



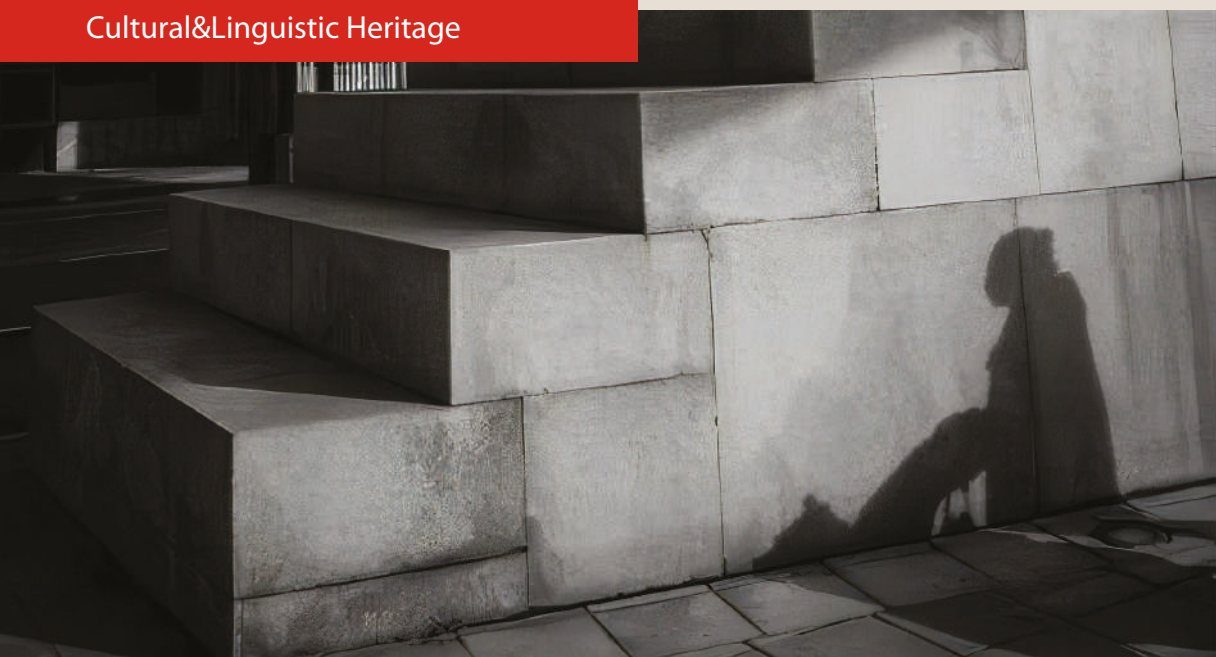
PALERMO
UNIVERSITY
PRESS

DISCURSOS AL MARGEN

VOCES OLVIDADAS EN LA LENGUA, LA LITERATURA Y EL CINE EN ESPAÑOL E ITALIANO

TERESA FERNÁNDEZ ULLOA
MIGUEL SOLER GALLO
(EDS.)

Memoria&Identità
Cultural&Linguistic Heritage



Teresa Fernández Ulloa, Miguel Soler Gallo
(eds.)

DISCURSOS AL MARGEN.
VOCES OLVIDADAS
EN LA LENGUA, LA LITERATURA Y
EL CINE EN ESPAÑOL E ITALIANO



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS

Memoria&Identità
Cultural&Linguistic Heritage - 9
ISSN: 2532-5272

Discursos al margen. Voces olvidadas en la lengua, la literatura y el cine en español e italiano

Teresa Fernández Ulloa, Miguel Soler Gallo (editores)

Directores: Floriana Di Gesù, Assunta Polizzi, Carla Prestigiacomò.

Comité Científico: Mechthild Albert, Mostafa Ammadi, Enric Bou, Maria Vittoria Calvi, Anna De Fina, Isabel Duarte, Arianna Di Bella, Catalina Fuentes Rodríguez, Ángel García Galiano, Augusto Guarino, Christopher Hart, Elena Lamberti, Ángel López García, María Matesanz del Barrio, Francisco Moreno-Fernández, Domenica Perrone, Ambra Pinello, Carmen Riera, Dolores Thion Soriano-Mollá.

ISBN (libro impreso): 978-88-5509-239-5

ISBN (online): 978-88-5509-240-1

© Copyright 2020 New Digital Frontiers srl

Via Serradifalco 78

90145 Palermo

www.newdigitalfrontiers.com

Revisores:

Aydonat, Arzu, Izmir Ekonomi Universitesi, Turquía
Bajini, Irina Matilde, Università degli Studi di Milano, Italia
Baquero-Pecino, Álvaro, The City University of New York-College of
Staten Island, Estados Unidos
Bitonti, Alessandro, Università Masaryk, Brno, República Checa
Carapezza, Marco, Università degli Studi di Palermo, Italia
Carramiñana, Idoia, Eusko Ikaskuntza, España
Carvajal Román, Laura, Consejería de Educación. Junta de Castilla la
Mancha, España
Castellaneta, Stella Maria, Università degli Studi di Bari “Aldo
Moro”, Italia
Chaves-O'Flynn, Carolina, Queensborough Community College,
Estados Unidos
Chávez Huanca, Eddy, Universidad San Martín de Porres, Perú
Coca Hernando, María del Rosario, Universidad de Salamanca, España
Coronado Badillo, Dolores, Izmir Ekonomi Universitesi, Turquía
D’Avenia, Elena, Università di Palermo, Italia
De Cesare, Francesca, Università di Napoli “L’Orientale”, Italia
De Marinis, Hugo, Wilfrid Laurier University, Canadá
De Santiago-Guervós, Javier, Universidad de Salamanca, España
Di Gesù, Matteo, Università degli Studi di Palermo, Italia
Diogo, Rita de Cassia, Universidade do Estado de Rio de Janeiro, Brasil
Donofrio, Andrea, Universidad Complutense de Madrid, España
Dorado, Ricardo, Colegio Fernando Mazuera Villegas IED, Colombia
Espinosa Berrocal, Marta, Universidad Complutense de Madrid,
España
Fuentes Rodríguez, Catalina, Universidad de Sevilla, España
Fuentes, Juan Francisco, Universidad Complutense de Madrid, España

García-Ramos Gallego, David, Universidad Católica de Valencia
“San Vicente Mártir”, España

Giménez Micó, María José, Dalhousie University, Canadá

Giovannini, Maria Alessandra, Università degli Studi di Napoli
“L’Orientale”, Italia

Greco, Barbara, Università degli Studi di Torino, Italia

Guarino, Augusto, Università degli studi di Napoli “L’Orientale”,
Italia

Guerra de Lemos, Bethania, Universidad Complutense de Madrid,
España

Iriarte Vañó, María Dolores, Universidad de Salamanca, España

López González, Luis F., Vanderbilt University, Estados Unidos

Macià Viles, Jaume, Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de
Catalunya, Universitat de Barcelona, España

Manjón Cabeza-Cruz, Dolores, IES Escultor Daniel, España

Marías Martínez, Clara, Universidad de Sevilla, España

Martínez Gómez, Raciél Damón, Universidad Veracruzana
Intercultural, México

Méndez López, Ángel Manuel, Consejería de Educación, Junta de
Extremadura, España

Nájera Ramírez, Karla Gabriela, Universidad Autónoma de San Luis
Potosí, México

Natoli, Chiara, Università degli Studi di Palermo, Italia

Nicosia, Stefano, Università degli Studi di Palermo, Italia

Núñez de Prado Clavell, Sara, Universidad Rey Juan Carlos, España

Oliveros, Carlos Andrés, Universidad La Gran Colombia, Colombia

Ontoria Peña, Mercedes, CIS-Endicott College International, España

Orobon, Marie-Angèle, Université Sorbonne-Nouvelle de Paris,
Francia

Pagano, Riccardo, Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”, Italia

Palma Castro, Alejandro, Benemérita Universidad Autónoma de
Puebla, México

Peña Sánchez, Victoriano, Universidad de Granada, España

Peñalta Catalán, Rocío, Universidad de Málaga, España

Pérez Martínez, José Emilio, Sorbonne Université (París), Francia

Pertusa Seva, Inmaculada, Western Kentucky University, Estados
Unidos

Pineda Moncada, Ligia, Colegio Distrital República de Estados Unidos de América, Colombia

Prestigiacomo, Carla, Università degli Studi di Palermo, Italia

Quispe-Agnoli, Rocío, Michigan State University, Estados Unidos

Raluy, Ángel, Universidad de Vic / Universidad Central de Catalunya, España

Ramírez Olivares, Alicia V., Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Ramos Cambero, María del Mar, Universidad Carlos III de Madrid, España

Rodríguez Muñoz, M.^a Luisa, Universidad de Córdoba, España

Roldán Martínez, Ignacio, Universidad Internacional de La Rioja, España

Sanfilippo, Marina, UNED, Madrid, España

Santos, Cristina, Brock University, Canadá

Seijas, Lara, Universidad Nacional de Buenos Aires / Universidad Nacional de Hurlingham, Argentina

Selvaggio, Maria Antonietta, Università degli Studi di Salerno, Italia

Smith, Amanda M., Universidad of California, Santa Cruz, Estados Unidos

Tejada Sánchez, Soraya, Universidad de La Rioja, España

Torres-Vélez, Víctor M., Hostos Community College, CUNY, Estados Unidos

Traina, Giuseppe, Università degli Studi di Catania, Italia

Valinoti, Beatriz C., Universidad de Buenos Aires, Argentina

Volpe, Germana, Università di Napoli "L'Orientale", Italia

Contenidos

Introducción	13
TERESA FERNÁNDEZ ULLOA, MIGUEL SOLER GALLO (EDITORES)	
LENGUA	
El discurso de los políticos en torno al fenómeno de la despoblación en España a través de los medios de comunicación españoles y anglófonos. ¿Traducción paralela o comparable?	25
MARÍA DEL CARMEN LÓPEZ RUIZ	
Il presidente / la presidente, il ministro / la ministra: ideologia e genere negli appellativi professionali. Uno sguardo dentro e fuori il parlamento	55
FRANCESCO SCAGLIONE	
Parole senza memoria	81
DANIELA TOMASELLI	
Hegemonía y resistencia a la uniformidad del español en los subtítulos de la película <i>Roma</i>	101
LORENA GARCÍA BARROSO	

LITERATURA / CULTURA

- Feminismo con tintes picarescos en la obra de María de Zayas 127
INMACULADA CARO RODRÍGUEZ
- Aportaciones de tres autoras andaluzas del XIX a la novela histórica: Carlota Cobo Zaragoza, Dolores Gómez de Cádiz y Blanca de los Ríos Nostench 139
MIGUEL SOLER GALLO, LARA ALTIERI Y TERESA FERNÁNDEZ ULLOA
- Espacios y personajes fantásticos en cuentos de dos narradores cubanos olvidados: Diego Vicente Tejera y Armando Leyva 169
JOSÉ MIGUEL SARDIÑAS FERNÁNDEZ
- Verga, la Sicilia e le condizioni delle plebi contadine nell'Italia postunitaria 183
GABRIELLA CAPOZZA
- Primo Levi nelle antologie 201
VALERIA LOPES
- Ramón de la Serna y Espina. El otro Ramón 219
DANIELA AGRILLO
- Los márgenes del discurso y la identidad en Luis Cernuda 233
ELIA SANELEUTERIO
- Donne che dipingono donne: la costruzione narrativa della femminilità nell'arte di Remedios Varo 257
STEFANA GARELLO

Scritture al margine: <i>Ellas y ellos o ellos y ellas</i> di Carmen de Burgos e <i>Oculto sendero</i> di Elena Fortún IVANA CALCEGLIA	273
Una voce dimenticata dell'esilio repubblicano spagnolo: Silvia Mistral GIUSEPPINA NOTARO	291
La polifonía al servizio del compromiso social en <i>Tea Rooms. Mujeres obreras</i> de Luisa Carnés PATRIZIA FASINO	305
Narrativas veladas en la España en guerra: una aproximación a la <i>bio</i> comunista JOSÉ CARLOS RUEDA LAFFOND	325
Las memorias de una gran olvidada: Micaela Feldman de Etchebéhère CRISTINA RUIZ SERRANO	347

La polifonía al servicio del compromiso social en *Tea Rooms. Mujeres obreras* de Luisa Carnés

PATRIZIA FASINO*

1. Introducción

Los estudios más recientes sobre la literatura de la Segunda República han permitido el descubrimiento y la reevaluación de un grupo de escritores olvidados, ignorados o juzgados negativamente hasta hace poco tiempo por razones tanto literarias como, sobre todo, ideológicas. En efecto, estos autores, conocidos hoy como “generación del Nuevo Romanticismo” (Vilches de Frutos, 1982),¹ o “de avanzada”,² entre 1928 y 1936, forjaron un tipo de literatura comprometida socialmente y censurada durante muchísimos años por no encajar con la política autoritaria y opresiva del régimen franquista.

Entre estas obras prohibidas o ignoradas se incluye *Tea Rooms. Mujeres obreras* de Luisa Carnés, una novela publicada por primera vez en 1934 y silenciada hasta 2016, año en el que la editorial Hoja de Lata decidió recuperarla y reeditarla, dándole nueva vida. De hecho, debido a los mensajes de rebelión y lucha contra el sistema social que transmitía, este libro quedó sepultado en el olvido durante más de ochenta años.³ Sin embargo, gracias al trabajo de la editorial asturiana,

¹ La etiqueta de Nuevo Romanticismo «es esbozada por primera vez por el profesor Gil Casado al considerar un ensayo de Díaz Fernández, *El Nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, como el libro clave para el quehacer literario de estos narradores durante este periodo» (Vilches de Frutos, 1982: 33).

² El término apareció por primera vez en una carta que el intelectual Fermín Galán, en octubre de 1926 y desde prisión militar, escribió a Arderius, autor de la novela *La duquesa de Nit* (1926), censurada por su intención de sátira social (Fuentes, 2006: 91).

³ En realidad, en años recientes, una primera aproximación al estudio de *Tea Rooms*, y más en general a la producción literaria de Luisa Carnés, se realizó gracias a Iliana

Tea Rooms vuelve hoy a difundir las ideas revolucionarias de Carnés y su apelación a luchar por la construcción de una sociedad mejor.

Justo esta invitación al combate constituye el eje de toda la novela y condiciona cada aspecto de su construcción, a partir del uso estratégico de la polifonía⁴ y la consiguiente identificación, a nivel lingüístico, entre la voz y las posiciones de un narrador omnisciente y heterodiegético y las del personaje de Matilde. Como se verá más detalladamente en el punto 3, esta identificación, en apariencia irrelevante y a veces casi imperceptible, es en realidad muy eficaz, ya que permite presentar el mensaje de la lucha social como la solución a la que llega una proletaria, esto es, una trabajadora cualquiera que comparte con los lectores la misma experiencia de pobreza y explotación. En esta perspectiva, pues, la polifonía se revela un recurso argumentativamente⁵ útil y capaz de asegurar el cumplimiento del compromiso social propio de toda la nueva producción romántica, legitimando, asimismo, la integración de la novela en el marco de la literatura de avanzada.

2. El Nuevo Romanticismo

El Nuevo Romanticismo es una corriente literaria surgida en España entre 1928 y 1936⁶ como reacción a la deshumanización del arte propugnada por Ortega y Gasset (1925) y los demás vanguardistas. Su rasgo definitorio es la producción de una literatura comprometida social y políticamente que ofrezca a los hombres un arma eficaz para

Olmedo y su tesis doctoral «Compromiso, memoria y exilio: la narrativa de Luisa Carnés (1926-1964)», defendida en la Universitat Autònoma de Barcelona en 2009.

⁴ Con “polifonía” aquí se indica «un fenómeno de multivocidad: la expresión de una serie de enunciadores y de diferentes niveles de locutores en un mismo enunciado» (Pendones de Pedro, 1992: 11).

⁵ Para Anscombe y Ducrot (1994: 45-46), la argumentación es una operación que consiste en «presentar A como si tuviera que llevar al destinatario a concluir C», es decir, «dar A como una razón para creer C» (*cursivas de los autores*).

⁶ La delimitación cronológica de esta nueva experiencia literaria ha generado un poco de confusión entre los críticos. Sin embargo, muchos coinciden en indicar como fecha hipotética de inicio la de 1928, año en el que Díaz Fernández publica *El blocao* y la editorial Historia Nueva inaugura su colección *La Novela Social*, dirigida por el escritor hispanoperuano César Falcón. La fecha límite (1936), en cambio, no ha provocado ningún desacuerdo (Plaza Plaza, 2010; Vilches de Frutos, 1982: 33).

transformar una realidad agobiante e injusta. De hecho, frente a la dramaticidad de los acontecimientos vividos por España durante aquellos años (la dictadura de Miguel Primo de Rivera y su sucesiva caída, la instauración de una República de izquierda y la amenaza de la guerra civil), los intelectuales de avanzada empiezan a reconsiderar la verdadera función del arte y, más específicamente, de la literatura. Conscientes de que los escritores ya no pueden permanecer «encerrados en sus torres estéticas lejos del torrente social que no les conmueve siquiera» (Díaz Fernández, 2006 [1930]: 363), los nuevos románticos promueven un arte en el que el afán por la perfección estética se funda con el compromiso ético y social. Por eso, alejándose de los vanguardistas, estos autores preconizan una «vuelta a lo humano» (*Ibid.*), es decir, una vinculación de «la literatura y toda la obra intelectual a los problemas que inquietan a las multitudes» (*Ibid.*, 369). Su objetivo es concienciar a las masas populares e incitarlas a luchar para cambiar las ya decrepitas estructuras sociales (Vilches de Frutos, 1982: 34).

El manifiesto en el que se expresa de manera programática esta nueva concepción del arte es *El Nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura* de José Díaz Fernández, un texto definido por López de Abiada (1980: 196) como «el credo estético e ideológico de un hombre comprometido por entonces en la campaña antidictatorial y revolucionaria». En este ensayo, el escritor propone, más que una ruptura, una superación de la experiencia vanguardista, afirmando que «la verdadera vanguardia será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento» (Díaz Fernández, 2006 [1930]: 357). Si bien comparte la preocupación de los vanguardistas por los aspectos formales y estéticos, Díaz Fernández reconoce que el arte posee una gran responsabilidad ante la Historia y las generaciones venideras, y es su deber contribuir a la construcción de «un nuevo modo de vivir» (*Ibid.*, 356). Por esta razón, distanciándose de las tesis orteguianas expuestas en *La deshumanización del arte* (1925), el autor rechaza la idea de separar el arte de la realidad concreta. En su opinión, un escritor no puede «permanecer indiferente a los conflictos de la lucha individual o colectiva, ni a las reacciones de tipo humano dentro de la lucha social» (Díaz Fernández, 2006 [1930]: 370). De ahí que el verdadero vanguardista sea el que emplea todos los elementos modernos (síntesis, metáfora, antirretoricismo) para organizar

«en producción artística el drama contemporáneo de la conciencia universal» (*Ibid.*, 369) y estimular así el deseo de la lucha.

Naturalmente, esta nueva misión del artista de avanzada implica un proceso no solo de rehumanización, sino también de politización del arte, ahora más que nunca comprometido en la divulgación de una ideología sensible a las injusticias padecidas por los trabajadores. Sin embargo, la politización del arte no significa que este último haya «de tener una finalidad de carácter partidista en favor de una o de otra tendencia, sino que debe buscar centrar la atención sobre los temas de naturaleza y contenido moral, y político más susceptibles de una interpretación artística» (Vilches de Frutos, 1982: 37). En resumen, con el Nuevo Romanticismo, el arte se politiza porque se presenta como vehículo de difusión de ideologías propias no solo ya de las clases dominantes, sino también de las subalternas. El resultado es la creación, en el caso específico de la literatura, de obras que se ajusten a las instancias proletarias y revolucionarias, exhibiendo un realismo social muy cercano al del reportaje. De hecho, como se verá con el análisis de *Tea Rooms*, los escritores de avanzada intentan reproducir de manera mimética la realidad de los pobres y orientar, de este modo, las acciones de los lectores.⁷

Como consecuencia de este proceso de rehumanización y politización del arte, «el hombre, víctima de la situación, pasa a primer plano en la obra literaria; pero este protagonismo no será el del hombre individual, encerrado en su torre de marfil y acosado por sus inquietudes y neurosis, sino el del ser colectivo» (*Ibid.*, 34). Dicho de otra forma, la protagonista de las novelas del Nuevo Romanticismo es la humanidad, con sus dramas, sus injusticias y desigualdades sociales. La puesta en escena de esta humanidad les permite a los escritores reflexionar sobre los problemas que afectan a las clases populares y respaldar sus incitaciones a la revolución. De esta manera, la literatura, en una operación de acercamiento a las masas,

⁷ La fuente de inspiración de los escritores de avanzada es la literatura soviética, que empezó a difundirse en España a partir de 1926. Como declara Majakovskij en el manifiesto del Lef «¿Por qué cosa se bate el LEF?» (2012 [1923]: 135-138), para consolidar las conquistas de la Revolución de Octubre, el arte debe hacerse proletario y demostrarse capaz de agitar a las masas y construir la vida, sin por eso renunciar a la calidad de su producción.

pierde su carácter elitista y pasa a ser democrática, esto es, abierta a todos los «hombres de carne y hueso, que sienten y padecen» (Díaz Fernández, en Vilches de Frutos, 1982: 34), y necesitan una guía para mejorar su destino.

3. *Tea Rooms. Mujeres obreras*

Definida por Plaza Plaza (2016: 221) como una «novela-reportaje», *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934), se ajusta perfectamente a los postulados del Nuevo Romanticismo que se acaban de presentar. De hecho, inspirándose en la experiencia personal de Carnés como empleada de hostelería,⁸ el libro presenta, con un realismo sobrecogedor, las difíciles condiciones laborales de un grupo de camareros en una pastelería madrileña de los años treinta. Su objetivo es denunciar las innumerables injusticias sociales y laborales padecidas por los trabajadores, y, sobre todo, por las mujeres, validando, asimismo, el mensaje transmitido, es decir, la apelación a la revolución. Por esta razón, tanto la descripción de las dinámicas de poder y explotación que rigen la vida en la pastelería, como los diálogos entre los personajes sobre temas de candente actualidad (divorcio, aborto, prostitución, etc.), están enfocados «hacia la propuesta de una solución que permita alcanzar una situación de justicia social inexistente en la realidad que refleja el texto» (Arias Careaga, 2017: 62).

Precisamente la persecución de esta finalidad combativa determina la naturaleza argumentativa del libro y, por consiguiente, todos los aspectos subyacentes a la construcción del relato, estructura narrativa incluida. Esta, en concreto, rompiendo con el modelo

⁸ Nacida en el seno de una familia pobre y numerosa, Luisa Carnés, a los once años, fue obligada a abandonar la escuela y empezar a trabajar, en un primer momento, como aprendiz en un taller de sombrerería y, posteriormente, como dependienta de hostelería. Si la primera experiencia laboral se muestra en las dos primeras obras de esta autora, *Peregrinos de calvario* (1928) y *Natacha* (1930), la segunda se refleja plenamente en *Tea Rooms* (Plaza Plaza, 2016: 209-221). Para una lectura completa sobre la vida y la producción literaria de esta autora, se remite a A. Plaza Plaza (2016): «A propósito de la narrativa del 27. Luisa Carnés: revisión de una escritora postergada», Epílogo a *Tea Rooms. Mujeres obreras*, Xixón, Hoja de Lata, 207-250.

clásico presentación-nudo-desenlace, parece desarrollarse según las técnicas cinematográficas del montaje, y sumar, página tras página, las escenas más significativas de la vida laboral en el salón de té.⁹ De esta forma, la novela se ofrece al lector como «un escaparate de hechos» (*Ibid.*) claramente destinados a concienciar al público y persuadirle de la importancia de la lucha colectiva en la conquista de la libertad y de la independencia.

Sin embargo, como se demostrará a lo largo del análisis, un aspecto de inigualable eficacia argumentativa es la identificación, en el nivel lingüístico, entre el narrador, omnisciente y heterodiegético,¹⁰ y Matilde, personaje transgresor mediante el que Carnés cuestiona la normativa de género impuesta socialmente (Somolinos Molina, 2015: 5). De hecho, a diferencia de sus compañeras de trabajo, Matilde posee una inteligencia especial que le permite reflexionar con madurez sobre la realidad que la rodea y examinar todas las posibles vías hacia la emancipación (*Ibid.*). De ahí que este personaje represente la única perspectiva válida desde la que enfocar las nefastas condiciones laborales de las mujeres españolas. Su perspicacia es tal que el narrador, incluso en las metalepsis,¹¹ llega a elegirle como su *alter ego* y servirse de sus ojos y voz para expresar comentarios y reflexiones personales. El resultado es una fusión de perspectivas y voces muy rentable desde una perspectiva argumentativa, porque da la impresión de que la ideología revolucionaria y emancipadora transmitida es formulada no tanto por un narrador que está por encima del mundo narrado, sino por un personaje que, al igual que los lectores, vive en su piel

⁹ A este respecto, Arias Careaga (2017) establece un paralelismo entre la estructura de *Tea Rooms* y las técnicas cinematográficas más en boga durante los años treinta. En su opinión, la novela parece seguir el principio de lo que los hermanos Vertov llaman «cine-ojo», esto es, una focalización incesante de la acción por los hechos, en detrimento de la acción por la ficción. En otras palabras, el libro parece enfocar los momentos o aspectos más importantes, montándolos entre sí según la misma lógica que, en una película, determina la organización de las imágenes rodadas, es decir, evitando la elección de fragmentos filmados para crear escenas (desviación teatral) o textos (desviación literaria) (Vertov, en Arias Careaga, 2017: 65).

¹⁰ Para la clasificación de los diferentes tipos de narrador, véase el subpárrafo 3.1.

¹¹ Según Genette (1976: 282), las metalepsis representan «toda intromisión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de los personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o viceversa» (*traducción mía*).

la pobreza y la explotación. En resumen, la fusión de las posiciones y voz del narrador con las de Matilde constituye una estrategia argumentativa muy eficaz en la medida en que presenta la solución de la lucha colectiva como la conclusión inevitable a la que llega una proletaria, esto es, una trabajadora española cualquiera.

3. 1. La teoría del relato de Genette vs la teoría de la polifonía de Ducrot

Para comprender lo que significa exactamente fusión lingüística entre narrador y personaje, y explicar su realización en la novela analizada, es necesario, ante todo, aclarar los conceptos de voz narrativa, focalización, locutor y enunciador sobre los que se ha construido el presente estudio.

En *Figure III* (1976), Genette distingue entre narrador o voz narrativa y focalización o punto de vista. Con el primer par de términos, el estudioso francés indica la instancia narrativa, el «sujeto de la enunciación» (Benveniste, 2004), esto es, «el dispositivo retórico que el autor habilita para desplegar la narración» (Martínez García, 2002: 198). Dicho narrador, que en tanto entidad ficticia no corresponde con el autor histórico, puede ser intradiegético, si se sitúa dentro de la narración, o extradiegético, si está fuera de la diégesis. Además, puede coincidir con uno de los personajes de la ficción (narrador homodiegético), o bien no identificarse con nadie (narrador heterodiegético).

Con punto de vista, o focalización, en cambio, Genette (1976) se refiere a la perspectiva desde la que el narrador mira y juzga los hechos. Al igual que la voz narrativa, dicha focalización puede ser de diferentes tipos: 1. Cero, si el narrador omnisciente está “por detrás” de toda la diégesis (Pouillon, 1970) y, por tanto, ve y sabe mucho más que los personajes (narrador > personaje, Todorov, 1970); 2. Interna,¹² si el narrador está “con” (Pouillon, 1970) los personajes y, por eso, ve y sabe tanto como alguno de ellos (narrador = personaje,

¹² Esta, a su vez, puede ser: 1. fija, si el narrador cuenta la historia desde la perspectiva de un solo personaje; 2. variable, si varios personajes/narradores cuentan acontecimientos diferentes; 3. múltiple, si el mismo hecho se cuenta desde la perspectiva de varios personajes/narradores.

Todorov, 1970); 3. Externa, si el narrador está “fuera” (Pouillon, 1970) del mundo ficcional y, al saber menos que los mismos personajes (narrador < personaje, Todorov, 1970), puede dar cuenta solo de lo que estos dicen o hacen, sin tener acceso a su mundo interior.¹³

En definitiva, y en términos más sencillos, puede decirse que la voz narrativa responde a la pregunta ¿quién habla?, mientras que el punto de vista responde a las preguntas ¿quién ve?, ¿desde qué perspectiva se enfoca lo dicho? (Martínez García, 2002: 199).

A partir de la teoría del relato de Genette, Ducrot (1986, 2001a y 2001b) elabora, en lingüística, su teoría de la polifonía y opera una distinción entre locutor y enunciador. El primer término indica al «supuesto responsable del enunciado»,¹⁴ al «ser al que debemos imputar la aparición del enunciado» (Ducrot, 2001a: 259). En otras palabras, el locutor es un ser del discurso al que se puede atribuir la responsabilidad de la enunciación. Salvo en los casos de discurso referido en estilo directo, «a él remiten tanto el pronombre *yo*, como las otras marcas de primera persona» (*Ibid.*). Por su naturaleza discursiva, este locutor es, pues, un «personaje, a menudo ficticio» (García Negroni y Tordesillas, 2001: 28), que puede ser totalmente diferente del sujeto hablante empírico «encargado de realizar toda la actividad psico-fisiológica necesaria para la producción del enunciado» (Ducrot, 2001a: 256). Adaptando estas definiciones a la teoría del relato de Genette, se puede decir que, a nivel de la enunciación, el sujeto hablante empírico corresponde con el autor de carne y hueso que escribe el relato. Simétricamente, el locutor ducrotiano se inspira en el narrador de Genette, puesto que –para citar a Ducrot (*Ibid.*, 269)– «el locutor habla en el sentido en que el narrador relata, es decir, se presenta como siendo la fuente del discurso».

¹³ En realidad, Pouillon y Todorov no hablan de focalización, sino respectivamente de visiones y aspectos. A pesar de esta diferencia, la clasificación propuesta por los tres autores permite dar cuenta de las diferentes perspectivas y cantidades de informaciones poseídas por el narrador con respecto a lo narrado.

¹⁴ Para Herrero Cecilia (2006: 13), el enunciado es «el resultado verbal de una actividad de *enunciación* realizada por un sujeto enunciador en *interacción* con un interlocutor o destinatario (explícito o implícito) en una determinada *situación de comunicación* regulada por las prescripciones contractuales de alguna de las múltiples *prácticas sociodiscursivas* que encauzan el dinamismo complejo del intercambio verbal en la sociedad» (*cursivas del autor*).

Los enunciadores, en cambio, son «seres que supuestamente se expresan a través de la enunciación, sin que por ello se les atribuyan palabras precisas; si ellos “hablan” es solo en el sentido de que la enunciación aparece como si expresara su punto de vista, su posición, su actitud, en el sentido material del término, sus manifestaciones concretas» (Ducrot, 1986: 208-209). En resumen, los enunciadores son la fuente u *origo* de un punto de vista, esto es, para emplear la metáfora ducrotiana (2001b: 3), representan el «ojo que ve» (*l'œil qui voit*). Su función, por lo tanto, consiste en mediar entre el contenido de un enunciado y la verbalización de este por parte del locutor (*Ibid.*). Adaptando una vez más estas definiciones a la teoría genetteana del relato, se puede afirmar que el enunciador corresponde con el llamado centro de perspectiva o focalización, ya que ambos constituyen las instancias discursivas a partir de las que se mira y evalúa la realidad. Además, de la misma manera que el narrador puede no coincidir con el centro de perspectiva, el locutor puede no corresponder con el enunciador. De hecho, tanto el uno como el otro pueden poner en escena, dentro de su enunciado, posiciones distintas de las suyas y transmitir las o bien mediante una cita literal o bien mediante una reformulación libre y personalizada.

En ambos casos, sin embargo, se genera una polifonía coincidente con la que Authier-Revuz (1984) llama «heterogeneidad enunciativa mostrada» (*hétérogénéité énonciative montrée*), esto es, una interacción dentro de la misma enunciación de diferentes instancias discursivas relacionadas entre sí mediante diferentes técnicas o procedimientos de citación: discurso referido en estilo directo, indirecto, indirecto libre, palabras entrecomilladas, alusiones, ironía, citas narrativizadas, etc. Por supuesto, la reproducción, dentro de la enunciación del narrador o locutor, de palabras, sintagmas o fragmentos de enunciados pronunciados anteriormente por otros, determina, inevitablemente, un desdoblamiento entre un primer sujeto hablante correspondiente con el personaje o individuo citado y un segundo sujeto hablante productor de todo el enunciado citante. De ello resulta que el personaje o individuo citado ya no actúa solo como centro de focalización o enunciador,

sino también como locutor primario (L_1) del discurso, mientras que el narrador o el locutor aparecen como locutores secundarios (L_2).¹⁵

A pesar del tipo de citación empleado, el sujeto citante nunca reproduce de manera fiel el punto de vista o discurso del otro. De hecho, incluso en los casos de cita literal, el narrador o el locutor secundario, por mucho que intenten ser exactos y objetivos, no pueden reproducir el acto de enunciación original (Pendones de Pedro, 1992: 13).¹⁶ Además, como afirma Maingueneau (1994: 136), la actividad de citación no es neutra, porque depende de los fundamentos ideológicos del sujeto citante y de la finalidad comunicativa perseguida. De ahí que la reproducción de palabras o posiciones de otro sujeto siempre esté sometida a un proceso de elaboración, o incluso manipulación, relacionado con el fin último de la comunicación. En definitiva, al tejer «la configuración semántico-pragmática de su discurso», el locutor «coordina los puntos de vista» y palabras de otro enunciador/locutor, dejándose guiar «por su *objetivo discursivo* que actúa a modo de *vector director*» (García Negroni y Tordesillas, 2001: 181).¹⁷

Dicho “objetivo discursivo” determina también la actitud favorable o desfavorable que el narrador o el locutor citante asumen ante lo citado. De hecho, estos pueden aceptar, rechazar, ridiculizar, etc., las palabras o puntos de vista de otro locutor/enunciador, orientando, asimismo, la recepción por parte del interlocutor. En esta perspectiva, la polifonía, o heterogeneidad enunciativa, constituye una manera de argumentar,¹⁸ ya que presenta el discurso citado, y las

¹⁵ Por razones de exhaustividad, en el tratamiento de la polifonía que se acaba de presentar, se ha incluido también el estilo directo. Sin embargo, este tipo de citación constituye un caso especial de polifonía, puesto que la voluntad de adhesión total al discurso citado que lo caracteriza lleva al sujeto citante a no intervenir en el enunciado citado y a mantener así una cierta distancia (Pendones de Pedro, 1992). Se podría, por eso, pensar que, cuando el sujeto citante recurre al estilo directo, es como si anulara su responsabilidad con respecto a la enunciación reproducida, trasladándola por completo al sujeto citado. En virtud de estas consideraciones y de los objetivos del presente estudio, en el análisis de *Tea Rooms*, se han excluido los casos de cita directa en favor de las de estilo indirecto libre y de las narrativizadas.

¹⁶ Aclara Ducrot (1986: 204) con respecto al estilo directo, en teoría la más fiel forma de citación: «que el estilo directo implique hacer hablar a otro, hacerle asumir emisiones, no significa que su verdad resida en la correspondencia literal término a término».

¹⁷ *Cursivas de las autoras*.

¹⁸ Por lo que atañe a la definición del concepto de argumentación, se remite a lo comentado con anterioridad en nota sobre Anscombe y Ducrot.

posiciones de locutor, como el resultado de una elección subordinada a las intenciones comunicativas perseguidas. En este sentido, pues, la transmisión de otras posiciones o enunciados constituye una estrategia dirigida a persuadir al destinatario de la validez de las ideas sostenidas por el locutor.

3. 2 Análisis

Exactamente a esta finalidad persuasiva responde el recurso a la polifonía en la novela analizada. Como se decía anteriormente, la ideología revolucionaria del narrador parece sintonizar con la visión de la realidad que posee Matilde, una «criatura marcada por largos años de una vida difícil [...], cuyo cerebro no está absolutamente hueco» (Carnés, 2016: 45). Por lo tanto, este personaje constituye muy a menudo el centro de focalización desde el que la voz narrativa mira y evalúa los hechos contados. Considérese, al respecto, el primer ejemplo de este estudio:¹⁹

1. Matilde preconiza la solidaridad, la unión de los trabajadores. Sin la unidad en la acción no se consigue nada. Ocurre igual con las peticiones de aumento de salarios, unos son solidarios y otros no; y es natural, en esta situación de cosas, el que habla es el que pierde. Así salen las cosas. «Solidaridad. Solidaridad y a la cabeza». Estas palabras pertenecen al «parado» vecino de Matilde. «Ese sabe bien lo que dice». Y tiene razón que le sobra (145).

Como sugiere el verbo declarativo *preconizar* en el primer enunciado del fragmento 1, Matilde representa la perspectiva desde la que se enfoca y propugna la importancia de la unión en las acciones de protesta y reivindicaciones de los derechos de los trabajadores. En consecuencia, este personaje es tanto enunciador como locutor primario de un punto de vista que el narrador, locutor secundario, integra en su enunciación mediante una cita narrativizada (Herrero

¹⁹ Sin duda, en *Tea Rooms*, existen también momentos en los que el narrador comenta los hechos desde una perspectiva exclusivamente personal, es decir, sin poner en escena a Matilde. Sin embargo, estos fragmentos no se analizarán en el presente trabajo, dado que el objetivo es demostrar la eficacia argumentativa del uso de la polifonía en la novela.

Cecilia, 2006: 46). De hecho, la voz narrativa no alude de manera directa, ni tampoco indirecta, a las palabras concretas de Matilde, sino que las parafrasea, señalando, asimismo, el tipo de acto enunciativo realizado por su *alter ego*.²⁰ De este modo, el lector aprende que Matilde defiende el valor de la solidaridad en la lucha social gracias a una reformulación libre y concisa que el narrador hace del discurso de su personaje. Sin embargo, Matilde, por mucho que apoye la «unión de los trabajadores», es consciente de que no se puede contar con la colaboración de todos, porque así se lo ha dicho su vecino en paro. La referencia a este último implica la introducción en la reflexión de Matilde y, por ende, en la enunciación del narrador, de otro sujeto, quien actúa no solo como enunciador, sino también como locutor de la cita directa «Solidaridad. Solidaridad y a la cabeza». Dicho punto de vista es compartido tanto por Matilde, enunciativa y locutora de la sucesiva afirmación «Ese sabe bien lo que dice», como por el narrador, responsable de la conclusión «Y tiene razón que le sobra», con la que aclara su posición con respecto al asunto.

En otros casos, en cambio, la voz narrativa recurre al estilo indirecto libre para introducir, a través de la mediación de Matilde, su personal visión no solo de la protesta, sino también de las exigencias ignoradas de los trabajadores:

2. Matilde siente como nunca el peso de su condición de explotada. La expulsión de su compañera de trabajo la llena de pesadumbre. Lo legal, lo humano, hubiera sido protestar, haber exigido el reingreso de la empleada expulsada (81).

3. Matilde escucha sin intervenir. Claro. El explotado, además de un estómago, posee una envoltura física susceptible del frío y del calor, y a la cual necesariamente debe cubrir, según sus posibilidades económicas. Cuando estas posibilidades no existen, se busca el medio de obtenerlas, en la forma que sea.

Los propietarios de comercios debían de procurar, por su propio interés, que el estómago de sus dependientes estuviese siempre satisfecho y sus pies bien calzados (180-181).

²⁰ Precisamente esta operación de paráfrasis impide definir con exactitud las palabras pronunciadas por Matilde. Sin embargo, el verbo *preconizar* sugiere una actividad locutiva anterior, de la que este personaje es responsable en tanto que locutora.

En el fragmento 2, Matilde reflexiona sobre el despido de Felicia, expulsada por gritar a la vista de un ratón en el salón de té. Recordando este hecho, el *alter ego* del narrador toma plena conciencia de su condición de trabajadora «explotada» y «llena de pesadumbre» y llega a *ver* la protesta como algo «legal» y «humano». Por lo tanto, Matilde actúa aquí como enunciatrice de un punto de vista expresado por el narrador. Este, a su vez, es el único locutor de la enunciación, porque refiere una idea que Matilde elabora interiormente, sin comunicarla nunca.

Simétricamente, en el ejemplo 3, Matilde constituye la perspectiva a partir de la que la voz narrativa presenta, compartiéndola, una específica manera de considerar la situación de los trabajadores. De hecho, como sugiere el primer enunciado del fragmento, Matilde es el sujeto que, sin hablar, examina las razones que han llevado a Marta a robar dinero en la pastelería. En su interpretación de lo ocurrido, el *alter ego* del narrador individualiza, tanto en las exigencias físicas de todo «explotado», como en los deberes incumplidos de los propietarios de comercios, las causas del robo cometido por Marta. Dado que Matilde escucha y piensa sin intervenir en la discusión, la verbalización lingüística de su *visión* del asunto se realiza a través de la mediación del narrador, locutor de una enunciación en la que esta vez resuena también la voz de la colectividad. Significativo, a este propósito, es el recurso al operador modal de evidencia “claro” que, al aludir a un saber conocido por todos, introduce en la enunciación la perspectiva de la *vox publica*, avalorando, asimismo, la legitimidad de lo expresado (Fuentes Rodríguez, 1999: 51-52; 2009: 67-68).

La cita mediante el estilo indirecto libre es tan productiva en la transmisión de los mensajes del narrador que este último la emplea a menudo a lo largo de la novela, máxime cuando debe comunicar sus posiciones sobre el matrimonio y el porvenir. Así, en el siguiente ejemplo, la voz narrativa recurre a este tipo de realización polifónica para denunciar, a través de Matilde, la deprimente realidad doméstica de las mujeres españolas de los años treinta, y anunciar su profecía sobre el advenimiento de una sociedad mejor:

4. Matilde mira a través de un escaparate, más lejos de la ancha calle asfaltada; más lejos del *cine* suntuoso; más lejos del espacio azul del infinito, más aún.

En el hogar hay demasiados hijos. Demasiados. El marido no puede ganar ni un céntimo más. La esposa «tiene bastante con su esclavitud

doméstica». Y los críos van de un lado para otro de las mezquinas habitaciones del cuarto, lo echan a rodar todo por los suelos; sacan los calcetines rotos por en medio, la ropa sucia, en la que amarillean orines secos. O suben de la calle con rasguños en las piernas y jirones en la bata o en el pantalón. [...] Todo esto desaparecerá algún día con el advenimiento de la cultura, con la liquidación del paro obrero, con la depuración de la sociedad contemporánea. Una sociedad fuerte, culta, sana, sustituirá a la actual sociedad, depauperada y famélica (159-160).

Como indica el primer enunciado del fragmento 4, Matilde representa la perspectiva desde la que se *mira* e imagina la triste cotidianidad doméstica de las mujeres españolas: el hogar lleno de hijos inquietos, los escasos ingresos del marido y la esclavitud doméstica de la mujer. Por lo tanto, por lo que atañe a la primera parte del ejemplo, este personaje es, una vez más, el enunciador de una visión del hogar que el narrador, en su función de locutor del relato, comunica a las lectoras. La sucesiva previsión de un porvenir más prometedor sigue presentándose desde la perspectiva de Matilde. Sin embargo, como demuestra el fragmento 5, este personaje, un poco antes en la novela, enuncia directamente su punto de vista, si bien lo presenta como la profecía de su vecino y de «un gran sabio extranjero, un hombre genial». Por consiguiente, en la última parte del ejemplo, Matilde actúa no solo como enunciativa, sino también como locutora de una enunciación que remite, a su vez, a otras enunciaciones. No obstante, la diferente manera en la que Matilde y el narrador expresan el mismo concepto demuestra la intromisión estratégica, y argumentativamente significativa, de la voz narrativa en las reflexiones de su *alter ego* presentadas en el ejemplo anterior:

5. –Mi vecino, que entiende mucho de estas cosas, dice que es el principio del fin. ¡Si le oyera usted hablar! Dice que ya un gran sabio extranjero, un hombre genial, profetizó hace muchos años el cierre de los comercios y de las minas y las fábricas, y la sublevación de los hambrientos en las ciudades y en los pueblos; y que de esta hecatombe saldría una humanidad nueva.

–No te entiendo eso, Matilde.

–No sé explicarme tan bien como mi vecino. Quiero decir con esto que se acerca el fin de los patronos y de todos los capitalistas; y que nosotros, los pobres, dejaremos de pasar hambre y de calarnos los pies todos los inviernos (157).

Curiosamente, hay un caso en la novela en el que es Matilde la que interviene en el discurso del narrador y, al fundir su voz con la de este último, impide toda distinción rigurosa entre las palabras que pronuncia ella y las que profiere el narrador. Véase, al respecto, la parte final del ejemplo 6:

6. Matilde va hacia la cabina lentamente. Por el camino se desabrocha el cinturón del uniforme y lo va enrollando. «El que se vaya puede darse por despedido». Y todas las cabezas, aun las encanecidas en el trabajo monótono y pesado del salón de té –Antonia–, cuyos derechos de explotada no están reconocidos, se agachan medrosas. Habla el enemigo, a quien se odia y se teme, y de quien no se puede prescindir. Habla autoritario, soberbio. Seguro de ser obedecido. Seguro de la sumisión absoluta de «su» personal. [...] «Váyanse todos y vengan mañana». Un suspiro alivia la inquietud en todos los pechos. De pronto se siente la alegría de aportar el granito de arena personal a la causa de la clase a que se pertenece. Ya no se piensa en el hermano de gremio como en la cosa enemiga, que «coacciona», que «empuja al arroyo», «al hambre». Ahora es el hermano de ruta, el luchador noble, el brazo del gigante bajo cuyo cerebro está escrito el destino de los eternamente explotados. Sí; ¡qué hermosa es la solidaridad! ¡Viva la solidaridad! No. Somos unos cobardes. No hemos hecho más que seguir las órdenes del amo. Obedecer fielmente al amo, como siempre. Fielmente, como perros cochinos, como perros repugnantes. Si él nos lo hubiera mandado nos habríamos quedado en el salón, hubiésemos hecho traición al hermano; incluso hubiéramos arrojado del local al hermano, a escobazos o puntapiés. En casa están la mujer y los hijos (150-152).

En línea con lo afirmado en 1, el ejemplo que se acaba de proponer demuestra la dificultad de contar con la colaboración espontánea de los trabajadores en las protestas. De hecho, como cuenta el narrador en la segunda parte del fragmento, los empleados de la pastelería aceptan unirse a la rebelión de un grupo de huelguistas solo después de obtener la autorización de su amo.²¹ Este cambio de idea determina una evaluación negativa de los camareros de la que es responsable no solo el narrador, sino también Matilde. Significativo, a este propósito,

²¹ De hecho, el propietario de la pastelería, «el enemigo», es el locutor primario de la orden «Váyanse todos y vengan mañana», así como de la afirmación anterior «El que se vaya puede darse por despedido», que el narrador repite en su discurso mediante citas directas.

es el paso desde la tercera persona singular al principio del fragmento a la primera persona plural de la segunda parte. Justo este recurso al *nosotros* sugiere una implicación total de Matilde en la enunciación del narrador y la impresión de que ya no es solo la voz narrativa quien habla, sino también su *alter ego*. Después de todo, como se ha visto en los ejemplos analizados hasta ahora, la posición de Matilde con respecto a la protesta y solidaridad entre los trabajadores es tan sólida que no depende de ninguna manera de las órdenes de su jefe. Sin embargo, dicha resolución, si por un lado la acerca al narrador, por otro, la aleja de sus compañeros de trabajo. Estos, en efecto, al principio, *piensan* en el «hermano de gremio» como «en la cosa enemiga», pero después de oír hablar al amo, *ven* al huelguista como al «hermano de ruta», al «luchador noble». El cambio de perspectiva refleja la cobardía con la que los camareros de la pastelería consideran la huelga y a sus partidarios. Por tanto, los enunciadores de la parte central del ejemplo son solo los dependientes del salón de té, si bien, con exclusión de las palabras entrecomilladas,²² el locutor es el narrador.

Por ser el único personaje que consigue *ver* las cosas desde la misma perspectiva madura y consciente del narrador, a Matilde le corresponde, al final de la novela, la tarea de focalizar, por última vez, el verdadero camino hacia la construcción de un porvenir mejor, ofreciendo, asimismo, al narrador la posibilidad de enunciar, mediante el recurso al estilo indirecto libre, la importancia de la lucha colectiva:

7. Entra el chico del género. Al verle, Matilde se pone en pie. [...] «Esto», no. Ni «lo de Marta». Ni tampoco la inconsciencia de Laurita. Hay que destruir toda esta carroña. Destruir. Para edificar. Edificar sobre cimientos de cultura. Y de fraternidad (204).

Rechazando con firmeza la boda con el «chico del género», la nueva vida como prostituta de su excolega Marta y la decisión inconsciente de Laurita de abortar a escondidas, Matilde *ve* en la cultura y en la fraternidad los únicos instrumentos para destruir un presente decepcionante y construir una sociedad más justa. De

²² Según lo afirmado en el subpárrafo 3.1, el locutor de las palabras citadas en estilo directo («coacciona», «empuja al arroyo», «al hambre») coincide con los camareros y, posiblemente, con los patrones, quienes solían presentar de manera negativa y peligrosa a los “hermanos de gremio” para adormecer el deseo de lucha y rebelión de los dependientes.

este modo, se propone como enunciativa de un discurso que el narrador verbaliza, personalizándolo. De hecho, detrás del juego de la puntuación y repeticiones que caracteriza este último fragmento, se esconde la voluntad de la voz narrativa de comunicar su propia percepción y evaluación del asunto. Por tanto, el recurso a los enunciados monosintagmáticos enfatiza los aspectos que el narrador considera indispensables en este camino hacia un porvenir mejor, incidiendo con ellos, asimismo, en la conciencia del público.

4. Conclusiones

Si bien en el presente trabajo se ha ilustrado solo una parte de los fragmentos pragmáticamente relevantes, el análisis propuesto demuestra que el recurso a la polifonía, con la consecuente fusión lingüística entre las posiciones y voz de Matilde y las del narrador, no es aleatorio. De hecho, tanto las citas narrativizadas como las de estilo indirecto constituyen una estrategia argumentativa mediante la que el narrador, a pesar de su omnisciencia y heterogeneidad, consigue enfocar y evaluar los hechos desde la perspectiva de una trabajadora. De esta manera, la apelación constante a la lucha colectiva parece originarse en la conciencia de un personaje tan pobre y explotado como los lectores de la novela, con el resultado de aparecer aún más creíble y perfectamente compatible con el compromiso social requerido a toda la literatura de avanzada.

Referencias bibliográficas

- ANSCOMBRE, J. C. / DUCROT, O. (1994): *La argumentación en la lengua*, Madrid, Gredos.
- ARIASCAREAGA, R. (2017): «La literatura de Luisa Carnés durante la Segunda República: *Tea Rooms*», *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1, 55-72. <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1> [Fecha acceso: 2.4.2019].
- AUTHIER-REVUZ, J. (1984): «Hétérogénéité(s) énonciative(s)», *Langages*, 73, 98-111. https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1984_num_19_73_1167 [Fecha acceso: 30.5.2019].
- BENVENISTE, É. (2004): *Problemas de lingüística general*, II, México, Siglo XXI Editores.
- CARNÉS, L. (2016): *Tea Rooms. Mujeres obreras*, Xixón, Hoja de Lata.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J. (1930): «El Nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura», en *Prosas*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano (2006), 339-433.
- DUCROT, O. (1986): «Esbozo de una teoría polifónica de la enunciación», *El decir y lo dicho. Polifonía de la enununciación*, Barcelona, Paidós Comunicación, 175-238.
- DUCROT, O. (2001a): *El decir y lo dicho. Polifonía de la enununciación*, Buenos Aires, Edicial.
- DUCROT, O. (2001b): «Quelques raisons de distinguer locuteurs et énonciateurs», *Poliphonie – linguistique et littéraire. Documents de travail*, 1-17. <http://ojs.ruc.dk/index.php/poly/article/view/2410/726> [Fecha acceso: 15.2.2019]
- FUENTES, V. (2006): *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- FUENTES RODRÍGUEZ, C. (1999): *La organización informativa del texto*, Madrid, Arco/Libros.
- FUENTES RODRÍGUEZ, C. (2009): *Diccionario de conectores y operadores del español actual*, Madrid, Arco/Libros.

- GARCÍA NEGRONI, M.^a M. / TORDESILLAS, M. (2001): *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*, Madrid, Gredos.
- GENETTE, G. (1976): *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- HERRERO CECILIA, J. (2006): *Teorías de pragmática, de lingüística textual y de análisis del discurso*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- LÓPEZ DE ABIADA, J. M. (1980): *José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político*, Bellinzona, Casagrande.
- MAJAKOVSKIJ, V. (1923): «¿Por qué cosa se bate el LEF?», *Youkali: revista crítica de las artes y el pensamiento*, 12, (2012), 135-138. <http://www.youkali.net/youkali12-completo.pdf> [Fecha acceso: 3.3.2019]
- MAINGUENEAU, D. (1994): *L'enonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.
- MARTÍNEZ GARCÍA, P. (2002): «Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre», *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 17, 197-220. <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL0202110197A> [Fecha acceso: 30.5.2019]
- OLMEDO, I. (2009): *Compromiso, memoria y exilio. La narrativa de Luisa Carnés (1926-1964)*, Tesis doctoral inédita dirigida por la doctora Neus Samblancat, Universitat Autònoma de Barcelona.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925): «La deshumanización del arte», *Obras completas (1917-1925)*, III, Madrid, Taurus, (1967), 847-877.
- PENDONES DE PEDRO, C. (1992): «La heterogeneidad enunciativa: algunas manifestaciones de la heterogeneidad mostrada», *E.L.U.A.*, 8, 9-24.
- PLAZA PLAZA, A. (2010): «Luisa Carnés: reivindicación social y compromiso político en apoyo de la mujer trabajadora», *Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Santander. <https://docplayer.es/7347427-Luisa-carnes-reivindicacion-social-y-compromiso-politico-en-apoyo-de-la-mujer-trabajadora-1930-1964.html> [Fecha acceso: 24.2.2019]

Patrizia Fasino

- PLAZA PLAZA, A. (2016): «A propósito de la narrativa del 27. Luisa Carnés: revisión de una escritora postergada», Epílogo a *Tea Rooms. Mujeres obreras*, Xixón, Hoja de Lata, 207-250.
- POUILLON, J. (1970). *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós.
- SOMOLINOS MOLINA, C. (2015): «Lucha colectiva y emancipación: *Tea rooms*, Luisa Carnés», *Contrapunto. Publicación de crítica e información literaria*, 18, 4-5.
- TODOROV, T. (1970). «Las categorías del relato literario», *Análisis estructural del relato*, Barthes, R. et al. (eds.), Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 155-192.
- VILCHES DE FRUTOS, M.^a F. (1982): «El compromiso en la literatura. La narrativa de los escritores de la Generación del Nuevo Romanticismo (1926-1936)», *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, 7 (1).