. La exposición sobre las *Sin-sombrero* en octubre de 2022 fue un éxito sin precedentes, así como la dedicada a Clara Campoamor. Eso demuestra la necesidad de recuperación y el interés que despiertan. A las funciones de *Tea Rooms* han asistido mayoritariamente mujeres jóvenes que se han emocionado e indignado al descubrir una parte de nuestra historia que se nos ha hurtado.

ENTREVISTA 2

CLARA CABRERA - ACTRIZ

Nació en Granada, 1997. Actriz, se inicia en interpretación en su ciudad natal a la temprana edad de 14 años. Ya en Madrid, continúa su formación en el Estudio Juan Codina, donde realiza también el postgrado y otros *trainings* para profesionales. En el Teatro de la Abadía se especializa en Técnica Chejov de la mano de Lidia Otón, Miguel Cubero y Rosario Ruiz. Ha realizado cursos con profesionales de la talla de Juan Codina, Andrés Lima, Pablo Messiez, Fernanda Orazi, Karmele Aranburu o Camilo Vásquez entre otros. En el ámbito profesional destaca su participación en proyectos como: *Tea Rooms* —dirigido por Laila Ripoll en el Teatro Fernán Gómez—, *Triptych*— dirigido por Luis Luque y Eduardo Mayo en el Teatro de la Abadía— y en la serie de televisión *Amar es para siempre*.

ANA P. CABRERA: Por favor, cuéntenos como descubrió a Luisa Carnés y cómo fue su proceso para comprender los personajes

CLARA CABRERA: Pese a ser una novela escrita en 1934 no dista mucho de lo que nos podemos encontrar en cualquier bar, restaurante o tienda hoy en día. Por desgracia sigue siendo bastante actual. Yo personalmente he sido camarera muchos años; debido a la intermitencia que vivimos los actores, muchos no nos podemos permitir vivir sólo de nuestro trabajo actoral y tenemos que compaginarlo con otros trabajos. Te puedo asegurar tanto por mi propia experiencia como por la de gente cercana a mí que muchas de esas situaciones que se dan en la ficción suceden a día de hoy. Por otro lado, recordar a mis abuelos y las historias que me contaban era casi inevitable. Mis abuelos tuvieron que dejar de estudiar con 10

años, se enfrentaban a la enfermedad, el hambre... por suerte yo no he vivido esa situación, pero es algo que sigue ahí, son nuestros ancestros.

ANA P. CABRERA: ¿Cuáles fueron los mayores desafíos que encontró?

CLARA CABRERA: He de decir que trabajar con Laila y mis compañeras fue de lo más gratificante y lo hicieron todo bastante sencillo. Es una obra muy coral y eso significa que tiene que haber mucho elenco para que funcione, y por suerte lo hubo. También Laila nos invita a trabajar desde la más completa libertad, sabe que un actor tiene que probar y probar hasta que encuentra algo, así que no hubo ningún tipo de presión. Probablemente la mayor dificultad está en el montaje. Era necesario mostrar la atmósfera de ese lugar, su lugar de trabajo donde pasaban la mayor parte de sus días, el bullicio, la gente que entra y sale, las bandejas llenas de pasteles, el paso del tiempo... Es una obra que funciona como una máquina de engranajes, si uno no funciona no se mueven las demás piezas. Si una bandeja no estaba colocada en su sitio influía en la escena siguiente. Nada está puesto al azar y eso complicaba los ensayos porque no podías trabajar una escena de manera aislada, cada escena formaba parte de un todo.

ANA P. CABRERA: ¿Cuáles son los aspectos de *Tea Rooms* que usted considera más importantes y por qué?

CLARA CABRERA: Hay obras que tratan temas universales, hay obras de denuncia, que muestran la realidad de una época, la realidad de personas que la padecieron y *Tea Rooms*, fue y sigue siendo necesaria a día de hoy. Estamos hablando de 1934, Luisa provenía de una familia pobre, tuvo que abandonar los estudios para trabajar y ayudar a su familia, como muchos niños de aquella época. Su pasión por la literatura la convirtió en autodidacta y se dedicó a escribir sobre lo que veía, su realidad y la de sus compañeras. Eso ya es importante, una mujer de clase baja en la España de 1934 dispuesta a luchar sin miedo por valores que eran necesarios para construir una sociedad más justa.

No existen tantas obras (o por lo menos que yo conozca, o que se estudien en las escuelas) que traten sobre la situación de las mujeres trabajadoras de aquél entonces. Y no es ficción, narra su propia experiencia y la de sus compañeras durante la época en la que trabajó en el Viena Capellanes que, aunque no se menciona en la novela, sabemos por fotografías y datos que así fue.

ANA P. CABRERA: En la novela *Tea Rooms*, Luisa da vida a mujeres distintas: Matilde, Antonia, Trini, Felisa, Laurita, Marta, cada una de ellas representa un tipo de mujer en la sociedad y hace una denuncia, sea de la desigualdad social a su

alrededor, o de los sueños vividos, de la miseria, ¿cómo fue dar vida a una de ellas? ¿Usted cree que en su interpretación logró expresar todo lo que Luisa quiso transmitir en su novela?

CLARA CABRERA: No soy yo quién para decir si hemos logrado expresar lo que Luisa quería transmitir. Lo que sí puedo decir es que es bastante fiel a la novela y que se ha puesto mucho trabajo y compromiso en crearla. Yo en mi caso interpreto a dos personajes, Felisa que es despedida injustamente y Marta, una niña pobre que entra a trabajar en el *Tea Rooms*. Estoy muy agradecida por interpretar a esos personajes y ha sido muy gratificante. Sientes un gran compromiso, porque está contando la vida y la situación de muchas Felisas, Martas, de muchas Matildes, Antonias, Trinis y Lauritas que han existido. Recuerdo que, en un encuentro con el público, una chica joven de unos 20 años nos comentó emocionada que ella venía de ahí, que su familia estaba retratada en esa obra. Es muy emocionante ver la reacción del público.

ANA P. CABRERA: Teniendo en cuenta que Luisa escribió en 1934 y nosotras estamos en el siglo XXI, lo que describe Luisa forma parte de lo cotidiano de muchas mujeres; ¿cómo es dar voz a esas mujeres?, ¿qué mensajes deja para las mujeres actuales la adaptación de *Tea Rooms*?

CLARA CABRERA: Como digo, sigue siendo necesaria porque por desgracia no ha cambiado tanto la situación de las mujeres. Luisa hace una crítica, sin miedo a mostrar la realidad, sin miedo y con valentía, pero al mismo tiempo lanza un mensaje de esperanza. Un mensaje que anima a la unión y a no callarse las desigualdades. Hay una frase que dice Matilde y es «Tengo fe». Creo que ese para mí es el mensaje que nos deja el libro y por tanto la adaptación.

ANA P. CABRERA: La enfermedad más contagiosa de la modernidad es el olvido, Luisa es una escritora silenciada por muchos años, su condición de mujer la condenó doblemente tras el exilio. Pero, poco a poco Luisa recupera su lugar en la literatura de la Generación de 27 en España, ¿qué representa para usted formar parte de ese proceso de recuperación histórica de una mujer tan adelantada a su tiempo, con una visión tan moderna de la situación de las mujeres como Luisa Carnés?

CLARA CABRERA: Para mí ha sido todo un descubrimiento. Gracias a formar parte del elenco de *Tea Rooms* he conocido la obra de Luisa, ya que por lo menos aquí en España era una gran desconocida. Esto nos da que pensar, estudiamos en el colegio a grandes autores de la Generación del 27 como Federico García Lorca, Rafael

Alberti... todos hombres. Yo no estudié a ninguna mujer en clase de literatura, no tenemos referentes. Parece que no existieron, pero sí, estaban ahí, en la sombra. Aquí en España se republicaron sus obras en el año 2017 (creo), por lo tanto, es bastante reciente y una lástima el que haya tantas mujeres que sigan siendo grandes desconocidas. Pero como dice Matilde «tengo fe» y este año se anunció que se va a proponer *Tea Rooms* como lectura obligatoria en los institutos. Esa noticia nos hizo muy felices.

ANA P. CABRERA: ¿Qué mensaje usted dejaría para las mujeres?

CLARA CABRERA: Lo que yo les diría a las mujeres es que lean a escritoras como a Luisa Carnés. Mujeres que sí que tenían mucho que decir en una época en la que tener voz no era tan fácil como escribir un *tuit*. Que sean curiosas, que descubran y que nos unamos.