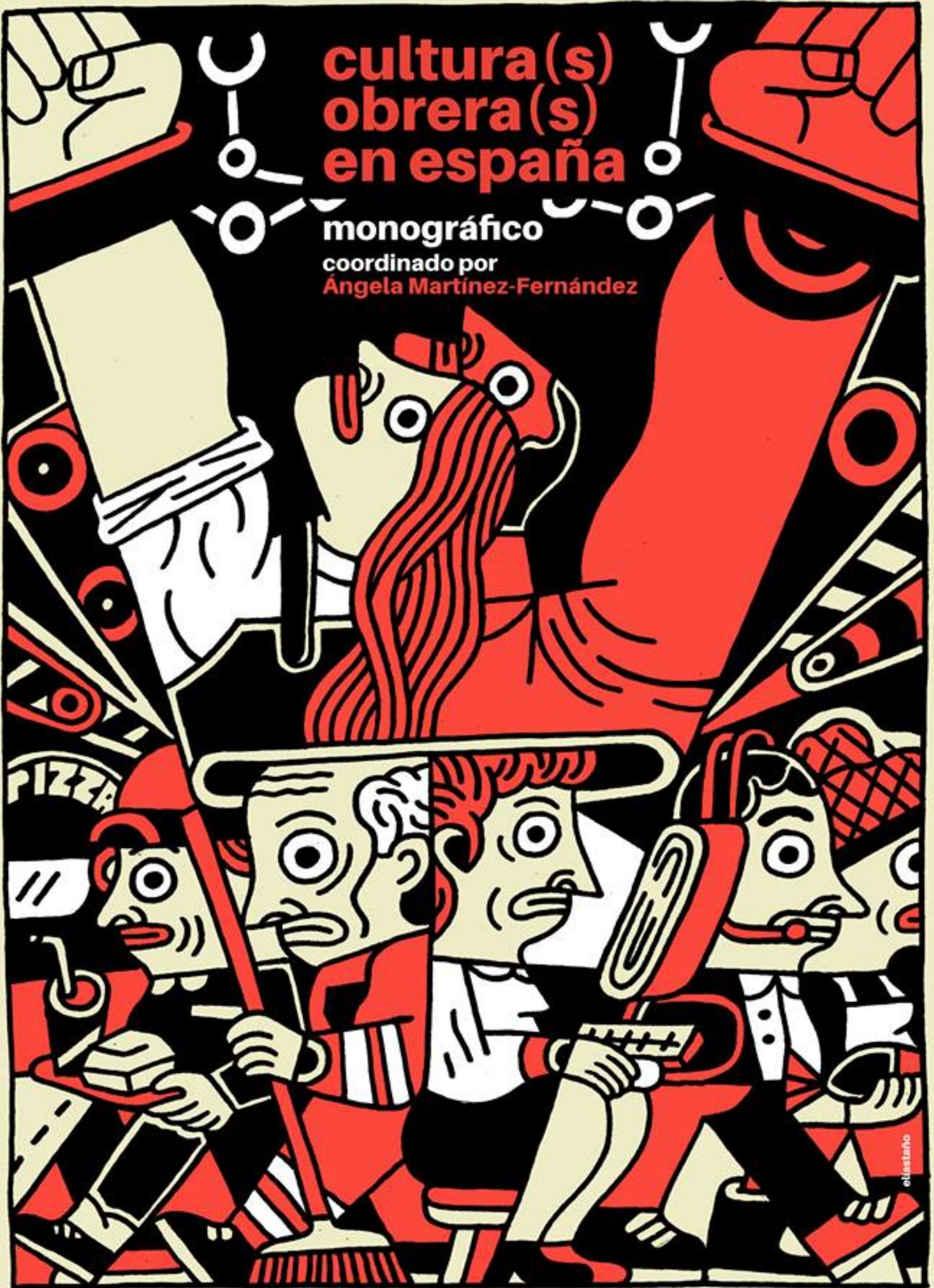


cultura(s) obrera(s) en españa

monográfico

coordinado por

Ángela Martínez-Fernández



CULTURA(S) OBRERA(S) EN ESPAÑA

KAMCHATKA. REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL 14 (2019)

Monográfico coordinado por ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

Diseño de portada: ELÍAS TAÑO

ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ. Cultura(s) obrera(s) en España. 5-64

I. LA HISTORICIDAD DE LAS CULTURAS OBRERAS

RAQUEL ARIAS CAREAGA. Riesgos y manipulaciones en la recuperación de la obra de Andrés Carranque de Ríos. 67-92

GUILLERMO PASTOR NÚÑEZ. Un archivo vivo de la guerra civil española. El auténtico archivo de la guerra. 93-110

ALEJANDRO CIVANTOS URRUTIA. La Enciclopedia del Obrero. La revolución editorial anarquista 1881-1923. 111-135

ANTONIO PLAZA PLAZA. El teatro proletario en Madrid. Del grupo Nosotros a la compañía de teatro proletario de César Falcón (1931-1934) 137-177

LUCÍA HELLÍN NISTAL. 'Tea Rooms. Mujeres obreras': una novela de avanzada de Luisa Carnés. 179-202

ROCÍO NEGRETE PEÑA. María Arondo, ¿una voz representativa de las 'bonnes' españolas en París? Clase, género, raza y migración. 203-222

CRISTINA SOMOLINOS. "Las mujeres hacemos fuerza, aunque los hombres quieran negarlo": el trabajo doméstico bajo el franquismo en la narrativa social de Dolores Medio. 223-244

SORAYA GAHETE MUÑOZ. ¿Sexo contra sexo o clase contra clase? El género y la clase en los debates del feminismo español (1975-1980). 245-266

II. UNA IMAGEN VALE MÁS QUE MIL PALABRAS. CULTURA VISUAL OBRERA

MAURA ROSSI. Obreros de la imagen: memoria(s) de Gerda Taro. 269-288

MARTA PIÑOL LLORET. Las culturas de la emigración española: reflejos audiovisuales de la clase obrera. 289-316

III. PROPUESTAS PARA Y SOBRE EL PRESENTE

- DAVID BECERRA MAYOR. Leer desde la ruptura. Propuesta teórica para explorar el potencial político de una genealogía literaria interrumpida. 319-348
- CÉSAR DE VICENTE HERNANDO. Cultura obrera: un intento de definición. 349-365
- CAROLINA F. CORDERO. Blocos/batucadas en los barrios obreros de Madrid. La percusión colectiva como cultura de clase. 367-387
- CRISTINA SOMOLINOS. Cartografías de la precariedad laboral: la escritura colectiva de 'Precarias a la deriva'. 389-412

IV. POSIBILIDADES DE INTERNACIONALISMO

- DARÍO DAWYD. Representaciones del sindicalismo peronista en la obra del sociólogo argentino Roberto Carri. Tres momentos, del vandorismo a Montoneros (1967-1974). 415-436
- MARTINA MORICONI. Los trabajadores de la fábrica Jabón Federal de La Matanza en los años setenta: una reconstrucción histórica y diferentes narrativas. 437-467
- MARIANA SOL CANDA 'Un corresponsal en cada fábrica'. La búsqueda de la CGTA para dar voz a las bases en su Semanario. 469-487

V. MATERIALES PARA LA DISCUSIÓN DE LAS CULTURAS OBRERAS

- Un gesto de escucha. De Rigoberta Menchú a Las que limpian los hoteles: aplicaciones y límites de la subalternidad en el cambio de siglo. Conversación con MERCÈ PICORNELL. 491-538
- De la (des)memoria a la sociedad del espectáculo. Descubrimiento, trayectoria y repercusión de la figura de Luisa Carnés. Entrevista a ILIANA OLMEDO. 539-560
- [A tiro de] [Barrio]. Entrevista al colectivo teatral ATIROHECHO 561-575
- ELÍAS TAÑO. Nos creíamos libres. 577-585



PRESENTACIÓN DEL MONOGRÁFICO

CULTURA(S) OBRERA(S) EN ESPAÑA

Working class cultures in Spain

ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA (ESPAÑA)

angela.martinez-fernandez@uv.es <https://orcid.org/0000-0001-5402-9261>

Diseño de portada: ELÍAS TAÑO <https://www.eliastano.es>

Martínez Fernández, Ángela
“Cultura(s) obrera(s) en España”.
Kamchatka. Revista de análisis cultural 14 (Diciembre 2019): 5-64.
ISSN: 2340-1869 DOI: 10.7203/KAM. 14.15873
CULTURA(S) OBRERA(S) EN ESPAÑA

Hace ahora seis años que realicé mi primer trabajo académico en torno a lo obrero, los movimientos sociales y la realidad cultural en España. Para comenzar lo escribí: “A mi madre, por la conciencia de clase y el cariño”. Aunque en tiempos neoliberales pensamos que *todo cambia y nada permanece* y aunque la reflexión teórica sobre una clase social que es la propia a veces desorienta y confunde, mis impulsos para comenzar este nuevo viaje se mantienen intactos.

A mi madre, por la conciencia de clase y el cariño.

Y a Pau, que llegó y llenó el barrio de colores.

Lo “obrero” ha sido siempre una categoría *para* la disputa, para la visibilización y el enfrentamiento contra las relaciones de poder; en el tiempo presente, sin embargo, lo “obrero” se ha convertido en una categoría *disputada*: se proclama su disolución (inexistencia, desaparición de la lucha de clases) o su pertinencia (nostalgia, recuperación de simbología) y los debates teóricos, académicos o divulgativos que vienen sucediéndose en la última década prefiguran el viraje del concepto: lo obrero deja de ser en gran medida una categoría inquebrantable *para* la disputa entre dominadores y dominados y comienza a resquebrajarse como una figura de porcelana con la entrada del nuevo milenio; así, la situación se polariza entre quienes abandonan su referencia o bien proclaman el anacronismo que supone, y quienes se resisten a abandonarla siendo apartados en los márgenes del interés social. Tiene lugar, entonces, un desplazamiento categorial desde aquello que representaba una noción *para* la disputa hacia una noción *disputada*, puesta en duda. Asistimos a un tiempo histórico, dentro de una realidad geográfica concreta, donde no solo lo obrero se ha transformado objetivamente mutando de forma (evolución del sector servicios, consecuencias de la desindustrialización, descenso del sector rural y agrícola, etc.) sino que asimismo la sensación de pertenencia ha dejado de percibirse como tal desde diferentes sectores (desaparición del lazo identitario, pérdida de referencias, desubicación, etc.). Ante este panorama, proponemos una línea concreta de acercamiento al problema basada en el eje de *lo cultural*. Nuestro objetivo en el presente monográfico es interrogarnos sobre la evolución de lo “obrero” en nuestro presente (cómo han evolucionado las relaciones de clase, quién sigue identificándose con el concepto, qué implicaciones y efectos tiene, etc.), pero también y sobre todo hasta qué punto **la cultura** puede ser un elemento significativo para irrumpir en el debate y darle *otra vuelta de tuerca*: si la clase obrera ha evolucionado y transformado su propia identidad, ¿cómo lo ha hecho la cultura?, ¿qué tipo de producciones culturales se llevan a cabo desde una óptica de clase?, ¿cuáles han sido rescatadas como referentes de las culturas obreras?, ¿es la clase obrera un *agente* cultural del nuevo milenio?, ¿qué imaginarios circulan actualmente en torno a su reivindicación, demonización y (des)aparición? Proponemos esta línea de acercamiento porque partimos de dos consideraciones concretas en torno a lo cultural y su relación con lo obrero:

a) La clase social es un **espectro**. Espectro en el sentido fantasmal que le otorgasen Marx y Engels (“un fantasma recorre Europa”), pero espectro, también, en el sentido relativo de una correlación de factores (“variedad de elementos, tendencias, clases, etc., que forman un todo.”). La clase social, siguiendo a Bourdieu, podría definirse entonces a partir de una estructura de relaciones: esto es, una serie de inercias que tienen que ver con el origen del sujeto, la disposición geográfica y espacial que habita, pero también con la forma en que se relaciona con factores como el tiempo, la herencia (simbólica) o el propio gusto estético. Para el autor, una clase social no puede ser definida por una propiedad, ni por la suma de propiedades, ni siquiera por una cadena de propiedades ordenada a partir de una propiedad fundamental (como las relaciones de producción); la clase social es entendida como una estructura de relaciones -es decir, un espectro- entre todas las propiedades pertinentes donde se le confiere valor a cada una y a los efectos que tienen sobre las demás: origen, sexo, edad, herencia, tiempo, espacio, etc. Esto significa que las propiedades pueden variar, constantemente, de un sujeto a otro, pero las inercias generales son siempre compartidas y se modifican conjuntamente en cada época histórica. Aquello que permite comenzar a intuir desde presupuestos teóricos a una clase social es esta suerte de constelación

donde cada elemento funciona en relación con el resto y donde las inercias relacionales dan sentido al conjunto. Dentro de la variedad de factores que forman ese *todo* llamado clase obrera, el vector de lo cultural resulta significativo puesto que determina el acceso a la producción de culturas y la posición (dominado-dominador) que los sujetos ocupan dentro de los imaginarios culturales. Siguiendo de nuevo a Bourdieu, dentro del espectro donde habitan factores como el tiempo, el espacio o el gusto estético, la importancia de *lo cultural* resulta definitoria para la clase (obrero) tanto en el tiempo pasado como en el tiempo futuro: por un lado, en tanto determina aquello que el sujeto *hereda* (o no) de la relación familiar precedente con la cultura (nivel de estudio de los padres, escasa familiaridad con la producción de culturas oficiales, aprendizaje de culturas populares, absorción del discurso del amo, gusto estético, etc.), pero por otro lado también por aquello que el sujeto produce o, mejor dicho, *puede producir* en el futuro. Para el autor de *La distinción* (2002), las condiciones de posibilidad de un sujeto forman parte de los factores que lo ubican en una u otra clase social: los campos de lo posible, aunque pueden ser transgredidos, funcionan como elementos definitorios de cada clase social. Así, distingue entre las trayectorias modales (predecibles) y las trayectorias desviantes (poco comunes) de los obreros:

Los individuos no se desplazan al azar en el espacio social, por una parte porque las fuerzas que confieren su estructura a este espacio se imponen a ellos [...] y por otra parte porque ellos oponen a las fuerzas del campo su propia forma de disposiciones, es decir, sus propiedades [...] A un volumen determinado de capital heredado corresponde un haz de trayectorias más o menos equiprobables que conducen a unas posiciones más o menos equivalentes-es el campo de los posibles ofrecido a un agente determinado y el paso de una trayectoria a otra depende a menudo de acontecimientos colectivos-guerra, crisis, etc.- o individuales –ocasiones, amistades, protecciones, etc.- (Bourdieu, 2002: 108).

La relación, entonces, que la clase obrera establece en general con *lo cultural* viene precedida por su pasado y determina en gran medida su futuro; esto significa que, por un lado, tiene un acceso concreto, característico de su clase, a la producción de discurso: ¿qué culturas produce la clase obrera y cuántas acceden al discurso público?, ¿cuántas de las culturas obreras influyen en los imaginarios sociales?, ¿cuál es la probabilidad de acceso y relación de lo obrero con las culturas dominantes? Pero, también y sobre todo: ¿qué discurso/narrativas esgrimen cuando acceden a lo cultural?, ¿reproducen el discurso del amo o se oponen a él?, ¿qué sucede cuando la producción cultural obrera se convierte en discurso público?, ¿irrumpe oponiéndose al discurso dominante o lo hace en calidad de refuerzo de las narrativas que lo niegan o lo demonizan? En definitiva: ¿qué narran y cómo funcionan las llamadas “culturas obreras”?, ¿cuáles son sus discursos y cuál es su nivel de visibilidad? La *probabilidad-de-acceso* a lo cultural resulta determinante en tanto su *producción-de-cultura* interviene directamente en los imaginarios sociales que circulan sobre su propia clase: ¿le corresponden estos imaginarios?, ¿son producto de una autorrepresentación obrera?, ¿o, por el contrario, la imaginaria social-cultural en torno a lo obrero nace de un discurso ajeno, de su falta de agencia? El fenómeno de polarización e incertidumbre (esa disputa por lo obrero) que tiene lugar con la entrada del nuevo milenio tiene su origen, precisamente, en esta relación cultural-obrero: los imaginarios que circulan sobre su propia clase no le corresponden, pero, cuando lo hacen, o bien las narrativas ocupan posiciones periféricas o bien corroboran el discurso dominante. Los factores relacionales (el espectro) que dibujaba Bourdieu para definir a la clase obrera determinan, entonces, el acceso a la producción de culturas

y la posición (dominado-dominador) que los sujetos ocupan dentro de los imaginarios culturales. Por ello, nos interesa ahondar en ese punto del espectro y fijarnos -con más fuerza- en el eje de relación que tiene lugar entre la clase social y la producción de cultura(s) porque desde ahí el debate se desvía para dejar de *disputar* lo obrero y reconvertirlo en un elemento *para* la disputa. ¿Cuáles han sido y cuáles son las posibilidades de acceso a lo cultural de la clase obrera?, ¿qué efectos tienen dichas posibilidades?, ¿hasta qué punto la falta de acceso a la producción de culturas oficiales ha influido en la polarización actual del debate?, ¿se cuestiona la existencia y el anacronismo obrero en tanto la producción de imaginarios no parte de su agencia?, ¿o también el obrero que produce cultura ha perdido la conciencia de clase?

b) Las culturas obreras existen, pero **el lugar** que ocupan y **el discurso** que esgrimen resulta fundamental para producir esa *vuelta-de-tuerca*. Nombramos en plural a la producción cultural obrera por tres motivos: 1) Entendemos la clase obrera como un conjunto social cambiante que excede las definiciones cerradas y que se vislumbra y perfila con mayor claridad en las diversas prácticas culturales. Siguiendo a Francisco de Luis Martín y Luis Arias González, no existe una cultura obrera única, del mismo modo que no existe la cultura burguesa como producto puro, abstracto y neutral (2002: 397), los productos culturales están atravesados de manera (in)consciente por otras producciones culturales procedentes de otras clases sociales. Si las culturas obreras abarcan la diversidad de la colectividad social, son entonces un espacio propicio para indagar en las contradicciones, las dudas, pero sobre todo los puntos en común que mantienen viva a una categoría hoy dispersa. Desde lo cultural miramos hacia las contradicciones y las fisuras de forma productiva, le otorgamos complejidad al problema y evitamos tratamientos reduccionistas que nos vuelven a situar en una polarización dentro del debate. 2) Consideramos necesario el reconocimiento de *agencia* frente a las visiones paternalistas: el obrero sí produce cultura(s) constantemente, lo significativo es determinar qué lugar ocupan, qué posición tienen en el espacio social de producción de imaginarios y, por tanto, qué capacidad para producir efectos. Culturas entendidas en el sentido amplio de producción de códigos propios que no necesariamente se ajustan a normas estéticas del momento histórico (véase el testimonio, las narrativas orales, los *graffitis*, los panfletos, así como las novelas, poemas, obras de teatro, etc.). Reconocer como existente, entonces, la capacidad de producir cultura por parte de la clase obrera. Nos oponemos a la visión de lo obrero basada en *la carencia*: esto es, asumimos que produce una amplia variedad de culturas, lo cuestionable es el tipo de visibilidad que estas culturas tienen y el tipo de discurso que sostienen: ¿abogan por su conciencia de clase o, por el contrario, se suman a la desaparición/desacreditación?, ¿cuáles nacen *para* la disputa y cuáles están siendo *disputadas*? 3) Las culturas obreras tienen funcionamientos ideológicos diferentes entre sí que vienen determinados en gran cantidad de ocasiones por esa mezcla cultural, ese “atravesamiento” entre culturas dominantes y dominadoras; de ahí que distingamos comúnmente entre cultura dominante (dentro del régimen de lo visible) y culturas obreras. Ahora bien, ¿hay culturas dominantes que sean obreras?, ¿ocupan a menudo esa posición?, ¿qué visión ideológica sostienen?

“No está todo dicho, está dicho lo de siempre” afirma el poema de Antonio Orihuela con que lanzamos la convocatoria del presente monográfico. Si está dicho lo de siempre, entonces, nuestro propósito solo puede ser el de buscar, precisamente, aquello que no ha sido “dicho” o,

siguiendo a Spivak, lo que se ha dicho, pero no se ha “escuchado” -tanto en el terreno del análisis académico como en el terreno de producción cultural-. Por ello, proponemos abordar el problema desde *lo cultural* en tanto otorga heterogeneidad, nos permite ver las contradicciones y fisuras del caleidoscopio y encontrar nuevas rutas posibles para entender o revertir su desactivación. Queda por “decir”, entonces: lo determinante que resulta el espectro de Bourdieu para comprender en profundidad hasta qué punto lo cultural supone un factor definitivo de la clase social y por tanto cuándo y cuánto ha participado (o no) la clase obrera en la proliferación de imaginarios negativos-positivos en torno a su clase; esto es, en qué medida la clase obrera está siendo agente o solo objeto de su disputa. Y queda por “decir”, también, lo determinante que resulta *re-conocer* la pluralidad cultural obrera para medir su visibilidad y en qué medida sostiene un discurso cercano o de oposición con el dominante. Nuestro monográfico pretende quedarse mirando al *espectro* y conocer, desde ahí, las culturas obreras, la importancia de su re-visitación en un momento presente donde el fantasma se diluye.

*

El monográfico está pensado como una tríada de elementos complementarios y adyacentes que cuestionan, revisitan y trabajan con la noción de lo obrero: consta de artículos académicos, entrevistas y representaciones culturales inéditas. El objetivo de la relación entre los elementos que componen el número es abordar el tema no solo desde la reflexión académica estandarizada, sino también desde los diálogos (conversaciones, entrevistas) y las puras imágenes en pro de construir un caleidoscopio donde las miradas se crucen y las aristas salgan a la luz. Es por ello que el monográfico comienza con la portada inédita diseñada por el grafista tinerfeño Elías Taño: en ella, se representan un conjunto de trabajadores y trabajadoras (barrendero, teleoperador, secretaria, repartidor de comida rápida) sentados de espaldas los unos a los otros, con expresión triste-alienada, y desde donde emergen, hacia la parte superior de la composición, dos personas/personajes, puño en alto, sonriendo. El uso del negro y rojo como base cromática para la escena completa un gesto donde la protesta obrera nace de los engranajes mismos de la explotación, *leitmotiv* de una gran parte de las obras del grafista. La carrera artística de Taño comienza, aproximadamente, en torno al año 2016 en Chile y se extiende, más adelante, por países como España, Italia o México; sus diseños, caracterizados por compartir rasgos en común con la serigrafía chilena, se expanden por cualquier plataforma susceptible de ser “ilustrada”: revistas, cómics, carteles y, sobre todo, muros. El trazo grueso en tono negro perfila siluetas, las “repara”, para después “rellenarlas” con una gama de colores acorde al diseño general. La combinación entre las líneas gruesas y la elección cromática dan lugar a escenas donde los personajes, obreros mayoritariamente, trabajan, producen cultura o luchan colectivamente. La elección del grafista tiene efectos ideológicos inmediatos en el lector/transeúnte que mira: en tanto los rostros son siempre generales, la identificación resulta más sencilla. Siguiendo a Scott McCloud (1995) cuando analiza el funcionamiento de las técnicas del cómic, podríamos afirmar que los personajes de Taño siguen, también, la llamada *teoría de la máscara*: esto es, cuanto menos definidos se encuentran los rasgos del personaje (tendientes hacia la caricatura) mayor posibilidad de identificación entre espectador/lector-personaje existe. En una caricatura simplificada, sin apenas rasgos definidos, el lector se reconoce e identifica (y por tanto empatiza) con mayor facilidad. La

caricatura, según McCloud, es un vacío que absorbe la identidad y la conciencia de aquel que mira/lee. Si los relatos dominantes han generado una imagen abyecta de lo obrero y las luchas sociales, difícilmente empatizable con ellas, los diseños de Elías Taño voltean el sentido del imaginario trastocando no solo la imagen sino también su sentido: el trazo y el rostro mismo de los obreros responden a un determinado sentido ideológico, el de *redibujar* lo obrero facilitando que el lector/transeúnte se identifique. A este proceso se suma no solo la forma de los rostros, sino también la elección cromática, que respalda (casi siempre) la intención comunitaria, de *estar-en-colectivo* a todo color. En gran cantidad de ocasiones, los dibujos vienen acompañados por versos o lemas de las culturas propias del lugar que ratifican la intención política: “acordamos vivir porque para nosotras vivir es luchar” (Benimaclet, Valencia), “tot el poder per als barris” (Patraix, Valencia). Con todo, el sentido ideológico de la grafía de Elías Taño se completa y adquiere pleno sentido en el espacio público:

Para mí, la cultura que se desarrolla en el espacio público es fundamental. Lo he aprendido a través del teatro, que en la calle toma la forma de una asamblea entre público y artistas, y también en el muro. Este es un espacio que dialoga directamente con las personas, que se encuentra en disputa con la agresividad publicitaria y con los mensajes que incitan al consumismo; se define contra el discurso alienante del capital. Y ahí le presupongo su relevancia. Como vi en un cartel argentino: “Los muros son la imprenta de los pueblos” (2018: [en línea](#)).



Imagen 1. Elías Taño en L'alqueria de Sedajazz, La Torre (València).

Es en el muro donde se colectiviza la producción de la pintada y su visión; por ello, en gran cantidad de ocasiones, el artista traza las líneas en negro que perfilan el diseño y, en común, los vecinos del lugar completan el resto del dibujo, llenando de color toda la superficie: “El carrer.

Absolutament. És on passa la vida. No és tant la lluita en el terreny de les idees, sinó en el lloc on transiten les persones” (2018: [en línea](#)). La calle es una plataforma de democratización de la cultura puesto que no solo permite que *participen* todos en la creación del producto cultural, sino que también todos puedan *verlo*. La lucha no es tanto, dice el autor, en el terreno de las ideas, sino en el lugar donde transitan las personas: esto es, la disputa por los imaginarios se da en los espacios públicos como plataformas de pensamiento político comunitario. Su apuesta no se produce tanto en los focos estandarizados de pensamiento crítico, sino en la cotidianidad del transeúnte, democratizando así la visión y la producción de la cultura. La voluntad colectiva de Elías Taño queda patente en su trayectoria como miembro de diversas agrupaciones sociales y culturales (La Miliciana Serigrafía, la compañía teatral Atirohecho), pero también en su generosidad a la hora de dotar de imágenes al proyecto que aquí presentamos. La colaboración, que comienza con la portada del monográfico, se hace extensible a la publicación de un cómic titulado *Nos creíamos libres*. Partiendo del hilo de Twitter creado por *Alotroladodelmuro*, Taño crea las imágenes que acompañan a la historia en torno al proceso de despolitización y desactivación social en España: el cómic narra la forma en que la clase obrera fue sometida durante el franquismo y la manera en que la democracia favoreció su subyugación a través de pactos políticos. Así, la obra se convierte en una crítica a los mecanismos capitalistas de desmovilización de la ciudadanía y, a su vez, esgrime un agradecimiento “a esa izquierda que no pactó en 1977. La CNT anarquista. La izquierda abertzale. Y los comunistas a la izquierda del PCE. Gracias de corazón” (2019: 8). *Nos creíamos libres* viene a completar la participación de Elías Taño en el monográfico y a representar un tipo de producción cultural que aboga por la renovación constante de los planteamientos obreros en la cultura. En conversación directa con el autor (julio de 2019), Taño expone la matriz ideológica de su trabajo: sumar imágenes al imaginario obrero precedente, no desde la pura imitación, sino también desde el avance hacia lugares nuevos, acordes a las transformaciones históricas presentes. La cultura no solo como repositorio de una herencia concreta, sino también como espacio de imaginación política, como plataforma de posibilidad y desarrollo de futuros alternativos, *utopías-possibles*. Desde la conciencia de clase, entonces, llena de color *lo obrero* y lo colectiviza en las calles: cultura de clase que avanza y se interroga, ¿qué posibilidades existen de seguir proponiendo alternativas al capitalismo y, sobre todo, en qué lugares hacerlo para ser *visibles*?

El segundo elemento del caleidoscopio en torno a lo obrero viene conformado por un conjunto de dieciséis artículos académicos que, de forma complementaria entre sí, revisitan, interrogan, cuestionan y afirman planteamientos sobre las relaciones cultura-clase social. La ordenación se ha dividido en cuatro bloques, en relación con las temporalidades que trabajan, la metodología que proponen y la temática que abordan; así, el primero reúne las contribuciones que, de una u otra forma, revisitan la historicidad de las culturas obreras bien analizando productos culturales concretos del pasado, bien proponiendo un modo de “recuperar” las memorias. El segundo se centra en las propuestas que abordan una metodología para estudiar lo

obrero en el presente y recoge, asimismo, dos análisis de producciones culturales actuales; el tercero, por su parte, abarca dos estudios en torno al imaginario *visual* a través de la fotografía y el cine, recopilando escenas que forman parte (o no) de la retina colectiva; y, por último, el cuarto cierra la composición de los bloques en un intento por abrir el debate sobre el internacionalismo obrero: para ello, se incluyen contribuciones que trabajan con el desarrollo del movimiento laboral en Argentina. La forma en que decidimos incluir los artículos correspondientes a los cuatro bloques en el presente “prólogo” no se ajusta al funcionamiento *estándar*, esto es, no se pretende tan solo ordenar y resumir el contenido de los mismos, sino más bien utilizarlos como plataformas de pensamiento, espacios desde los que poder interrogarnos, extraer preguntas que atañen al razonamiento colectivo en torno a lo obrero. Por ello, nuestro trabajo con los artículos es de localización de los planteamientos fundamentales, pero sobre todo de debate, de extrapolación de interrogantes de forma ininterrumpida.

Como veremos más adelante, la composición del monográfico es a su vez significativa de las líneas de interés y desinterés que tienen lugar, en el momento presente, dentro del entorno académico, y nos permite establecer líneas de contacto así como nuevos interrogantes entrelazados: ¿de qué hablamos cuando hablamos de culturas obreras?, ¿cómo podemos establecer (nuevas) metodologías de estudio de las culturas obreras?, ¿qué imágenes conservamos de las producciones culturales de clase y qué efectos tienen en nuestro presente?, ¿cómo se lleva a cabo la recuperación de las memorias obreras?, ¿ha tenido lugar un proceso de despolitización en la memoria histórica dentro del país?, ¿en qué medida se han relacionado el género y la clase social y qué noción/nociones heredamos de las culturas obreras protagonizadas por mujeres?, ¿es posible un transvase de metodologías en torno a lo obrero entre realidades geográficas diferentes?

I. LA HISTORICIDAD DE LAS CULTURAS OBRERAS.

En este primer bloque, el más amplio del monográfico, se lleva a cabo un ejercicio de “recuperación” de las culturas obreras, esto es: una voluntad por rescatar autores/as y obras pertenecientes a periodos pasados de la historia contemporánea, especialmente culturas procedentes de los sectores anarquistas y comunistas, y novelas o testimonios de autoras represaliadas o exiliadas durante la dictadura franquista. También, junto a los artículos de análisis directo, las contribuciones de Raquel Arias y Guillermo Pastor colocan el foco en la importancia de revisar la manera en que miramos al pasado y las dobleces/trampas ideológicas que pueden tener lugar. Ambos artículos advierten sobre la disputa que acontece en el hecho de rescatar, analizar o catalogar una obra perteneciente al pasado. Esto es así porque todo acto de memoria histórica –en este caso, en el terreno literario– supone un gesto político, lo cual no nos sitúa en relación directa con el autor y su obra, sino que la lectura está siempre filtrada por procesos de ‘rescate’ o de ‘trasvase temporal’. Usamos la noción de «gesto» porque nos acogemos a la imagen metafórica del ángel de la Historia de Benjamin que gira su rostro hacia el pasado en un ‘gesto’ de interés por lo que hay detrás (Benjamin, 2008: 310), pero también porque pensamos que en ese mirar-atrás hay una variedad de gestualidades que vienen determinadas por las ideologías desde las que se produce el rescate; así como nuestra expresión facial va cambiando a medida que

ojeamos un álbum familiar desde la sonrisa hasta el puro llanto o el ceño fruncido, la recuperación de los autores y autoras nos entrega no solo su fotografía, sino también en muchos casos la mueca con que debemos contemplarla. Entendemos, entonces, la memoria histórica como un gesto político en tanto ese *mirar-hacia-atrás* se lleva a cabo de formas muy distintas y produce, en los rostros, gestualidades diversas que vienen precedidas por ideologías en disputa (Martínez Fernández, 2020). Los artículos de Raquel Arias y Guillermo Pastor son dos propuestas que hacen hincapié en esta condición política de la memoria y advierten acerca de las problemáticas, contradicciones y riesgos que pueden suponer los ejercicios de recuperación, al tiempo que proponen una ruta alternativa.

La contribución de Arias, “**Riesgos y manipulaciones en la recuperación de la obra de Andrés Carranque de Ríos**”, abre una línea de pensamiento predominante en el monográfico en torno a las disputas ideológicas que tienen lugar en los procesos de memoria histórica a partir, concretamente, del ejemplo del novelista Carranque de Ríos y el tratamiento que la crítica y la historiografía literaria ha hecho de su figura. La propuesta de Arias advierte, en primer lugar, acerca del riesgo que entrañan los procesos de memoria histórica enfocados al ámbito de la literatura (esto es, qué implican las disputas políticas en los “rescates” de autores) y apunta a la existencia de una línea dominante de recuperación desideologizada de los autores que, desde una temporalidad diferente, asimila y neutraliza los presupuestos revolucionarios del pasado. De esta forma, la cultura dominante asimila cualquier voz disidente o propuesta cultural en disputa y la desactiva, volviéndola inocua: “El caso de Andrés Carranque de Ríos ejemplifica muy bien la neutralización de una obra nada complaciente con la sociedad de su época, una obra que cuestiona desde el margen la cultura oficial y que se enfrenta desde presupuestos revolucionarios a la ordenación burguesa que marca el advenimiento de la Segunda República” (Arias: 69). El riesgo es, entonces, la anulación de la carga política en la figura y la obra de un autor cuya producción nace *contra* los presupuestos de la cultura burguesa/dominante.

El procedimiento dominante de rescate que desentraña el artículo construye una relación directa entre ideología y “falta de calidad” o “no-literariedad”: lo político y lo ideológico son marcas que, al hacerse visibles en el texto, *desliteraturizan*. En un texto titulado *Un pistoletazo en medio de un concierto* (2008), la escritora Belén Gopegui apunta a este acontecimiento en la novela española del siglo XX y afirma: la política aparece en la novela como un pistoletazo que, en mitad del concierto, asusta y ahuyenta a los presentes. Y, en la misma línea, el investigador David Becerra, quien también participa en el presente monográfico, codifica el procedimiento bajo el epígrafe de “la novela de la no-ideología”. El artículo de Raquel Arias complementa el gesto y advierte sobre cómo el contagio se produce, también, en la crítica y la historiografía literaria que, en procedimientos de rescate y por tanto de memoria histórica, resta profundidad política a las obras que desplaza hasta el presente. Un proceso, apunta la autora, que conlleva la existencia de “una crítica literaria bastante reacia a incluir términos como *cultura obrera* en los manuales de literatura española” (Arias: 72) precisamente por su cariz político e ideológico.

Frente a la corriente dominante de rescate que implica riesgos y manipulaciones en el ámbito social y cultural, la propuesta de Arias -como la de Guillermo Pastor y David Becerra en sus respectivos artículos- consiste en “retomar la historicidad” de la producción para mostrar el proceso de politización y los esfuerzos por desmontar la estética de la cultura dominante. La

propuesta de Raquel Arias viene a señalar una de las reclamaciones implícitas y subyacentes en los artículos del monográfico: la necesidad de *ajuste* entre el trabajo historiográfico y el planteamiento histórico de los autores. Frente a una ruta dominante de memoria histórica que, de un modo anacrónico, lee a los autores de otro tiempo desde los códigos del presente y deshistoriza sus conflictos, Arias plantea la necesidad de visitar, releer, y sobre todo *re-politizar* la autoría.

La demanda de Arias se ve apoyada y justificada a partir del estudio de un autor concreto y los procesos de recuperación que han limado su figura en pro de una estética aconflictiva: la ruta de recuperación de Carranque de Ríos, advierte, ha tenido dos vías que apuntan a un mismo resultado. Mientras que la propuesta de Entrambasaguas denosta explícitamente la ideología y ensalza el valor estético del autor como motivo principal de su interés, la vía de recuperación de Concha Lagos desideologiza completamente a Carranque, niega su componente ideológico y lo incluye en un compendio literario donde se aproxima a la figura de autores con quien rivaliza política e ideológicamente: “esta labor facilita que pueda ser incorporado al mundo intelectual español obviando sus posiciones ideológicas” (Arias: 79). A pesar de que ambas vías de recuperación son diferentes (señalar y denostar la ideología o negarla), el resultado apunta siempre a una memoria incompleta y no-correspondida con la ideología literaria y política del autor. En otro momento histórico, señala Arias, le pretenden un nihilismo que en realidad es colectividad antiburguesa: “Sin embargo, la obra de Carranque encaja mal con la visión que ofrece Cela, en el sentido de que, a pesar de muchas veces repetido y cuestionable nihilismo de sus textos, siempre hay un claro camino de salida a la situación histórica en que se encuentra inmersa la sociedad de su época. Y esa salida es política” (Arias: 81). No solo se produce, entonces, un juego de “interpretaciones posibles” del autor, sino que ese juego siempre se inclina hacia la despolitización de Carranque de Ríos. Dado que el terreno ficcional permite habilitar el escenario de las ambigüedades, “lo que quiso decir el autor realmente...”, la crítica dominante construye un imaginario que, aunque diferente, converge en la interpretación despolitizadora que no codifica la evidente ideología del autor sino que la denosta o, más bien, la niega, la vuelve invisible.

Los motivos de esta ruta de lectura aconflictiva, afirma Arias, pueden ser producto de una situación paradójica puesto que Carranque de Ríos lleva a cabo obras literarias producidas *contra* el propio discurso cultural: “Es muy probable que lo que la crítica no acaba de ver es que el discurso que presentan estas novelas está elaborado desde fuera del discurso de la cultura establecida como tal” (Arias: 85), lo cual implica que su propuesta impugna a la misma composición de la cultura burguesa. No se pretende sólo la modificación de la sociedad del momento, sino también de los presupuestos culturales sobre los que se sostiene. La obra de Carranque de Ríos, entonces, aparece como un dispositivo que niega e impugna el escenario cultural en que nace y su presencia hace peligrar los fundamentos de la literatura burguesa pasada y presente. Los esfuerzos del autor, advierte el artículo, no son por configurar(se) un espacio como escritor sino por desmontar las reglas del juego del campo cultural dominante: “Estamos ante un escritor encarcelado en dos ocasiones por sus actividades anarquistas, en 1917 y en 1921 [...] Su necesidad de convertirse en un escritor renombrado al estilo de la intelectualidad burguesa no es la prioridad de su esfuerzo y que su anhelo pasa por desmontar la estética de la cultura dominante.” (Arias: 71).

En definitiva, la propuesta de Arias no apunta sólo a una “posible” interpretación, sino más bien al ajuste preciso con la intención política de los autores y las obras. Por ello, afirma, no hay falta de propuesta ni ausencia de conflicto en el autor, sino que “Carranque de Ríos sí sabe dónde está el camino [...] Ese camino es la revolución que trastoque el orden social impuesto y consecuentemente las producciones ideológicas (culturales) emanadas de él” (Arias: 86). El artículo se establece entonces como pistoletazo de salida a una de las líneas de crítica y pensamiento predominantes en el monográfico: aquella que se interpela por las disputas ideológicas que tienen lugar en los procesos de memoria histórica y, sobre todo, las posibilidades que existen de plantear rutas alternativas, re-visitaciones diferentes, caminos que, en definitiva, apunten a una comprensión de la cultura anterior desde presupuestos obreros y revolucionarios.

En esta misma línea, el artículo de Guillermo Pastor, “*Un archivo vivo de la guerra civil española. El auténtico archivo de la guerra*”, propone la revitalización del Archivo de la Guerra (conjunto de folletos, diarios, periódicos, murales, carteles pertenecientes a la cultura republicana) y, para ello, advierte sobre la necesidad de comprender el archivo (ese conjunto de documentos) como *sujeto* de la historia, esto es, como sujeto con unas determinadas funciones que quedan neutralizadas al convertirlas en *objetos* museísticos (en mera bibliografía). Así, afirma Pastor, “resulta pertinente insistir en su carácter activo, recordando que el archivo no sólo es un depósito de fuentes documentales para el conocimiento de determinados temas o como recurso de algunas disciplinas, sino también *un sujeto narrador y un agente social*, explotando la capacidad heurística de esta vertiente” [La cursiva es mía] (Pastor: 94). Considerar al archivo como un sujeto narrador y un agente social nos lleva a interrogarnos sobre *el uso y los efectos* que los archivos históricos han tenido en la tradición española, sobre todo tras un acontecimiento de quiebre como la guerra civil: si el uso que tradicionalmente se le ha otorgado al archivo es el de ser objeto de estudio y no sujeto activo de la historia, ¿hasta qué punto el relato está constreñido bajo los patrones de ordenación del poder y en qué medida eso influye en el conocimiento de la resistencia popular?, ¿qué efectos ha tenido ese procedimiento *objetualizador* en el conocimiento posterior del archivo de la guerra?, ¿es el archivo *muerto* (convertido en objeto), entonces, una forma de desactivar el potencial subversivo de las culturas obreras que reúne en torno a la resistencia republicana?

El riesgo, advierte Pastor, de este uso pautado del archivo como objeto de museo reside precisamente en el control que se ejerce sobre su interpretación: los documentos del Archivo de la Guerra no se utilizan como materia viva para las generaciones obreras posteriores, sino como un conjunto de documentación cuyo acceso e interpretación está regulada por las instituciones. “La custodia, es decir, la garantía de que la institución archivística conservará el conjunto de los documentos. Pero también, y como consecuencia, *ostentará el control de su interpretación y su significado*, aislándolo de su entorno, mediante una primera volumetrización y una somera valoración. Derrida llamó *poder arcóntico* a este procedimiento topo-nomológico. Un poder que puede, con el tiempo, modificar estas marcas sobre los documentos para resignificar el Archivo a conveniencia.” [La cursiva es mía] (Pastor: 94). Nos enfrentamos, afirma, al estudio de un organismo desvanecido como conjunto, desvanecido como potencia de aquello que fue, un “narrador de la cultura de la movilización social y de clase en defensa de la República” (Pastor: 95). El Archivo es una narrativa revolucionaria desaparecida que, a su vez, contiene un tiempo desaparecido (tiempo, en tanto conjunto de subjetividades que fueron arrolladas por la Guerra):

“una desaparición que implicó la pérdida de un archivo vivo de la cultura obrera, ahora reorganizado en patrimonio bibliográfico, museístico y documental cuya valoración y significación corresponde ahora a otras instituciones diferentes de su creadora” (Pastor: 95). Los documentos, explica el autor, fueron desactivados no solo durante la dictadura, sino precisamente durante el proceso democrático: las políticas de reconciliación transicionales convirtieron al archivo en objetos patrimoniales, desligados de su potencia subversiva como cultura popular.

Sin embargo, tomando conciencia de que el Archivo ha sido desactivado en tanto se ha convertido en objeto-patrimonio, Pastor propone una recuperación alternativa, aquella que pretende *otorgarle vida* y revitalizar, así, su potencialidad revolucionaria de clase. Partiendo de una lógica que se opone a los procedimientos de poder arcóntico, el autor reivindica la posibilidad de reconstruir el Archivo de la Guerra republicano ya que, paradójicamente, dado el buen estado de conservación, se puede rastrear y volver a *revitalizar*. La importancia de visitar esta desaparición, afirma, reside precisamente en “recuperar el sentido que tuvo un archivo vivo, que no tuvo como órgano productor una institución, pública o privada, o un particular, sino que fue el resultado de una movilización social y de clase que, pese a las diferencias y tensiones entre algunas de sus partes, quedaban ligadas por el mismo sentimiento de oposición frontal al fascismo” (Pastor: 96), esto es, un archivo que no solo creó la clase obrera y los intelectuales para elaborar respuestas al empuje del fascismo, sino que lo hizo a través de una lógica colectiva de resistencia: “es un archivo que obedece a una cultura diferente, a una lógica no organicista y a un trabajo colaborativo y de comunidad” (Pastor: 97). El conjunto de programas, manifiestos, carteles, postales, pasquines, periódicos, folletos, libros, etc., representan una proliferación cultural y una colectivización de las autorías que entran en diálogo directo con uno de los planteamientos centrales del monográfico: la clase obrera produce culturas, ¿cómo son, qué *visibilidad* tienen y, sobre todo, qué *tratamiento* han recibido por parte del poder?, ¿se han codificado como memoria activa de la resistencia o, por el contrario, son objetos-museísticos a los que la clase obrera accede de forma fragmentaria y aconflictiva?

La propuesta de Pastor, ese reconvertir en *sujeto-vivo* de la historia al Archivo de la Guerra, sienta una base metodológica para el tiempo presente: la manera en que recuperamos, codificamos y establecemos rutas de lectura de los archivos tiene consecuencias directas en los imaginarios actuales. Los efectos históricos, en el imaginario obrero, de haber convertido el Archivo en Patrimonio-museístico, generan no solo un desarme político sino también la aceleración de los procesos de desclasamiento. En otra de las líneas de diálogo fundamentales en el presente monográfico nos preguntábamos en qué medida y por qué razones *lo obrero* se había convertido en un elemento disputado, cuestionado y puesto en duda. Este punto del debate tiene su origen, entre otros, en procesos como el que Pastor detecta: la relación del obrero con su memoria histórica ha sido convertida en Patrimonio, desactivada de su potencial revolucionario. El hecho de que su uso se limite a la mera fuente documental-museística impide que sigan *vivos* en la memoria *activa* del pueblo, impide que la clase obrera actual se relacione de forma activa con esos documentos. Por ello, la propuesta de Guillermo Pastor hace hincapié en la necesidad de intervenir en la manera en que el Archivo está codificado: *revivir* y *acercar* el arte a la clase trabajadora para, de nuevo, convertir “un instrumento de cultura en algo vivo, producido por las clases sociales tradicionalmente marginadas por la Cultura” (Pastor: 109). Todo ello nos obliga,

entonces, a interrogarnos no solo sobre el Archivo de la guerra sino también sobre las responsabilidades y posibilidades que tenemos en el tratamiento de los archivos-vivos que vendrán y su relación con el imaginario de la clase obrera.

Sobre el imaginario de clase y la necesidad de reconstruir los procesos culturales-revolucionarios del pasado versa la contribución de Alejandro Civantos, “*La Enciclopedia del Obrero. La revolución editorial anarquista 1881-1923*”. El autor propone un recorrido histórico por la revolución editorial ácrata y desentraña la propuesta ideológica de construcción de una cultura alternativa en los años previos a la dictadura de Primo de Rivera. El objeto de estudio del artículo alcanza, entonces, unos niveles de planteamiento revolucionario que trastocan, directa y completamente, los fundamentos de la cultura dominante. La revolución cultural anarquista, afirma Civantos, toma una línea de actuación que “sale” del orden establecido y escapa de los parámetros fijados por las construcciones burguesas: “Convencidos de que la revolución social sería imposible permaneciendo dentro de los parámetros fijados por la burguesía, los anarquistas españoles promovieron una transformación sin precedentes de los modelos culturales establecidos que encontró en el mundo editorial una de sus bases más sólidas” (Civantos: 111). La consciencia de que los sistemas pertenecen y están dominados por la clase dominante, que reproduce su imaginario y legitima su dominio, hace que desde los sectores ácratas del momento se propongan formas alternativas de producción de culturas que, aunque escapen a los regímenes de visibilidad, lo hacen también en gran medida a sus lógicas de dominación: “nuevas fórmulas de producción y difusión de publicaciones fueron ensayadas; nuevos conceptos de lo que era el libro y de las temáticas que debía abordar, abrieron un debate que prendió con fuerza entre los nuevos lectores” (Civantos: 111). Siguiendo los planteamientos de Pierre Bourdieu, se considera que el poder de la clase dominante se sostiene no solo en los aparatos represivos del Estado, sino también en su capacidad para construir un campo cultural acorde con el imaginario burgués y que, por tanto, facilita y reproduce su mensaje, manteniendo a salvo el *statu quo*. La cultura, así, legitima los regímenes de dominación y garantiza su reproducción, de manera que para los sectores ácratas resulta ineludible la construcción de una cultura *desde fuera*; no que trate de invertir los regímenes de dominación desde dentro, sino que escape a ellos directamente.

La conformación de los nuevos planteamientos culturales se experimentan, afirma Civantos, como *liberación*: en tanto libertad con respecto a las lógicas de dominación y en tanto a libertad productora, posibilidad de agencia. Este planteamiento conecta directamente con uno de los puntos de interés del presente monográfico: ¿cuándo, cómo y por qué adquiere agencia el obrero?, ¿qué posibilidades tiene de adquirir centralidad en el campo literario?, ¿qué efectos genera la agencia cultural del obrero y cómo es esta posible?, ¿desde qué lugar puede tomar los medios de producción de las palabras y cuál es su discurso en ese caso? Un nuevo modelo de cultura, afirma el autor, una nueva noción de lo que significa *la cultura*, lleva aparejada consigo una nueva centralidad, *un agente distinto*, en este caso obrero: “Tenían que ser, en realidad, los propios trabajadores, totalmente al margen de los sistemas de creación y reproducción cultural convencionales, los que impulsaran esa revolución editorial sin precedentes que se insertaba no ya en un nuevo modelo cultural sino en un nuevo concepto de lo que era la cultura” (Civantos: 112). La agencia del obrero en el nuevo proyecto cultural evidencia el carácter anti-intelectual del mismo, esto es: “para los anarquistas un escritor podía —y debía, de hecho— ser cualquiera. No

alguien por encima de la masa sino procedente de ella, alguien sacado de la raíz del mundo y no de sus ramas más altas” (Civantos: 125). La producción de cultura se constituye entonces como una posibilidad *complementaria* a otros oficios y no como un espacio *exclusivo* y *excluyente*. Los autores escriben, pero, a su vez, son ferroviarios (Elías García Segarra), panaderos (Mauro Bajatierra), zapateros (José Sánchez Rosa), mecánicos (Galo Díez), modistas (Carmen Paredes), ebanistas (Vicente Ballester), etc. La propuesta ácrata recoge, en su matriz ideológica, lógicas y planteamientos anti-intelectuales que, décadas más tarde, resuenan con fuerza en las revoluciones latinoamericanas.

La ideología cultural naciente se basa, entonces, no en los presupuestos burgueses de recreación y divertimento, sino en la adquisición misma de la libertad, del *ser-persona*: “La cultura, para los libertarios, era algo muy distinto: era la puerta abierta al porvenir; permitía no sólo mejorar este mundo sino construir otro: salir de un estado casi de animalidad para ser definitivamente persona. Y la que se promovía desde el *establishment* no contribuía en absoluto a esos objetivos ni a dignificar al obrero sino a perpetuar su postración” (Civantos: 112). La cultura debe ser la puerta de liberación del obrero, el escenario desde donde desplazarse a una realidad distinta a la cual solo es posible acceder en tanto *se toman* los medios productivos: “la Cultura no era un ente abstracto que todo el mundo tiene derecho a alcanzar: *era un instrumento de clase* del cual la burguesía se había servido para sojuzgarlos desde antaño. De ahí su esfuerzo ímprobo para impulsar una cultura alternativa o incluso una “contracultura”, entendida esta como movimiento de rebelión contra la cultura hegemónica (Luis y Arias, 2001: 397)” [La cursiva es mía] (Civantos: 117). Y, en tanto instrumento de clase, plantean la necesidad de construir una cultura-otra desde una clase diferente, la obrera.

Para ello, la cultura-alternativa basa sus presupuestos en una forma de distribución alternativa: el soporte del quiosco frente a la librería. La prensa y su lugar de distribución aparecen como plataformas alternativas para la difusión de los planteamientos revolucionarios frente al soporte de la librería, ligado a las élites ilustradas. La revolución editorial anarquista advierte sobre la necesidad de adaptarse a una forma-de-distribución de la cultura no elitista, más económica y localizada en los barrios obreros: “En definitiva, lo que el proletariado español venía a descubrir con la prensa obrera era un vehículo de formación no sólo más acorde con su fisionomía que el de la prensa precedente sino, sobre todo, más próximo a sus aspiraciones que el muy gastado mundo de “la cultura” en general y del libro en particular, con el que el lector obrero no acababa de identificarse” (Civantos: 115). La prensa ácrata no solo es más accesible a la hora de ser adquirida, afirma Civantos, sino también en tanto facilita la participación de los obreros en su escritura, son ellos quienes redactan las páginas que el quiosco distribuye. De esta forma, el obrero se relaciona de forma *circular-horizontal* con la cultura (aprende y produce), frente a la manera jerárquica de la cultura burguesa.

El artículo de Civantos, además de asentar las bases teóricas para la comprensión de un proyecto político, ideológico y social de transformación cultural, lleva a cabo una síntesis histórica de la edición “marginal” anarquista a través de la geografía española: editoriales, periódicos y publicaciones recopiladas a lo largo del país en la época señalada. De esta forma, el artículo se constituye no solo como plataforma de debate, sino también como trabajo de recopilación histórica que otorga visibilidad a productos marginados en la historiografía. Con ello, da

respuesta a otro de los planteamientos nucleares en el monográfico: ¿qué visibilidad obtienen las culturas obreras?, ¿entran dentro de los regímenes de lo audible aquellas culturas que escapan a las lógicas de la producción dominante?, ¿cómo podemos rescatar las aportaciones culturales que escapan a los planteamientos hegemónicos de su época?, ¿existen y, en ese caso, un investigador puede acceder a canales de difusión alternativos?, ¿cómo se pueden rastrear los intentos de construcción de campos culturales distintos? Los datos que aporta Civantos vienen a discutir la creencia de que necesariamente toda cultura alternativa se convierte en cultura marginal y, por tanto, goza de escasa repercusión: “es más que evidente que el impacto de estas editoriales al margen y la gran variedad de publicaciones que pusieron en la calle, *fue muy notorio y supuso una competencia ciertamente molesta para el establishment*” (Civantos: 129). Las cifras viran en torno a 50.000 ejemplares vendidos en torno a una edición de Kropotkin o 9.000 de *El Capital* de Karl Marx, entre otros. De esta forma, Civantos elude el argumento de “falta de repercusión” y advierte sobre la notoriedad de una propuesta que, frente a la recepción de su época, se encuentra marginada y escasamente trabajada en el tiempo presente.

Es, no obstante, el éxito del proyecto editorial ácrata lo que da lugar al primer motivo de su disolución: algunas editoras libertarias son entonces absorbidas por “casas editoriales convencionales siguiendo, claro está, el rastro del dinero” (Civantos: 130). En el artículo se advierte sobre la importancia que tiene la “absorción” del proyecto ácrata por parte de otras corrientes ideológicas que disuelven su especificidad y su impulso: “De manera que la historia del fenómeno de la revolución editorial anarquista a partir de 1923, primero represaliado por las fuerzas del orden político y cultural de aquella monarquía en crisis, y luego expropiado y reorientado sino malbaratado por la izquierda republicana en los años treinta, no pueden hacernos olvidar el descomunal impacto que el libro popular libertario tuvo en el contexto de la sociedad española de aquella primera transición: siglos de cultura burguesa, alimentados por la soberbia y el desprecio, habían podido tambalearse” (Civantos: 132). De esta forma, la hibridación del proyecto y su absorción por parte de sectores afines a los planteamientos obreros terminan difuminando la revolución editorial ácrata y llevando, por otros caminos, la propuesta cultural, que ya no se piensa desde fuera sino *desde dentro*. A ello se suma la animadversión aristocrática hacia el proyecto y la necesidad de eliminarlo por parte, sobre todo, de los órganos de poder de la dictadura primorriverista: “hizo temblar a toda la oligarquía nacional que aunó esfuerzos para combatir esa peligrosa cultura al margen, poniéndola bajo los caballos del ejército en 1923” (Civantos: 112). A la vista de los planteamientos revolucionarios y su disolución por absorción y sojuzgamiento, nos preguntamos, entonces: ¿qué supone el fin de este proyecto revolucionario?, ¿qué posibilidades de recuperación existen?, ¿se ha establecido una continuidad en la historiografía literaria entre procesos culturales obreros o, por el contrario, parecen partir *desde la ruptura* -como afirma Becerra en su artículo-? Y, por otro lado, ¿qué implica su escasa recuperación?, ¿qué efectos genera o puede generar el rescate de una tradición cultural alternativa?, ¿en qué medida trastoca (o no) las formas presentes de pensar lo cultural?

Siguiendo la línea histórica de Alejandro Civantos y centrando el interés en las propuestas culturales de la década siguiente, el artículo de Antonio Plaza, “[El Teatro Proletario en Madrid. Del grupo Nosotros a la compañía de teatro proletario de César Falcón \(1931-1934\)](#)”, rescata el recorrido de un grupo de teatro proletario llamado *Nosotros* que tiene lugar durante los años

treinta en el territorio español y que es el resultado de un nuevo estadio cultural donde la lucha de clases continúa -como en la revolución editorial anarquista- colocando *lo obrero* en el centro, aunque esta vez *desde dentro* del campo cultural. El artículo repasa la situación general de la cultura en la década de los treinta, los planteamientos revolucionarios de la literatura “de avanzada”, las contradicciones y los intentos por reivindicar un “arte proletario” desde diversos sectores y, sobre todo, centra la atención en un ejemplo práctico y escasamente trabajado por la historiografía literaria: el grupo teatral *Nosotros*. La alianza entre César Falcón, “un escritor de origen peruano, residente en España desde varios años, y que gravita en el entorno del PCE” (Plaza: 144), e Irene Lewy, “más conocida como Irene de Falcón” (Plaza: 145) pone en marcha el proyecto teatral a través de un semanario político bajo el mismo nombre, *Nosotros* (1930-1932), donde colaboran, afirma Plaza, una gran parte de los intelectuales “de avanzada”. Así como las editoriales anarquistas contaban con escasos medios para su realización, el grupo se encuentra ya desde sus inicios con enormes problemas a la hora de llevar a cabo las obras: no solo, afirma el autor, por la clara intención política contra los valores dominantes, sino también por la escasez de traducciones y la nula contribución de las instituciones a su supervivencia. Es un teatro que, dadas las condiciones materiales de su realización, debe virar en la búsqueda del sustento: no será el Estado sino los partidos políticos afines a los intereses del proletariado quienes apoyarán y financiarán este tipo de práctica teatral. La alianza cultura-partido se extiende, entonces, a medida que el teatro se perfila como una posibilidad alternativa de propaganda ideológica.

Es en este punto donde la relación del Partido Comunista con el teatro proletario tiene lugar en España: “Para entender el proceso hay que considerar los problemas internos que atravesaba la propia organización comunista en los años 1931-1932 y su escasa influencia entre las masas republicanas, donde resultaba evidente el predominio del PSOE y la UGT, por una parte, y la CNT en el otro extremo. La necesidad de contar y disponer del apoyo de un colectivo de intelectuales que puedan ayudar y respaldar al PCE en este trabajo de consolidación y de integración al que aspira, figura entre las principales preocupaciones de la cúpula dirigente del citado partido” (Plaza: 143). La figura del intelectual se convierte en *enlace* entre los presupuestos revolucionarios de defensa del pueblo y las formas de actuación de los partidos políticos. De esta forma, el PCE encuentra en el grupo teatral *Nosotros* una forma de colaboración con un tipo de cultura que se pretende proletaria/revolucionaria.

Los planteamientos de Antonio Plaza en torno al desarrollo del grupo teatral y su alianza con el PCE conectan, directamente, con una de las líneas de interés del monográfico en ese intento por *interrogar(nos)* sobre lo obrero y sus culturas: ¿cómo es posible llevar a cabo una cultura que se pretende proletaria?, ¿está siempre destinada al agotamiento o el fracaso en un ciclo histórico repetitivo?, ¿está siempre a merced del sustento económico de fuerzas externas?, ¿qué opciones existen, qué forma debe tener y qué duración en el tiempo han tenido las culturas obreras? A pesar de la colaboración y financiación del PCE, lo que caracteriza -paradójicamente- al grupo teatral *Nosotros* es que su intento por democratizar el teatro es lo que condena su propia existencia. Para Plaza, hay cuatro factores que garantizan su carácter de *inadaptados* a las exigencias sociales y culturales del momento: 1) la condición de aficionados de los artistas. Es un teatro, el proletario, que pretende escapar a los regímenes de profesionalización, a la jerarquización de la cultura en la formación del individuo. Por ello, los artistas que participan en el grupo *Nosotros* son

aficionados, en tanto no se les requiere una formación pautada previa, sino más bien una relación desprofesionalizada con el teatro, *de afición*, no de profesión. 2) El alejamiento de los cánones y los modelos estéticos de mayor éxito, su falta de concordancia con los gustos estéticos del público. 3) Las pocas representaciones (sábados y domingos) y el escaso precio (una peseta), que reportan nulos beneficios. 4) Y, por último, “la carencia de un local estable donde desarrollar los ensayos y ofrecer sus obras” (Plaza: 147). Estos cuatro factores definen la esencia del grupo teatral y se convierten, a su vez, en aquello que dificulta y pone fin a su trayectoria. Los propios directores son conscientes de la disonancia de su teatro en el campo cultural español y tratan de integrar actores profesionales así como adaptarlas al gusto dominante. También, “el apoyo económico recibido permitió que el grupo teatral *Nosotros* alquilase un local en la calle de Alcalá 193, destinado hasta entonces a almacén de maderas, y que, una vez acondicionado, desde enero de 1933 se convertirá en sede permanente del Teatro Proletario en Madrid” (Plaza: 149). La detección de los problemas y los intentos por solventarlos nos llevan a interrogarnos nuevamente: ¿es posible, entonces, un arte proletario que no se ajuste a los procedimientos pautados por el campo cultural del momento?, ¿el teatro que propone *Nosotros* estaba ya, desde sus inicios, destinado a agotarse?, ¿se puede proponer un arte proletario desde dentro de los gustos estéticos y los cánones del campo cultural dominante?

En relación con ello, otra de las líneas de interés del monográfico pretende revisar la manera en que las culturas cercanas a los planteamientos obreros han sido calificadas y juzgadas por las instituciones culturales (o la Estética dominante): los juicios estéticos que recibe el grupo teatral *Nosotros* dejan entrever, una vez más, el uso histórico de la noción de “calidad” como elemento de control y exclusión: “Su puesta en escena contó con escasos medios, unos decorados precarios y una realización a base de actores aficionados, que sólo contaban con su entusiasmo, y cuya *calidad artística* se juzgó de *insuficiente*. En opinión de algunos críticos, la representación parecía tener el carácter de un ensayo, resultando «pobre y descuidada», donde «la arenga prevalece sobre el diálogo», mostrando «una declaración de principios de un grupo de [actores] aficionados dispuestos a formalizar en lo posible su ensayo de teatro proletario [que] puede enriquecer los escenarios» [La cursiva es mía] (Plaza: 146). El intento por democratizar los modos de hacer teatro y, por tanto, contar con escaso presupuesto para su realización, caracterizará al grupo así como lo abocará al fracaso: aquello que resume su esencia es, precisamente, lo que produce su exclusión del campo cultural del momento. Finalmente, las disonancias externas que boicotean (in)conscientemente un teatro con fines proletarios/revolucionarios se insertan en el propio grupo. Las dificultades materiales y las fisuras internas, que tienen que ver con las tensiones que genera ese “estar dentro o fuera” de un partido político mientras se hace arte, llevan a la disolución del grupo teatral. Nos preguntamos, entonces, ¿qué usos históricos ha habido en torno a la noción de “calidad artística”?, ¿cómo se han utilizado y en detrimento de qué tipo de culturas?, ¿por qué uno de los juicios estéticos más recurrentes a la hora de juzgar culturas que se pretenden obreras/proletarias gira en torno a las nociones de calidad, insuficiencia, panfletario, ¿en qué difiere un arte financiado por las instituciones y un arte financiado por partidos políticos, ¿en qué medida la ideología explícita es un motivo de fracaso artístico?, ¿acaso un arte que coloca en el centro la lucha de clases no debería, a su vez, desmontar y evitar la estética (burguesa) dominante?, ¿no debería, un arte proletario, dejar de ajustarse a los

gustos estéticos hegemónicos?, ¿en qué medida siguen funcionando los criterios “literarios” esgrimidos contra *Nosotros* en el tiempo presente?

Uno de los puntos significativos del artículo de Antonio Plaza, y que nos permite conectar con la siguiente sección, es precisamente la importancia de las mujeres dentro del teatro proletario. La contribución de Plaza repasa y, sobre todo, visibiliza, la importancia de las mujeres en el desarrollo del teatro proletario, especialmente en torno a Irene Falcón y Carlota O’Neill: ambas representan la imagen de mujer artista polifacética que cumple diferentes roles dentro de la compañía (promotoras-autoras-actrices), pero, a su vez, y junto a la emergencia de esta omnipresencia, el artículo advierte sobre las prácticas de suplantación dentro del mismo teatro proletario donde algunos hombres figuraban como autores de obras que habían sido escritas por mujeres. El artículo deja abierto el camino para que se ahonde en las autorías encubiertas y muestra la potencialidad del teatro en el desarrollo de la *mujer nueva* de los años treinta.

Las preguntas que el artículo de Plaza deja abiertas en torno a las autorías de mujeres se abren, interrogan y completan a través de cuatro artículos de investigadoras que utilizan como núcleo de interés las relaciones entre clase y género dentro de la cultura: ¿qué posibilidades y potencialidades residen en el entrelazamiento entre clase y género a la hora de abordar la cultura?, ¿son siempre incluyentes o excluyentes entre sí?, ¿qué proponen las autoras-obreras en torno a las nociones de clase y género dentro de lo cultural?, ¿en qué consiste la *mujer nueva* y cómo se van modificando los regímenes de representación históricamente?, ¿cómo afecta el exilio a las mujeres obreras?, ¿qué posibilidades de escritura tienen las mujeres durante la dictadura?, ¿qué representaciones culturales de la misma circulan durante el periodo franquista?, ¿es la llegada de la democracia un nuevo estadio de relación entre clase, género y cultura? En definitiva, ¿cómo evoluciona históricamente esta relación y qué factores influyen en ello?

El primero de los artículos, correspondiente a Lucía Hellín, “**Tea Rooms. Mujeres obreras: una novela de avanzada de Luisa Carnés**”, se centra en la figura de una autora-obrera que, como Irene Falcón y Carlota O’Neill, participa en el teatro proletario madrileño y en los planteamientos revolucionarios de la década. El artículo analiza la tercera novela de Luisa Carnés, *Tea rooms, mujeres obreras*, y lo hace para reflexionar en torno a los acontecimientos culturales de los años treinta y, sobre todo, en relación a la propuesta narrativa y emancipadora de una obrera madrileña. Se aborda, primero, el momento de convulsión social y cultural de la década a partir de lo que la investigadora Iliana Olmedo define como un “cambio en el paradigma del prestigio literario” (Olmedo, 2014: 108-109), esto es, la transformación que se produce desde la literatura vanguardista de la década de los años veinte, hasta la llamada “literatura social o comprometida” de los años treinta: “Con la llegada de la II República en 1931 tiene lugar cierta radicalización social que da a las novelas un marcado carácter revolucionario poniendo en el centro la cuestión del arte de masas” (Hellín: 181). El cambio de paradigma concede protagonismo a la novela “comprometida”, cuyo discurso se suma paulatinamente al auge de las organizaciones políticas y su interés por lo obrero, al tiempo que utiliza el modelo ruso como horizonte revolucionario tanto en lo social como en lo cultural. No obstante, advierte Hellín, este tipo de narrativa -en la que se inserta Carnés y que sustituye a la vanguardia- tiene un tratamiento marginal en la historiografía literaria. La autora denuncia, siguiendo a Plaza, el estatuto de *autora-ausente* y postergada, así como la marginación general de la narrativa de avanzada dentro de la

historiografía literaria precedente. La propuesta, en la línea de autores como Víctor Fuentes, Vilches de Frutos o Antonio Plaza, explica la ausencia postergada de Carnés en el canon español como consecuencia directa de la amplia desaparición de la narrativa social de los años treinta. En consonancia con el artículo de David Becerra, el rescate de la autora se produce, entonces, “desde la ruptura”, desde la discontinuidad histórica: “En definitiva, Luisa Carnés es la “escritora postergada”, como diría Antonio Plaza, en tanto es postergada la literatura de avanzada al completo” (Hellín: 182). A ello, afirma Hellín, se suma su condición de mujer y la extensible invisibilización del género: “Carnés, además, sufre la invisibilización propia de las mujeres –y de la temática “de mujeres”– incluso dentro de los manuales y artículos que se dedican a la novela social, en los que no aparece o es mencionada como un nombre de una lista en el que no hay tiempo para detenerse” (Hellín: 183). La investigadora Iliana Olmedo en su obra *Itinerarios del exilio* (2014) propone, precisamente, la noción de “novela social feminista” para advertir sobre la marginación, específica, de un tipo de literatura social centrada en las problemáticas feministas durante los años treinta. Advierte, la autora, que la escasa visibilidad de Carnés se enmarca dentro la falta de estudio correspondiente a la “novela social feminista”; sin embargo, Hellín extiende la problemática y habilita las tensiones terminológicas que dan sentido al monográfico:

Frente a esta realidad propone una mujer nueva que rompa sus cadenas con la formación y la lucha colectiva por la libertad y la transformación radical de la sociedad tan tratada por los escritores de avanzada de estos años, algo que, desde nuestro punto de vista, trasciende la designación de “novela social feminista” que propone Olmedo como especificación dentro de la novela social por su “intención afín al feminismo” (Olmedo, 2014: 507), ya que tiene una gran carga política y transporta una estrategia para la emancipación que se concreta en un feminismo socialista, especificación indispensable para entender su obra, como veremos más adelante, y de gran importancia en los debates de la época. (Hellín: 184-185).

La precisión, entonces, nos lleva a preguntarnos: ¿cómo deberíamos nombrar a la novela social de los años treinta que, dentro del empuje politizador del momento, coloca en el eje narrativo la emancipación social y la lucha de la mujer?, ¿en qué medida pueden ser leídas o resueltas las tensiones clase-género que alberga la narrativa carnesiana? El monográfico se piensa como plataforma para repensar y expandir los planteamientos y etiquetas que existen (o no) en torno a las culturas que, como la obra de Carnés, interpelan a lo obrero y lo hacen, además, desde la conciencia de clase y de género. Por ello, en el Apartado 3, se lleva a cabo una entrevista-conversación con la autora Iliana Olmedo que retoma los planteamientos del artículo de Hellín y extiende, todavía más, el debate.

Junto a la descripción del momento histórico y el tratamiento que la historiografía literaria concede a la narrativa “comprometida”, Hellín presenta la biografía de Carnés, donde las condiciones materiales de partida determinan su condición de escritora-obrera y donde, además, se presencian los rasgos biográficos que aparecen repetidamente en la narrativa carnesiana. La evolución de la autora resulta fundamental para comprender no solo su origen humilde y el abandono prematuro de la escuela, sino también los oficios manuales que realiza (encarnados por las protagonistas ficcionales) y las dificultades de acceso a la escritura. Desde el condicionamiento de clase, Carnés escribe la novela que se constituye como eje del artículo. *Tea rooms, mujeres obreras*, aparece entonces como una novela comprendida desde la conjunción entre la estética y la función

social: “Por tanto, si atendemos a los aspectos formales, siempre partiendo de la unidad indisoluble entre forma y contenido [...] resulta pertinente relacionarlos directamente con esta función social inmersa en su contexto de tensión sociopolítica” (Hellín: 185).

Hellín traza tres características desde las que abordar el análisis: a) la claridad del mensaje y la voluntad efectiva de la autora, esto es, la intención de dirigir la novela a un lector obrero -o, mejor dicho, lectora- sobre el que generar no solo un aprendizaje sino también una consciencia de explotación. La atención del lector, sostiene Hellín, se busca a partir de la Retórica (entendida como persuasión) y la expresión de un contenido que conmueve, de ahí que Carnés pretende hacer llegar la enseñanza a los obreros a través de una obrera-ficcional basada en su propia identidad; b) el contraste entre dos mundos como eje narrativo: la visibilización de la lucha de clases, la distinción entre oprimidos y opresores, constituye el *leitmotiv* carnesiano; y, por último, c) la (auto)rrepresentación de la mujer nueva, “la independencia y emancipación de la mujer, así como el papel del trabajo en su consecución es precisamente uno de los grandes temas que constituyen el análisis y propuesta que Luisa Carnés transmite a lo largo de las páginas de esta novela” (Hellín: 194). Así, *Tea rooms* se convierte en el escenario de los planteamientos ideológicos de la autora en torno al trabajo como lugar de explotación y las posibilidades emancipatorias de la mujer obrera que, ante todo, precisa alcanzar la educación como medio para liberarse.

En el artículo, Hellín gira el rostro en un doble sentido puesto que mira al pasado para aprehender los planteamientos obreros que tienen lugar en la cultura a partir de la obra de Luisa Carnés, pero, a su vez, mira al presente para interrogar(se) por los posibles efectos sociales y culturales: “en un contexto de crisis económica que no acaba para las mayorías, transformada en crisis política, como es en el que hoy vivimos, en cuyo seno surge un gran movimiento de mujeres internacional que se organiza para transformar la sociedad, es inevitable la búsqueda de horizontes transformadores protagonizados por las que menos tienen y es en esa búsqueda que volvemos los ojos a una obra como *Tea Rooms*” (Hellín: 198-199). Así, la autora se interroga: ¿cuáles son las causas del olvido historiográfico?, ¿qué efectos tiene o puede tener la recuperación de una obrera como Carnés para el campo cultural presente?, ¿en qué medida puede constituirse como referencia dentro de un momento histórico de auge feminista y quiebre político? En definitiva, Hellín reduplica la pregunta con que Carnés cierra *Tea rooms*: ¿cuándo será oída su voz? Y la extrapola al contexto cultural actual: ¿por qué no ha sido escuchada hasta el momento?, ¿hasta qué punto las “voces” obreras sirven, todavía hoy, como dispositivos de la memoria social?

Es Luisa Carnés una escritora obrera, como lo es también María Arondo, la protagonista del segundo artículo, “*María Arondo, ¿un testimonio representativo de las españolas en París? Clase, género, juventud y migración*”, correspondiente a Rocío Negrete. El artículo reivindica la importancia del testimonio de una trabajadora emigrada española en 1963 a París y la correlación directa que se establece, a nivel identitario, entre su condición de extranjera-mujer-obrera: “no se puede entender su condición de trabajadora separada de la de inmigrante, del mismo modo que su identidad de mujer está especificada por la pertenencia a una clase” (Negrete: 218). La propuesta de Negrete indaga, entonces, en *la escritura* de una empleada doméstica española que, desde el exilio, relata su experiencia como trabajadora en la sociedad francesa del momento: “en 1975, una empleada doméstica española escribió y publicó en las ediciones Stock, en París, un relato autobiográfico titulado *Moi, la bonne, (Yo, la criada)*” (Negrete: 203). El relato se constituye,

afirma la autora, desde tres elementos de consciencia: el de ser trabajadora social, el de ser extranjera, y el de ser, al fin y al cabo, mujer. La triple alianza entre clase-emigración-género da forma a un producto textual donde emergen los conflictos y las reivindicaciones de Arondo, es un discurso obrero, femenino, inmigrante y empoderado (Negrete: 203) en tanto a medida que escribe sobre la triple condición toma consciencia de ella y, por tanto, se empodera, toma-fuerza en relación a la situación que es individual pero sobre todo colectiva.

Moi, la bonne, explica Negrete, se construye con un tono cercano al lector puesto que nace de la subjetividad misma de la autora: “El tono empleado es cercano al lector, empleando a menudo fórmulas de confesiones, tanto de acciones como de pensamientos o reflexiones, lo que contribuye a su preciosismo para un estudio siguiendo los pasos de una historia de las emociones y de las subjetividades (Díaz Freire, 2015) de formación materialista” (Negrete: 207) y se basa, a su vez, en una construcción narrativa “de dos universos y dos tipos de personas diferentes” (Negrete: 214): así, la consciencia de clase que Arondo y el resto de trabajadoras narran en el texto es una respuesta directa a la actitud infantilizadora y paternalista de las empleadoras y los patrones que, siguiendo al texto, pertenecen a dos mundos diferentes. Al igual que la narrativa carnesiana, el texto de Arondo dibuja un universo partido por la mitad, hace visible la lucha de clases como un escenario habitado por “dos tipos de personas diferentes”.

La biografía de María Arondo que se relata en *Moi, la bonne* está marcada por la emigración a París, la alternancia de trabajos domésticos en el territorio francés y su posterior militancia en la JOC, el sindicato obrero cristiano. Ahora bien, señala Negrete, la evolución biográfica que se narra en el texto sirve a dos funcionalidades políticas concretas: por un lado, revertir el sujeto habitual de la Historia (el hombre emigrado) y, por otro, testimoniar el proceso de *consciencia de clase para sí* por parte de una empleada doméstica. 1) La emigración económica española a la que pertenece Arondo (el éxodo masivo por razones de supervivencia) ha sido tradicionalmente explicada desde la figura del varón-emigrante que, en solitario, emprende la marcha para convertirse en el eje de supervivencia familiar; es por ello que el artículo pretende *revertir* la focalización y apuntar al conjunto de emigración femenina que, en los mismos años, abandona el país: “la historización de la mujer inmigrante trabajadora [...] ha tenido importantes retos académico-políticos que vencer. Por un lado, la invisibilidad y el rechazo de la categoría de género en el análisis histórico y, por otro, los prejuicios de la “historia desde arriba” hacia la “historia desde abajo”.” (Negrete: 206). El propósito de recuperación del texto, afirma Negrete, es precisamente el de contraatacar la representación estereotipada que la figura de la empleada doméstica tuvo y ha tenido en el imaginario social: visibilizar el discurso en primera persona de las condiciones del colectivo, “contribuyen a reconfigurar un imaginario contaminado por estereotipos –que sí son manifestaciones culturales en sí- como el obrero español de la emigración durante el tardofranquismo y la “Conchita”.” (Negrete: 205). No es, por lo tanto, un análisis general de la emigración española, sino una focalización concreta en un colectivo de mujeres que, como afirma Somolinos en su artículo sobre Dolores Medio, precisa una atención específica que permita visitar el conflicto y disputar sus modos de representación. En relación con las formas de historizar y con una de las preguntas centrales del monográfico, el artículo voltea el sujeto dominante en la Historia de la emigración española y contribuye a la apertura del estudio de “la agencia femenina y la reescritura de la emigrante no ya como esposa del trabajador,

sino como sujeto autónomo” (Negrete: 207). El testimonio de Arondo posibilita -a medida que se hace texto- la agencia femenina, el adueñarse de la narración de las experiencias individuales y colectivas de las mujeres emigradas.

2) La biografía, afirma la autora, se ve marcada por un proceso paulatino de politización de Arondo, quien sale del país como emigrada económica y, a medida que desempeña los diferentes trabajos en el territorio francés, va adquiriendo una conciencia de clase que es, a su vez, una lectura colectiva del conflicto. Por ello, a su experiencia individual se unen los testimonios de otras trabajadoras: “junto con la narración de su historia, que también poco a poco va adoptando un tono más reivindicativo y emancipador, pero también aleccionador, se insertan testimonios de otras mujeres empleadas como *bonnes* o empleadas domésticas, francesas o extranjeras, que ilustran y acompañan su discurso” (Negrete: 207). *Moi, la bonne* es, entonces, la escritura de un proceso de conciencia de clase y colectivización del conflicto y muestra cómo, para Arondo, la comunidad de mujeres emigradas se constituye “como fuerza contra la soledad, pero también como elemento de referencia” (Negrete: 211). Así, en colectivo, aumenta la conciencia de clase de forma grupal: perciben, juntas, su estatuto de *empleadas domésticas-extranjeras*, cuya doble condición está indisolublemente relacionada: “su condición de extranjera es puesta sobre la mesa ya en las primeras páginas del relato, estableciendo un hilo rojo entre la inmigración española -o portuguesa, argelina...- y la devaluación del trabajo reproductivo asalariado, cada vez menos deseado por los nativos” (Negrete: 212). El tratamiento infantilizado que reciben de los patrones y la negación de sus capacidades une a las trabajadoras en una red de clase común. La constatación de su condición de asalariadas e inmigrantes en el territorio francés conecta, de lleno, con otro de los planteamientos del monográfico que toma forma en el Apartado 3, “La entrevista a Iliana Olmedo”, donde nos interrogamos en qué medida resulta fundamental integrar en los procesos de memoria histórica, como opción prioritaria, la condición de las emigradas españolas en los países europeos, hasta qué punto ello puede suponer y/o mitigar las actitudes anti-migratorias del tiempo presente, y, en definitiva, de qué manera los testimonios -como el de María Arondo- apuntan a una construcción de la conciencia de clase obrera que ha sido dispersada y exiliada.

Hay un último elemento, sin embargo, que se antoja fundamental en el artículo y que nos permite continuar interrogándonos acerca de la agencia femenina y obrera: “el relato militante de María Arondo [...] puede ser incluso interpretado como una producción agitativa de la JOCF” (Negrete: 210), esto es, afirma Negrete: no existe una confirmación explícita de que la autoría le corresponda a María Arondo, sino que esta podría ser obra, tal vez, de la producción agitativa del sindicato obrero cristiano. Ahora bien, pensamos, ¿cómo debería rescatarse un producto de autoría dudosa desde la temporalidad presente?, ¿dónde reside el potencial de *Moi, la bonne*?, ¿qué modifica la adscripción autorial a uno u otro sujeto?, ¿no es, al fin y al cabo, más la intención autorial que la verdadera-autoría lo que permite obtener un texto que coloca a la empleada doméstica como sujeto de la Historia?, ¿o, por el contrario, es este hecho significativo del escaso acceso obrero a la producción cultural?

En torno, precisamente, al trabajo doméstico, versa el artículo de Cristina Somolinos, “«Las mujeres hacemos fuerza, aunque los hombres quieran negarlo»: el trabajo doméstico bajo el franquismo en la narrativa social de Dolores Medio”, donde se contempla la situación de la mujer

bajo el régimen franquista a partir de la narrativa social de Dolores Medio y la importancia del trabajo doméstico en el imaginario cultural-laboral. Se centra en dos de sus novelas (*Funcionario público* (1956) y *Bibiana* (1963)), precisamente, para colocar en el eje de la investigación la figura de las amas de casa durante la dictadura española. De esta forma, la narrativa de Medio se opone a una de las líneas de subalternización de la mujer: “La brecha existente entre los discursos tradicionalistas acerca del lugar de la mujer, difundidos por el régimen franquista, que establecían la reclusión de la mujer en el hogar y su posición ajena a la esfera pública, y la experiencia real de las mujeres de clase trabajadora ponen de manifiesto este papel activo” (Somolinos: 225). El discurso dominante secunda, dentro del hogar, el fetichismo de la mercancía que teorizase Marx: la relación entre sujeto-trabajador y trabajo-realizado se vuelve invisible, especialmente, dentro del espacio doméstico. Si el fetichismo de la mercancía de Marx alude a la invisibilización del proceso laboral dentro del capitalismo (se pierde la relación directa entre el objeto-comprado y su proceso-de-explotación para ser construido), las lógicas patriarcales borran, casi por completo, la entidad laboral del trabajo doméstico de las mujeres.

Al oponerse a este relato a partir del desarrollo ficcional de sus protagonistas, Dolores Medio no solo está poniendo en valor el trabajo-invisible de las amas de casa, sino que además legitima y relata las acciones de organización colectiva y las estrategias de resistencia que llevaron a cabo. El ama de casa aparece así como sujeto activo en tanto su *actividad* se vuelve *visible*: trabajo, lucha y resistencia. La narrativa de Medio narra y por tanto visibiliza aquello que había quedado en un limbo representativo: la subjetividad de las amas de casa. “La conformación de lo que se podría denominar una “cultura doméstica”, es decir, los modos de pensamiento y la visión del mundo de estas mujeres en relación con su posición social en el seno del hogar” (Somolinos: 227). *Funcionario público* (1956), por ejemplo, reclama la *fisicidad* del trabajo doméstico, el esfuerzo físico de la protagonista: “la voz que narra el relato insiste a lo largo de la novela en el trabajo de Teresa y su explotación en el ámbito del hogar” (Somolinos: 232). Es una narrativa que sitúa al cuerpo cansado de las protagonistas en el foco: un cuerpo agotado a causa del trabajo dentro del hogar. Es ese trabajo no-visible el que sostiene el trabajo-visible de su marido, funcionario público. La narrativa de Dolores Medio, además, afirma Somolinos, es una narrativa que, como en el caso de Carnés y Arondo, muestra una conexión directa entre las ficciones y su propia biografía. La autora comparte, a lo largo de las novelas estudiadas, elementos en común con las protagonistas del relato (su estancia en prisión, ficcionalizada a través del personaje de Bibiana).

El artículo de Somolinos, no obstante, no se limita a describir el eje narrativo de Dolores Medio, su representación de las amas de casa como ejemplo contrahegemónico, sino que ahonda, también, en las fisuras que giran en torno a las consideraciones de su narrativa y conecta, así, con otra de las líneas de pensamiento centrales en el monográfico: ¿cómo han sido catalogadas las narrativas llevadas a cabo por mujeres y sobre mujeres obreras?, ¿qué valoraciones ha hecho la crítica de ellas?, ¿forman parte del legado cultural *visible*? La autora afirma que la narrativa de Dolores Medio está catalogada como *narrativa social*, igual que la obra de Luisa Carnés, “por discutir, en la medida de lo posible y de lo permitido por la censura franquista, cuestiones relacionadas con la realidad política y social en la que se desarrollan las obras, además de por incluir un lenguaje directo que en ocasiones se caracteriza por el uso de expresiones coloquiales o frases hechas” (Somolinos: 225). Narrativa social, entonces, en tanto se mueve en un ámbito

cercano a Carnés y Arondo: el foco se sitúa sobre las mujeres de clase obrera. Los personajes de Medio no son trabajadoras del taller (como en Carnés) ni trabajadoras domésticas (como en Arondo), sino que representan una tercera posibilidad: la mujer que, durante el régimen franquista, está subalternizada en el ámbito familiar/doméstico. Las tres opciones, sin embargo, que son puntas de lanza en la producción cultural del movimiento feminista, cuentan con un tratamiento *determinado* en la historiografía literaria.

El artículo de Somolinos visibiliza cómo, paradójicamente, el discurso patriarcal dominante y su borrado de las huellas del ama de casa se repite, (in)conscientemente, en la historiografía literaria dedicada al realismo social: se obvia repetidamente el trabajo doméstico de las mujeres en tanto se concibe la noción de trabajo desde un punto de vista productivista, de manera que este queda automáticamente excluido y con ello la obra y las reflexiones de la escritora. Una historiografía literaria que pretende oponerse a los borrados franquistas y recuperar la novela social, termina reproduciendo uno de los regímenes de invisibilización: aquel que difumina el trabajo de las amas de casa frente a los talleres, las minas o las fábricas. “A la vista de todo ello, cabe preguntarse si existe relación entre la exclusión de las escritoras del canon de la narrativa social escrita durante el franquismo y la construcción de este canon desde este imaginario laboral tradicional, productivo, centrado en el trabajo que se realiza fuera del hogar y dentro de una iconografía del movimiento obrero que privilegia el trabajo en los sectores tradicionales del trabajo manual (la minería, la construcción, la agricultura, la producción fabril, etc.) [...] Lo que implicaría, por tanto, *la necesidad de ampliar las categorías de análisis de la narrativa social.*” [La cursiva es mía] (Somolinos: 229). El artículo ahonda en las brechas y contradicciones que se producen en el rescate de la narrativa social de Dolores Medio y entra en relación directa con una de las líneas de cuestionamiento del presente monográfico: ¿qué categorías se utilizan para (des)legitimar el rescate de las narrativas pasadas? Si la *calidad* o lo *no-literario* eran argumentos sostenidos por la crítica para justificar la trayectoria fallida del grupo teatral *Nosotros* o la escasa recuperación de los testimonios de las mujeres obreras exiliadas en París, en el caso de Arondo parece que es la categoría de “lo laboral” lo que se pone en juego. El artículo de Cristina Somolinos no solo recupera una narrativa olvidada de reivindicación del trabajo dentro del espacio doméstico, sino que también cuestiona y propone nuevas formas de pensar *lo laboral* en relación con la cultura producida por mujeres. Ampliar, entonces, las formas de mirar hacia *lo obrero*: “las amas de casa desarrollaron resistencias cotidianas a las condiciones de vida, la carestía o el precio de los alimentos, quizá menos llamativas y menos estudiadas que las movilizaciones tradicionales del movimiento obrero, pero de gran importancia y calado, que cristalizarán en movilizaciones colectivas a partir de la década de 1970” (Somolinos: 241).

Las movilizaciones y debates colectivos que tienen lugar a partir de la década de los setenta son, precisamente, el objeto de estudio de Soraya Gahete en su artículo “¿Sexo contra sexo o clase contra clase? El género y la clase en los debates del feminismo español (1975-1980)”. El artículo recoge los diferentes planteamientos que tienen lugar en el seno del movimiento feminista español de los años setenta en torno a los vectores de clase y género; las diferentes posturas en torno a ello derivan en organizaciones diferentes que vienen a representar la apertura del pensamiento feminista y el desarrollo y ampliación de vías alternativas en democracia. Los debates en torno a la configuración identitaria de la mujer y su hoja de ruta en el posfranquismo,

advierde Gahete, no se encuentran sectorialmente divididos o polarizados, sino que parten de una mezcla subyacente y un contagio permanente que da lugar a subcategorías y divisiones internas. Desde la propia historiografía feminista, aclara la autora, se defiende que, aunque pueden distinguirse dos posiciones mayoritarias en la década, estas no deben entenderse como compartimentos estancos, sino como plataformas colectivas que, en ocasiones, se retroalimentan con un objetivo común: la búsqueda de la emancipación femenina. Con todo, se constituyen entonces dos grandes posiciones o *formas de ubicarse* en el pensamiento feminista, así: “para las partidarias de la doble militancia el feminismo era un movimiento social que necesitaba previamente de un contexto favorecedor (una sociedad socialista) para su completo desarrollo; mientras que las que defendieron la única militancia concibieron el feminismo como un movimiento político en sí, transformador de toda realidad existente” (Gahete: 247). Se comparte la búsqueda colectiva de la emancipación feminista, mientras que se discrepa sobre el momento histórico y las formas de llevarla a cabo; para las partidarias de la doble militancia resulta necesaria y urgente una sociedad socialista previa para poder desarrollar plenamente, en ella, los postulados feministas, mientras que la única militancia considera el movimiento feminista no como punto de llegada, sino como punto de partida para el cambio social y vital. El origen de la discrepancia se traduce en una relación distinta con el vector de clase y género como elementos prioritarios o subyugados a la causa común.

Lo importante, advierte Gahete, es tratar de comprender el desarrollo del movimiento feminista y sus debates de manera histórica, donde las tensiones se desarrollan de forma entrelazada y cambiante, esto es: a pesar de constituirse posiciones colectivas diferentes las unas de las otras, resulta prioritario comprender el núcleo sobre el que razonan (tensión clase/género) y cómo dicho núcleo se presta a las contradicciones y los cambios continuos: “cómo estas categorías son asumidas por cada sujeto de una manera distinta, pero cómo incluso dentro de un mismo sujeto las distintas categorías identitarias van cambiando, se acentúan unas frente a otras. Esto generó también una serie de contradicciones entre las propias mujeres a la hora de asumir una lucha (obrero/feminista) frente a la otra” (Gahete: 260). No obstante, en relación con las distintas posiciones del debate, la autora precisa el origen social como un elemento, en gran cantidad de ocasiones, que determina la defensa de unos u otros postulados. Así, las mujeres que participan en las organizaciones feministas de los años setenta y ochenta proceden de clases sociales distintas, lo que muchas veces supone una polarización de las posturas en consonancia con el origen social.

El artículo, como sucede con las contribuciones de Negrete Peña o Carolina F. Cordero, entre otras, utiliza como base un material testimonial, de entrevistas, para convertirlo en el motor narrativo de los procesos de transformación feminista: “para llevar a cabo este estudio se ha partido de fuentes primarias, fundamentalmente documentales, basadas en revistas, periódicos, escritos de diferentes organizaciones feministas, etc., con especial atención a las ponencias presentadas en las distintas Jornadas feministas” (Gahete: 249). Las revistas, periódicos o escritos de las organizaciones feministas se muestran, entonces, como soportes fidedignos de las tensiones y debates llevados a cabo en primera persona. La elección de los documentos no es baladí puesto que supone, por un lado, la recuperación de un material textual representativo de las tensiones y debates del momento histórico, pero, al mismo tiempo, voltea los regímenes de prestigio textual y

convierte en epicentro del artículo materiales culturales escasamente contemplados desde la historiografía tradicional.

Las fuentes primarias que funcionan como soporte corresponden al ejemplo práctico del MDM (Movimiento Democrático de la Mujer) y los debates que se suceden en su composición, puesto que es una organización donde las contradicciones de clase-género estallan y, paulatinamente, ello modifica el discurso de sus integrantes en relación con los distintos auditorios: “la disyuntiva entre apoyar las reivindicaciones generales de la clase obrera o los intereses específicos de las mujeres estuvo ya muy presente desde los inicios de esta organización” (Gahete: 259). La evolución del MDM, advierte la autora, se debe, también, a la irrupción de un tercer vector (la edad): “en este sentido, el cambio generacional fue muy importante en esta organización, donde las mujeres amas de casa se veían desplazadas por la juventud universitaria que deseaba dotar de más contenido feminista a la organización” (Gahete: 260). La evolución del Movimiento Democrático de Mujeres es, en realidad, un desplazamiento generacional y de clase que va sustituyendo las demandas barriales de las amas de casa (compartidas por todos los miembros de su clase social) por unas demandas feministas específicas y sostenidas, ya, sobre bases teóricas-académicas. En relación con ello, la autora se interroga: ¿en qué medida la edad de las mujeres interfiere en los debates?, ¿cómo se plantea la emancipación feminista desde los grupos más jóvenes de mujeres?, ¿existe una diferencia política entre las mujeres jóvenes y las adultas?, ¿en qué medida los diferentes feminismo abordan esto y lo conjugan con el debate clase-género? El debate sobre la juventud y su condición histórica en el movimiento feminista ejerce de vector complementario que dota de complejidad a los procesos y otorga una visión -generacional- al asunto.

En relación con el MDM y su evolución, la autora realiza un recorrido por dos espacios distintos, pero complementarios, en el desarrollo del movimiento feminista español: el espacio privado de las amas de casa y la Universidad. En consonancia con los artículos de Negrete y Somolinos, la autora destaca la importancia de un lugar de enunciación subalterno y revalida la importancia de las asociaciones de amas de casa como espacios de debate. La importancia de estos lugares, explica Gahete, es su capacidad para resignificarse dentro de un régimen dictatorial como espacios aparentemente apolíticos e inofensivos y constituirse en democracia como dispositivos de intervención en el desarrollo de la vida privada y pública. El artículo convierte entonces en objeto de estudio un lugar cuya agencia ha sido negada y coloca en el centro sus discursos: así, las asociaciones de amas de casa aparecen como uno de los focos *posibles* de construcción y debate del movimiento feminista. Junto a ello, la Universidad se constituye como un foco de pensamiento teórico y paradójico: en su interior, a pesar de la formación crítica, aparece como un escenario de lógicas patriarcales y clasistas. Por ello, y de forma complementaria a los debates barriales, la Universidad aparece también como testigo de las reivindicaciones feministas en torno a la clase y el género desde una óptica inclinada a lo académico. La denuncia que cobra forma en las universidades se hace extensible, además, a los partidos políticos. Los debates, que tratan de determinar si la mujer es un sujeto autónomo interclasista o si forma parte de una estructura mayor en la lucha de clases, tienen un espacio de encuentro y un planteamiento coincidente: la defensa de las organizaciones feministas autónomas no vinculadas a partidos políticos.

La autora, no obstante, utiliza el recorrido histórico del artículo para habilitar una nueva línea de pensamiento en relación con el presente; así, en relación con la evolución de los debates feministas, Gahete deja entrever cómo la dicotomía clase-género evoluciona, en las siguientes décadas, hacia cuestionamientos complementarios como la interseccionalidad y la teoría Queer, desde donde se propone un cuestionamiento sobre el propio concepto de “mujer”, entendiendo que no existe como tal y dejando como sujeto, en este caso del feminismo, a un sujeto que es, ante todo, político: “no obstante, las diferencias empezaron a aflorar muy pronto, y los vectores clase-género-edad se convirtieron en puntos tensionales del debate transicional entre los feminismos. Resulta necesario, sin embargo, aludir a otros dos factores que irrumpirán en el debate tiempo después como *la sexualidad y la raza*. De esta manera, en la actualidad, son muchos los elementos a tener en cuenta en la formulación de un/os sujeto/s feminista/s” [La cursiva es mía] (Gahete: 262). El apartado, entonces, concluye con nuevos interrogantes que recogen las tensiones y planteamientos de las autoras: ¿Cómo se han desplazado, hasta el presente, las relaciones históricas entre el género y la clase social?, ¿en qué medida la obra y los elementos textuales citados resultan determinantes en la complementación de la memoria histórica feminista y obrera? Dolores Medio, Luisa Carnés, María Arondo y el MDM, entre otras, colocan en el centro la cuestión del género y su interrelación con la clase social en los procesos históricos e identitarios y constituyen, así, una de las piedras angulares del monográfico, cuyo objetivo es no solo recuperar *la palabra* que testimonia en primera persona los avances del movimiento feminista, sino también la capacidad para hacerla *aparecer* en el presente, como el fantasma de *lo obrero* que disputa el sentido de lo cultural.

II. UNA IMAGEN VALE MÁS QUE MIL PALABRAS. CULTURA VISUAL OBRERA.

En la misma línea de análisis de *lo pasado* se encuentran los artículos de Marta Piñol y Maura Rossi que componen este apartado. No obstante, por lo que tiene de específica su metodología, frente a los análisis literarios anteriores, creemos necesaria una precisión relativa a la construcción de una cultura visual obrera. Las autoras recopilan y analizan las imágenes que tanto la fotógrafa republicana Gerda Taro como el cine durante el periodo franquista han construido en torno a los obreros: su investigación pretende delimitar cómo se componen las imágenes en el encuadre de la cámara para, desde ahí, comprender las imágenes/imaginarios que circulan en torno a *lo obrero*: ¿qué es lo que sucede cuando la cámara capta a los obreros?, ¿cómo en esa representación gráfica se articulan visiones ideológicas diferentes?, ¿en qué medida las fotografías de Gerda Taro pudieron unirse al Archivo -del que hablaba Guillermo Pastor- en torno a los imaginarios republicanos y su capacidad revolucionaria?, ¿qué imágenes reproducía el cine franquista sobre los exiliados españoles?, ¿y el cine alternativo, contrahegemónico?, ¿*la imagen* cambia cuando el obrero es objeto-mirado o sujeto-que-mira? Siguiendo a John Berger en su ya conocido *Modos de ver*: “lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas. En la Edad Media, cuando los hombres creían en la existencia física del infierno, la vista del fuego significaba seguramente algo muy distinto de lo que significa hoy” (Berger, 2005: 13). Si toda imagen encarna un “modo de ver”, si toda imagen depende de nuestra manera de *ver* el mundo, lo que pretendemos en este monográfico es precisamente recopilar las imágenes (imaginarios) de la clase obrera que ya han sido (o no) miradas para (volver a) mirar. Los

imaginarios que la ciudadanía conserva en torno a lo obrero se desprenden de una serie de imágenes que conserva o evoca a la hora de configurarse una idea concreta sobre ello; dado que la manera de observar el mundo es una construcción ideológica, lo que proponemos es (re)visitar las imágenes de lo obrero en un momento clave dentro del panorama español: el periodo en que el cuestionamiento directo se produce no solo en torno al concepto sino también, precisamente, en torno a la propia identidad.

La contribución de Maura Rossi, “*Obreros de la imagen: memoria(s) de Gerda Taro*”, desentraña el *modo de ver* de la fotógrafa republicana Gerda Taro, analiza detalladamente la intención política de sus fotografías y advierte sobre la importancia de rescatar su figura desde un análisis complejo y completo de la misma para evitar el borrado y la reducción de su imagen. Rossi presenta la figura de Gerda Taro desde una metodología de género que pone en valor aquello que Somolinos, Hellín, Gahete y Negrete llevaban a cabo en la sección anterior con las autoras republicanas y exiliadas: la importancia de la reivindicación feminista en sus trabajos, la conciencia de un empoderamiento femenino en contextos-límite que se traduce directamente en las fotografías. La labor de Taro se desarrolla, en gran medida, en el frente de guerra republicano, en convivencia con las y los soldados españoles: en sus negativos, explica Rossi, Taro imprime a la mujer que lucha en el frente no como apéndice del elemento masculino en el ejército, sino como figura autónoma con su propio espacio e identidad dentro de la fuerza militar republicana: retrata a las mujeres individualmente o en grupos, pero cuando aparecen junto a sus compañeros la proporción entre las figuras es siempre equilibrada y las miradas cómplices, nunca jerárquicas. El tipo de imagen que compone Gerda Taro en la fotografía rompe cualquier tipo de ordenación desigual, presenta a hombres y mujeres *nivelados* en el frente de guerra.

La importancia política de las fotografías de Taro reside, además, no solo en su creación de un imaginario de la *mujer-fuerte* en la guerra, sino también como imaginario visual de la capacidad de resistencia republicana:

Oponiendo pruebas a la campaña fascista que anunciaba una derrota republicana inminente por inferioridad militar y tecnológica, Taro retrató tanto el entrenamiento de grupos ya organizados del ejército republicano como la selección de nuevos soldados y su reclutamiento en los espacios urbanos destinados, en tiempos de paz, a la diversión de la comunidad, como las plazas y las arenas. *A la denigración por parte de los nacionales, que se jactaban de combatir en contra de un ejército de aficionados ideológicamente resquebrajado y militarmente inferior, Taro respondía con planos amplios y panorámicas que enseñan una multitud organizada y dispuesta a la lucha*” [La cursiva es mía] (Rossi: 279).

Frente a la narrativa franquista, explica Rossi, que trata de ridiculizar a su oponente y retratarlo como un mero aficionado a la guerra, Taro compone fotografías amplias, panorámicas abiertas, donde la imagen del ejército republicano se modifica y se engrandece, dando la sensación de organización para la lucha. La forma en que Gerda Taro compone sus imágenes construye otro *modo de ver* al ejército republicano (basado en su capacidad para enfrentarse a la sublevación así como en la coordinación colectiva en que se sostiene) y se suma al resto de archivos visuales, textuales, etc., que pretenden, durante la guerra, ensayar formas de oposición en todos los terrenos posibles. Por ello, resulta fundamental la forma en que las imágenes panorámicas se complementan con la fotografía de los rostros en primera línea: “su objetivo se

detiene en los rostros tensos de las primeras líneas, a la vez que busca las regularidades geométricas de las columnas y las marchas militares, que transmiten una impresión de orden y disciplina donde el enemigo quiere ver caos e insubordinación” (Rossi: 279). También la captura de imágenes devastadoras sobre la destrucción y la muerte se presentan en el recopilatorio de Gerda Taro como elementos complementarios del imaginario general que construye en torno al ejército republicano; pero, además, las imágenes la sitúan a ella (sujeto-fotógrafa) en el lugar exacto del horror; de esta forma, Taro no solo retrata sino que también *habita* el clima de heroicidad y tragedia que existe en el frente. Su condición de fotógrafa solo existe en tanto ella convive con aquello que retrata y, por tanto, forma también parte de la lucha antifascista con el cuerpo y con la imagen.

El *leitmotiv-insatisfecho* de su labor fotográfica es, según Rossi, “la insistencia de la fotógrafa por tratar de inmortalizar una victoria republicana, con tal de levantar los ánimos de la población” (Rossi: 280). Su trágica muerte y el desarrollo histórico de los acontecimientos impide que la cámara de Taro retrate la victoria, que habría funcionado como culmen a su labor política-artística; pero la insistencia y la voluntad de sus fotografías como elementos de contraataque al imaginario de las tropas franquistas hacen que la misma noche de su fallecimiento comience “su ensalzamiento como heroína del movimiento proletario” (Rossi: 281). Así, el mismo día de su fallecimiento, la suya se convierte en una *imagen* reclamada por el movimiento obrero: junto a los intelectuales que lamentan su pérdida (María Teresa León, Rafael Alberti, etc.), el pueblo español y francés reclaman la figura de Gerda Taro como heroína del movimiento; se reconoce su labor en igualdad de condiciones como mujer-artista dentro del frente y, a su vez, se convierte en icono. Es Gerda Taro, entonces, quien deja de captar imágenes para convertirse ella misma en una: es la *imagen* de Taro lo que reivindica el movimiento proletario en su intento por continuar oponiéndose al avance del fascismo.

Lo que propone Rossi en su contribución es, precisamente, un estudio completo y complejo en torno a la figura de Gerda Taro, así como una exigencia directa hacia las ficciones recientes que trabajan con su imagen. Rossi, como la contribución de Raquel Arias, advierte sobre la insuficiente “recuperación” de la autora y la visión reduccionista que circula en gran cantidad de ocasiones sobre su identidad política y su desempeño fotográfico: “Después de la segunda guerra mundial, espacio temporal en que queda redefinida para siempre la idea de trauma colectivo, el recuerdo compartido de Taro parece disolverse en el olvido: su falta de interés, en vida, por un encasillamiento político preferente la excluye de la memoria conservativa de partido o de gremio” (Rossi: 282) a lo que se suma, dice Rossi, el exterminio de su familia en el holocausto y la dispersión del núcleo de amistades a raíz de los diferentes exilios; tanto los posibles procesos de recuperación familiar como los intentos memorísticos de partido por recuperar a sus miembros resultan nulos en el caso de Taro. La conjunción de factores hace que el recuerdo se quiebre y se disuelva, dando lugar a una serie de imágenes memorísticas donde la identidad de la fotógrafa aparece reducida, distorsionada (casi siempre como apéndice de Capa). Todo ello, “no hace sino restar espesor al perfil de una joven que fue, ante todo e indiscutidamente, internacionalista y antifascista” (Rossi: 282). Maura Rossi advierte en su artículo sobre la importancia de restaurar la imagen de Gerda Taro en el recuerdo compartido de la cultura occidental por dos motivos: por un lado, en tanto resulta necesaria la reconstrucción

completa de su identidad y su labor fotográfica para comprender la profundidad política de sus imágenes; pero, por otro lado, en tanto la recomposición completa de la artista entra de lleno en el terreno de las culturas proletarias: el imaginario de Taro amplía (y revitaliza) el archivo de resistencia obrera “producido” en los años de la contienda y lo hace, además, desde el *modo de ver* de una mujer: “su espacio dentro de la cultura proletaria resulta de momento sin restaurar de forma apropiada” (Rossi: 284). El artículo marca, entonces, el rumbo hacia la recuperación pendiente de Gerda Taro y deja abiertas nuevas preguntas que conectan con otras contribuciones del monográfico: ¿la memoria obrera es una memoria rota, a pedazos?, ¿de qué manera deben rescatarse las figuras de mujeres-artistas que fueron reivindicadas ya no por partidos políticos, sino por el movimiento proletario en conjunto?, ¿qué efectos tiene la recuperación parcial, reduccionista, de las culturas de la resistencia?, ¿es Gerda Taro un ejemplo de ese Archivo-museístico del que hablaba Guillermo Pastor?, ¿qué supondrá, entonces, su *revitalización*? Y, por último, ¿hasta qué punto resulta fundamental visibilizar y rescatar las culturas que colocan en el eje de su narración (visual) a *lo obrero* y sus formas de resistencia?

En relación con esta pregunta, el artículo de Marta Piñol, “**Las culturas de la emigración española: reflejos audiovisuales de la clase obrera**”, estudia muestras cinematográficas de cine franquista y cine militante que representan la figura del emigrado español en Europa. Uno de sus argumentos centrales consiste, precisamente, en señalar cómo aquello que distingue al cine franquista del cine militante en la representación que estos hacen del emigrado es precisamente la importancia (o no) que se le otorga a la condición *obrero* de los sujetos desplazados. El discurso oficial reproducido en el cine franquista usa la noción de “productores” para evitar, precisamente, el significado de *disputa* que rezuma la noción de *lo obrero* en un contexto dictatorial donde emigrados y exiliados comparten, en gran medida, la conciencia de clase. Así, el artículo no solo repasa las narrativas dominantes en el cine franquista del momento, sino sobre todo los ejes de construcción del cine militante: entre otros, la voluntad de conferir complejidad a la identidad de los emigrados españoles en Europa, esto es, la forma en que se construyen imágenes/imaginarios en torno a los elementos que permiten sostener las identidades-desplazadas (entre ellos, la dislocación de la noción de familia). Mientras que el NO-DO confiere una visión reduccionista del emigrado, en tanto sujeto aconflictivo con las políticas del régimen, el cine militante confiere complejidad al desplazamiento y lo hace, precisamente, desde la doble condición de obreros y emigrados. También, afirma Piñol, el cine militante contraataca al discurso franquista en torno a la migración en lo referido al interior del país (los desplazamientos agrícolas hacia las ciudades); así, por ejemplo, estudia cómo uno de los medimetrajes utiliza el discurso del delegado de España en la Conférence Internationale du Travail, donde defiende la calidad de la vivienda obrera, para voltear su sentido y plantear la inexactitud del discurso: “con la falta de una política gubernamental en pos de mejorar las condiciones de vida en el campo e incrementar la productividad agrícola, llegando a tratar con tono satírico la ausencia de medidas en relación a la construcción de viviendas para los obreros emigrados” (Piñol: 295). Las palabras del delegado español se ven cuestionadas y contraatacadas con la propuesta del film militante. Se habilita, así, en el cine, una narrativa de contestación a los relatos dictatoriales que no solo evitan mencionar el cariz *obrero* sino que, además, tergiversan sus propias condiciones de vida.

A raíz del estudio de ambas líneas ideológico-cinematográficas y en relación directa con una de las preguntas centrales del presente monográfico, la autora se interroga sobre “quién toma la cámara y si existen films dirigidos por la propia comunidad emigrante, pues eso implicaría poder referirnos a la autorrepresentación y si tienen o no capacidad para acceder al discurso público” (Piñol: 310). La respuesta evidencia una asimetría en el control de los medios de producción de la imagen: los materiales llevados a cabo por obreros emigrados son escasos y, en gran medida, corresponden a grabaciones personales de eventos o fiestas, pero no se llevan a cabo con motivo de una denuncia política o como plataforma de impacto en la sociedad. El recorrido de las grabaciones, afirma Piñol, es únicamente interno y el núcleo de interés se limita a los propios emigrantes. Ahora bien, esta condición de *alejamiento de los medios de producción filmicos* se modifica a medida que la siguiente generación pretender grabar a los padres-protagonistas para abordar la memoria familiar “y el problema identitario que sufren en tanto que hijos de éstos” (Piñol: 310). Nos preguntamos, entonces: ¿cuál ha sido la capacidad y frecuencia con que los obreros emigrados han producido culturas, en este caso, filmicas?, ¿qué efectos produce la desposesión y la limitación de las imágenes al ámbito privado/familiar?, ¿se relacionan y cuestionan los hijos esta carencia heredada en torno a la producción de metrajes?, ¿si la autorrepresentación resulta escasa fuera del país, en qué medida la dictadura cercena por completo esta posibilidad? Y, en definitiva, ¿cómo influye todo ello en los imaginarios actuales en torno a la figura del obrero-emigrado?

De nuevo, como sucede en el resto de artículos del monográfico, nos encontramos con la advertencia sobre los pliegues ideológicos y metodológicos que existen en la producción y el estudio de culturas distanciadas (o no) en el tiempo y en el espacio. Piñol advierte que “la representación cinematográfica de la emigración y de la condición obrera de los sujetos migrantes es una cuestión profundamente compleja y poliédrica” (Piñol: 309); esto es así porque *la memoria es un gesto político* y depende, por un lado, de la temporalidad en que se decide trasladar a la pantalla las experiencias migrantes -presente, pasado inmediato, pasado lejano- y del lugar desde el que se está llevando a cabo -territorio español durante el franquismo, territorio español en democracia, territorio extranjero-. En el artículo se recogen ejemplos diferentes de estas variantes y, advierte Piñol, esto determina en gran medida la perspectiva y la tipología cinematográfica. La utilización de materiales diferentes en el tiempo y el espacio otorga a su vez una variación en torno a la noción de lo obrero y muestra cómo el cine se presenta en tanto espacio de exploración de esas tensiones. Un tercer factor determinante que la autora destaca junto al tiempo y el espacio de producción y estudio de los *films* es precisamente el *lugar* de (re)producción de estos: ¿la Cultura dominante puede asumir (o no) narraciones contrarias a la visión dictatorial de la emigración, ¿qué otras opciones existen para la reproducción de una filmografía militante al margen de la industria?, ¿desde y dónde se reproducen las narrativas alternativas? Piñol utiliza el film de Jacinto Esteva y Roberto Bodegas como ejemplo de ello (su película en torno a los problemas de la vivienda y la emigración, *Notes sur l’émigration. Espagne 1960*) y analiza en qué medida el cine militante utiliza como base las nociones que la industria del momento no puede/quiere asumir, aunque esto lo sitúe en un lugar periférico. *Lo migrante* y *lo obrero*, de forma conjunta, se convierten en ejes de construcción de un tipo de cine que en la cultura franquista funcionan como elusiones.

La última línea de pensamiento del artículo se interroga, precisamente, por la importancia de estas prácticas cinematográficas en el imaginario actual y las responsabilidades que nos competen: ¿qué implica, en el tiempo presente, el visionado de las obras militantes donde lo colectivo/obrero aparece como elemento central y reivindicado?, ¿influye en los imaginarios presentes contar con narraciones fílmicas en torno a “la vida asociativa o la cuestión sindical” en el extranjero? En un momento histórico, afirma Piñol, en que la emigración se reproduce a un ritmo considerable en España, sobre todo entre los jóvenes, se abre al mismo tiempo una vía de interés por el conflicto: la emigración actual “está reactivando el querer mostrar este episodio y, a menudo, se asimila o se pone en paralelo en las diversas propuestas la emigración de los abuelos y de los nietos, a pesar, evidentemente, de la gran diferencia contextual entre una y otra” (Piñol: 310). También, a su vez, los enormes flujos de inmigración que recibe el país abren todavía más la brecha en torno a la cuestión del migrante y permiten, en cierta medida, habilitar espacios para recuperar la experiencia de los emigrados españoles como ejemplo de empatía colectiva. Así, el artículo de Piñol viene a interrogarnos no solo por las propuestas cinematográficas del pasado, sino, en general, por la manera en que los imaginarios en torno a la migración se modifican y trastocan sobre la base de una noción cambiante de *lo obrero*. Entonces, ¿cómo volver a mirar estas grabaciones y qué efectos pueden generar en el presente que beneficien una nueva conciencia de clase?

III. PROPUESTAS PARA Y SOBRE EL PRESENTE.

En este apartado, los artículos de David Becerra y César de Vicente representan dos intentos por construir una posición teórica en torno a las culturas obreras desde el presente, esto es: se interrogan, como Arias y Pastor, por las posibilidades metodológicas de acceso y tratamiento de las culturas, pero ya no solo enfocadas en el pasado, sino también en el tiempo presente: ¿y ahora, cómo continuamos estudiando/trabajando en torno a la narrativa social?, ¿de qué hablamos cuando hablamos de cultura obrera?, ¿hasta qué punto intentar definir las culturas obreras nos permite, a su vez, aclarar el debate actual, volver a convertir lo obrero en un elemento *para* la disputa? El apartado se complementa con las contribuciones de Carolina F. Cordero y Cristina Somolinos, quienes analizan directamente dos expresiones actuales de culturas obreras: las batucadas/blocos y el libro colectivo *Precarias a la deriva*. Resulta, no obstante, sorprendente, la descompensación entre las contribuciones que analizan productos culturales del pasado y las que, por el contrario, se centran en elementos actuales. ¿Es este acaso un síntoma de la polarización mencionada anteriormente?, ¿es más escaso el trabajo con las nociones de lo obrero en el presente? Al dividir las dieciséis contribuciones académicas en cuatro secciones (pasado/visual/presente/internacional) la asimetría aparece de forma más evidente todavía: si bien todos trabajan en torno a lo obrero-cultural como eje (desde metodologías diferentes y propuestas variadas), lo cierto es que el análisis con elementos del pasado supera, en gran medida, a las investigaciones en torno a productos obreros actuales: también las secciones sobre el elemento visual-cinematográfico y el internacionalismo centran su interés en épocas anteriores a la entrada del nuevo milenio (franquismo y años setenta) a pesar de que su metodología y propuestas merezcan una separación con respecto a la primera de ellas. Con todo, el artículo de David Becerra, “[Leer desde la ruptura. Propuesta teórica para explorar el potencial político de](#)

una genealogía literaria interrumpida”, hace de conexión entre ambos bloques-temporalidades. En el artículo, Becerra propone una metodología para leer el pasado-interrumpido y traerlo, de otra forma, hasta el presente. El artículo parte de la consciencia de que existe un vacío historiográfico en relación a la novela social de los años treinta y cincuenta; de manera que plantea no solo los motivos del hueco histórico, sino también la metodología para dar sentido a ese silencio. Así, propone *cinco rupturas* encaminadas a profundizar, desde un lugar nuevo, en la recuperación de la tradición narrativa ausente.

En relación con una de las principales líneas de interés del monográfico, la *primera ruptura* propuesta por el autor apunta a la necesidad de leer/pensar desde la interrupción, hay que “partir desde cero” para conocer las narrativas perdidas, ser conscientes de la interrupción: “propongo leer la historia literaria y cultural del siglo XX español *desde la ruptura*, desde ese vacío o grieta que deja la interrupción de esa genealogía imposible, desde ese diálogo no producido entre las novelas políticas y sociales de los treinta y las del medio siglo. Desde el *sentido* que contiene la *ruptura*” (Becerra: 324). Dice Becerra: para comenzar a proponer una metodología de rescate de las narrativas olvidadas, el primer paso es ser conscientes de la imposibilidad de reconstruir un proceso histórico truncado y, por tanto, proponer un modo de lectura que nace dentro de esa misma ruptura, una forma de memoria que habita el hueco, que trabaja *con* y *desde* el vacío. Esto permite poner de manifiesto, visibilizar, cuáles han sido los procesos de dominación que han impedido el conocimiento de la narrativa social en nuestro presente: siguiendo la metodología benjaminiana de memoria histórica (el relámpago en el instante de peligro), no se rememora solo aquello palpable, lo ya conocido, sino también, precisamente, *lo que pudo haber sido*. El procedimiento pretende identificar qué dispositivos lo hicieron imposible para volver a mirarlo como *posibilidad*. El objeto (la novela) parece estar enterrado, pero al revisitarlo desde la ruptura podemos ser capaces de ver qué lo hizo imposible para volver a verlo ahora como posibilidad. Es una forma, la que propone Becerra, de darle continuidad a los proyectos revolucionarios, de generar una conexión que apunta al presente/futuro y que, pensamos, podría aplicarse también en la lectura de otras narrativas complementarias a la obrera (como la feminista): “Estudiar lo que no sucedió para analizar los dispositivos –políticos y literarios– que lo hicieron imposible, que provocaron el cortocircuito de una genealogía literaria que no fue. Leer desde la ruptura permite actualizar el pasado no amortizado que sigue existiendo no como hecho empíricamente constatable sino como posibilidad” (Becerra: 324-325). En definitiva, y en relación a la pregunta: ¿cómo rescatamos las culturas que han sido sepultadas y borradas de la Historia por los regímenes de visibilidad? La respuesta de Becerra propone *rastrear* los huecos, *determinar* qué los ha originado, bajo qué condiciones de dominación y, a partir de ahí, *volver a leerlos* y rescatarlos como *posibilidad*. Esta sería, precisamente, una lectura desde la ruptura: no negar el silencio, sino trabajar a partir de él y revivir las posibilidades ya en la temporalidad presente. Solo así los procesos de memoria aparecen como *dispositivos de posibilidad* que miran al pasado y al futuro simultáneamente.

Este tipo de “lectura”, afirma Becerra, se opone al procedimiento dominante que comprende la historia como un *continuum* ininterrumpido y coloca sobre la mesa la posibilidad de revisitar acontecimientos históricos desde la propia *ruptura*: “Para Benjamin, la historia como continuidad es un discurso funcional a la clase dominante, que sirve para afianzar el relato de la

continuidad en el poder de los vencedores de la historia, para mostrar que siempre han estado allí, desde el pasado más remoto hasta el presente, ostentando un poder que les pertenece –y que les ha pertenecido– históricamente” (Becerra: 325). Las novelas estudiadas por el autor y la metodología empleada para ello cuestionan, directamente, el *continuum* de la historia que oculta, según Benjamin, la violencia ejercida por la parte dominante y, sobre todo, oculta los momentos de revolución y cultura alternativa: al comprender las novelas y el rescate de las mismas *desde la ruptura*, se pone de manifiesto la existencia de momentos históricos de quiebre, de sucesos concretos en el tiempo donde la hegemonía y el dominio burgués son contraatacados, en este caso, desde presupuestos culturales. En la línea del discurso dominante sobre el continuum de la Historia, afirma Becerra, ha tenido lugar también la implantación de un modelo hegemónico de literatura durante el periodo franquista que ha trascendido, ya (in)conscientemente, a toda la literatura contemporánea: dicho proceso, como apunta Raquel Arias en su artículo, expulsa del estatuto de *lo literario* a toda aquella producción cultural explícitamente ideológica: “se consolida como concepción dominante en el franquismo para desplazar hacia los márgenes la literatura política y social, que queda deslegitimada como “discurso literario.”” (Becerra: 325).

Al leer desde la ruptura, David Becerra no solo advierte sobre la noción de Historia-ininterrumpida que opaca los intentos revolucionarios, sino que también visibiliza la visión de literatura dominante y funcional a dicha Historia: la literatura aconflictiva, aparentemente desideologizada. “Leer a través de la ruptura es también hacerlo desde esas novelas olvidadas que cuestionan el historicismo de la clase dominante narrando, precisamente, esas historias subterráneas que desafían el relato que legitima su lugar en el poder” (Becerra: 325). Las novelas rompen con el punto de vista dominante en narrativa, piensan *desde la explotación* y ello supone, *per se*, un quiebre epistemológico: colocan el foco en sujetos que no tienen agencia para la literatura dominante y construyen, así, una nueva posición desde la que pensar y actuar social y culturalmente. Leer *desde la ruptura*, entonces, implica rescatar novelas que cuestionan el orden continuo e ininterrumpido de la historia y lo hacen, además, bajo unas construcciones narrativas que colocan en el centro lo ideológico, los conflictos de clase. En un juego paradójico, explica Becerra, se le rompe la continuidad a estas novelas (quedan excluidas) precisamente porque ellas rompen el *continuum* del relato dominante: “Estas novelas abrieron una grieta en el muro del historicismo. No sería descabellado interpretar su exclusión y su olvido precisamente por esa razón: son novelas que molestan e incomodan al poder, en la medida en que cuestionan la narración lineal y homogénea de la clase dominante, interrumpiendo su relato e incorporando en la narración elementos de ruptura. Leer desde la ruptura implica también captar el modo en que esta literatura interrumpe el *continuum* histórico que legitima –y naturaliza– relaciones de dominación y poder” (Becerra: 327). La ruptura que propone el autor dota de *historicidad* a la constitución misma de la literatura y advierte sobre su carácter político: “La literatura concebida como una unidad homogénea y como enunciación de lo universal oculta el interés político que la constituye” (Becerra: 331). Así, los planteamientos del artículo conectan directamente con lo que Civantos o Arias trabajan en sus contribuciones: ¿en qué medida la agencia del obrero modifica por completo (o no) el estatuto cultural?, ¿qué narran las producciones textuales escritas por la clase obrera?, ¿estas producciones alteran el orden y la configuración del sentido dominante?, ¿si, finalmente, suponen un quiebre en el relato hegemónico, qué posibilidades metodológicas existen

para su rescate? Y, sobre todo, ¿cómo trasladarlas a la temporalidad presente de forma activa -o, mejor dicho, *viva, con capacidad de generar efectos*, en palabras de Pastor-?, ¿cómo rescatar no solo el texto sino también su intención revolucionaria de transformación social?

Es significativa, en este punto, la voluntad de debate que muestra el artículo: si la literatura es entendida en tanto construcción histórica para velar por los intereses de la clase burguesa/ dominante y se opaca todo aquello que se pretenda contrario, entonces, ¿puede ser la literatura un espacio para lograr la emancipación obrera o no?, ¿es la literatura un terreno adecuado o, por el contrario, priman las lógicas de dominación siempre en el mismo sentido?

La ideología de la literatura delimita la literatura en unos márgenes que constriñen cualquier tentativa de postularse como discurso para la emancipación. Si esto es así, ¿cómo va a ser posible una literatura desde abajo, desde la explotación, una literatura que cuente entre sus objetivos contar las vidas y las luchas de los de abajo para construir un repositorio de imágenes y experiencias acumuladas para la emancipación? O formulado de otra manera: ¿es la literatura el discurso más apropiado para llevar a cabo esta tarea transformadora, y aun revolucionaria, o, contrariamente, por su propia forma la literatura queda inhabilitada para realizar este propósito? Y cuando digo “por su propia forma” quiero decir que la literatura, en tanto que discurso producido por la burguesía para legitimarse y suturar sus contradicciones, al tiempo que se presenta como enunciación de lo universal, está ya marcada por unos límites que son los que restringen toda posibilidad de convertirse en un instrumento político para romper con el inconsciente que la constituye. ¿Si la literatura está hecha para cumplir una función específica (reproducción, legitimación, sutura), significa que todo intento de partir de ella para desarrollar una función otra (cortocircuitar, confrontar, saturar) no supondrá sino una tentativa fallida? Entonces, ¿el único éxito no será sino cuestionar la literatura misma como forma/ discurso? Como dice John Beverly (1993), si la literatura es una institución burguesa y colonial, tal vez no exista otra opción posible que posicionarse *contra* la literatura. (Becerra: 333-334).

El planteamiento de David Becerra en este punto se constituye como uno de los ejes centrales del monográfico: determinar o, por lo menos, explorar históricamente cuál es el soporte o soportes adecuados para la reproducción de las culturas obreras cuando estas, sobre todo, apuntan hacia lo revolucionario, hacia la propuesta contrahegemónica. Hasta qué punto, nos interrogamos junto al autor, la literatura se constituye como una construcción ya constreñida bajo los presupuestos de clase (burguesa) e impide, entonces, la acogida de planteamientos obreros-revolucionarios; en qué medida la “forma” literatura en sí misma puede ser revertida a un nivel político, esto es, ¿pueden las narraciones obreras deconstruir los límites de lo literario y habilitar, dentro, su propuesta subalterna?, ¿y, de no ser así, qué opciones existen para generar culturas alternativas que no terminen siendo anuladas o expulsadas del ficticio *continuum* de la Historia?, ¿es precisamente aquello que no se nombra como literario el espacio donde afloran o puede aflorar las propuestas obreras? Y si la clase dominante se relaciona entonces con el estatuto de *lo literario*, y la clase dominada queda relegada a la categoría de *lo no-literario*, ¿dónde podemos encontrar sus producciones culturales?

En esta línea, Becerra señala la importancia del testimonio, siguiendo a Beverly, como un espacio habilitado para los discursos subalternos que escapan a la “forma” literatura y se ajustan a los modos de narrar de las clases dominadas: “acaso una nueva forma de discurso tendría que surgir para legitimar la lucha por la hegemonía de una nueva clase social en una nueva transición

hacia un nuevo modo de producción” (Becerra: 336). ¿Qué referentes tenemos para pensar esta cultura alternativa posible? En la contribución de Alejandro Civantos se ofrece un ejemplo de cultura obrera alternativa durante los años previos al objeto de estudio de este artículo: el espacio alternativo que crea la cultura ácrata deja de adscribirse a lo literario y se constituye como cultura-otra. La pregunta del autor, sin embargo, queda abierta y atraviesa -como el relámpago de Benjamin- la construcción del monográfico y su intento por rastrear las zonas históricas en que parece *posible* la transgresión de “lo literario” como espacio de expresión de la clase dominante.

El artículo, en definitiva, hace de conector entre las temporalidades del monográfico en tanto habilita propuestas indisolubles: crea las condiciones de *legibilidad* del pasado, desde un lugar alternativo, para la lectura activa de unos textos que trastocan, directamente, la temporalidad presente. El artículo propone construir un espacio nuevo (*desde la ruptura*), un nuevo marco de interpretación, para leer los textos pasados y volver a llenarlos de sentido, esto es: no contemplarlos como objetos de museo, sino revitalizarlos (en la línea de Guillermo Pastor), movilizar su sentido revolucionario. Solo desde ese primer paso, afirma Becerra, podremos reavivar a su vez un presente cerrado, sin posibilidad de apertura, donde solo aparece como posible un *continuum* histórico sin alternativas. La temporalidad pasada y revolucionaria que Becerra rescata se configura entonces como la llave de apertura del presente homogéneo y continuista: son las narrativas interrumpidas de los años treinta y cincuenta las que, al ser rescatadas *desde la ruptura*, habilitan la apertura de la temporalidad futura: “No podemos imaginar que otro mundo es posible si nos han hurtado las experiencias revolucionarias previas, si las prácticas políticas que alumbraron un distinto porvenir se han borrado no solo de la memoria, sino de la historia” (Becerra: 339). En ese intento de imaginación alternativa que ofrece el artículo, se quiebran los cierres temporales (se habilita la posibilidad de pensar futuros alternativos) y se quiebra, también, la metodología tradicionalista de lectura y rescate: lo que propone Becerra es, precisamente, *hacer legible* un tipo de narrativa que puede hacer estallar los tiempos. “Existe, pues, un vacío que hay que llenar de *sentido*. Hasta desbordarlo” (Becerra: 343). En definitiva, el artículo propone y se interroga en un ejercicio constante de deconstrucción de los modos de hacer dominantes: ¿qué posibilidades metodológicas existen para (re)visitar las culturas obreras y desde dónde podemos plantear una nueva definición de las mismas?, ¿cómo llevar a cabo el rescate siendo capaces de *ajustarnos* a la potencialidad de los planteamientos?, ¿se puede evitar la anulación y la conversión en Archivo de las culturas pasadas?, ¿son estas, acaso, parte del estatuto de lo literario?, ¿o han sido, por el contrario, expulsadas del reino de la Cultura?

En esta línea trabaja el artículo de César de Vicente, “**Cultura obrera: un intento de definición**”, cuya base teórica funciona como disparadero para uno de los debates centrales en el monográfico: ¿de qué hablamos cuando hablamos de cultura(s) obrera(s)?, ¿qué funcionalidad tiene su acotación y definición?, ¿desde dónde podemos entender hoy la combinación entre ambas nociones?, ¿cómo ha evolucionado históricamente? Y, sobre todo, ¿existen las culturas obreras en el presente neoliberal? El artículo de César de Vicente trata de fijar una serie de características en torno a la noción de *cultura* para, desde ahí, acotar el perímetro y llevar a cabo la intersección con el adjetivo “obrero(s)”. Concretamente, el autor señala la importancia de comprender la cultura como una noción puramente *híbrida e histórica*, esto es: como un elemento que se encuentra entremezclado con otras culturas y como un nivel que se encuentra en relación

directa con otros niveles. La cultura, afirma, se opone a la identidad en tanto “*proceso inestable provisional históricamente determinado de construcción parcial de la vida cotidiana*” (De Vicente: 350). Parcial, afirma, porque en una sociedad no existe una cultura única, sino que en ella conviven variedades culturales atravesadas por procedimientos de dominación, opresión, asimilación, etc. El planteamiento coincide con uno de los argumentos nucleares del monográfico enunciados por Francisco de Luis y Arias Martín: no existe la cultura como elemento orgánico y puro, sino que la esencia misma de *lo cultural* reside precisamente en su convivencia y/o *atravesamiento* con otras formas culturales. A su vez, y siguiendo la noción althusseriana de “estructura sobre-determinada”, el autor establece que lo cultural no solo es un elemento híbrido en su constitución (entre culturas), sino también en relación con la totalidad social (nivel político, económico, social, etc.): “*los elementos en el nivel cultural están articulados con el resto de elementos de los otros niveles, por cuanto no podrían comprenderse desligados de ellos*” (De Vicente: 351). La cultura forma parte del conjunto de niveles sociales articulados históricamente entre sí (la estructura de relaciones de Bourdieu); lo cual nos lleva a interrogarnos, ¿de qué forma la clase social forma parte de dicha hibridación en todos los niveles mencionados? A esta condición híbrida de lo cultural, se suma, también, su calidad *histórica*: como producto resultado de los cambios, tensiones y producciones que varían según los agentes implicados y los bienes en juego: “*la cultura funcionaría como un campo determinado históricamente por los agentes implicados en el mismo, en permanente variación debido a las luchas que se dan entre los mismos, en función de los intereses, opuestos o antagónicos, por controlar y acumular los bienes en juego. Bienes, todos ellos sometidos, igualmente, a variaciones determinadas históricamente*” (De Vicente: 352).

Desde esta noción concreta de *lo cultural* como un elemento híbrido e histórico, César de Vicente plantea entonces un primer acercamiento a la definición de la “condición obrera” desde el entrelazamiento de tradiciones teóricas diferentes. La condición obrera, afirma el autor, depende, como la cultura, de procesos históricos de aparición (condiciones de existencia de la propia clase social) y de relación entre los distintos niveles (relación política, económica y cultural concreta). Partiendo de esa concepción de lo obrero como un elemento histórico-cambiante e interrelacionado con el resto, y siguiendo a Bourdieu, “podríamos decir que *la cultura obrera sería el conjunto de acciones llevadas a cabo en el campo cultural para disputar los bienes que históricamente están en juego en el mismo*, y que derivan de la propia mecánica del resto de niveles” [La cursiva es mía] (De Vicente: 352). Si la cultura obrera es el conjunto de acciones que se llevan a cabo dentro del campo cultural para disputar los bienes que están en juego históricamente, hay que comprender entonces que primero se debe haber producido una consciencia de clase que permita compartir una cultura común y, desde ahí, plantear una disputa por los medios de producción (de las palabras). La cultura obrera, afirma el autor, sería entonces el resultado de un proceso histórico de *consciencia y disputa* dentro del campo cultural dominado por otros sujetos históricos (burgueses); esto es, la cultura obrera es entonces resultado de un proceso de consciencia de *clase para sí* en un momento concreto que permite disputar los bienes en el nivel cultural: “la cultura de una sociedad sería, necesariamente, las huellas de las luchas que tienen las culturas que conforman esa sociedad” (De Vicente: 356).

Al establecer la cultura obrera como un elemento *histórico y de disputa*, César de Vicente delimita una propuesta cronológica, evolutiva, un rastreo histórico de la evolución de las luchas por los bienes culturales (una propuesta metodológica de los cambios que ha sufrido la cultura

obrero): así, identifica un primer periodo “de concentración y solidificación de la cultura obrera” desde finales del siglo XVIII hasta las primeras décadas del siglo XX. Los elementos fundamentales en este primer periodo se basan en la alienación y su relación con lo físico, lo corporal y la fuerza: “en la cultura obrera de este periodo no existe el ocio sino el descanso, y se reproduce una idea de transparencia del mundo, con conductas pragmatistas (que consideran los efectos prácticos), que sólo será quebrada por la introducción del discurso crítico del movimiento obrero organizado, antagónico al capital” (De Vicente: 359). Un segundo periodo se constituye desde finales de los años cincuenta y principios de los ochenta, “se trata de un progresivo proceso de conversión del obrero-masa en obrero-social” (De Vicente: 360); en este punto la cultura evoluciona y potencia la hibridación con el resto de culturas, lo cual implica una nueva posición. El obrero ya no funciona como masa sino como elemento social, lo cual facilita su movilidad y mezcla con otras clases sociales: “esto significa una valorización en la cultura obrera de otras culturas (como la de la clase media) e incluso de estrategias de vida de las clases dominantes” (De Vicente: 361). El desclasamiento y las lógicas de poder aparecen entonces como elementos de mayor peso en la propia cultura obrera. La llegada de los años noventa, afirma De Vicente, supone la radicalización de las lógicas individualistas y con ellas “la desaparición del sujeto político obrero, de una determinada composición de clase, y la consolidación de las culturas híbridas que señalaba Néstor García Canclini” (De Vicente: 363).

Resulta fundamental la evolución histórica en torno a la cultura obrera que propone el artículo de César de Vicente porque entronca con uno de los cuestionamientos centrales del monográfico y, quizá, constituye la raíz del mismo: si entendemos la cultura obrera como un elemento histórico y de disputa que evoluciona hacia la hibridación y el desclasamiento, ¿sigue teniendo sentido hablar entonces de cultura obrera?, ¿o esta se ha disuelto en las culturas híbridas de las que habla Canclini? Afirma el autor: en la nueva época histórica, las explotaciones y violencias siguen vigentes, no obstante, a medida que el sujeto “obrero” se disuelve y aparecen nuevos sujetos históricos (“sujeto-precario”, “sujeto-líquido”, “sujeto-híbrido”), su cultura desaparece también en pro de un conjunto de entrelazamientos: “‘Cultura del precariado’, si se quiere mantener la figura de un sujeto social; ‘cultura líquida’ si se quiere dar cuenta de los estilos de vida, ‘culturas híbridas’ si se quiere llamar la atención sobre los procesos culturales de composición cuyos orígenes son de distinta naturaleza” (De Vicente: 364). El proceso que señala César de Vicente es el mismo que, en la introducción, identificamos como *el viraje de lo obrero*: de elemento *para* la disputa hacia un elemento *disputado*. Ahora bien, ¿esto supone que verdaderamente se desintegra la cultura obrera en pro de otras culturas entremezcladas?, ¿no es, de por sí, la cultura obrera una forma híbrida de disputa dentro del campo cultural? En el nuevo escenario de desconcierto donde *lo obrero* deja de nombrarse o bien se nombra de forma marginal, ¿debemos asumir la disolución de las culturas obreras?, ¿no pueden funcionar estas sin una consciencia de clase previa?, ¿pueden, las culturas obreras, en el nuevo milenio, funcionar sin necesidad de explicitar la disputa por los bienes culturales?, ¿si la clase obrera ha mutado históricamente, no lo ha hecho también su cultura? Es decir, si la clase obrera se ha transformado (a pesar de seguir intactos los regímenes de dominación), ¿no se ha transformado también su cultura (a pesar de seguir intactos los regímenes de poder y subalternidad sobre lo cultural)?, ¿ese proceso de hibridación no ha provocado, precisamente, la multiplicación y la dispersión en

culturas obreras diferentes que, a su vez, comparten motivaciones ideológicas distintas? El artículo escarba en la raíz del problema que alienta este monográfico, abre las grietas, interroga y se convierte en plataforma para continuar preguntándonos, por ejemplo: ¿cómo nombramos, ahora, a las culturas producidas desde los barrios obreros?

Sobre ello reflexiona el artículo de Carolina F. Cordero, “**Blocos/batucadas en los barrios obreros de Madrid. La percusión colectiva como cultura de clase**”. La autora realiza un recorrido por el universo de los blocos (percusión colectiva) madrileños nacidos en la última década y perfila una aproximación general al universo musical a partir de diferentes características. La primera, el origen híbrido y transnacional de su aparición en España: el bloco que Cordero estudia, centrada en los ejemplos de la capital, procede directamente del legado de percusión brasileño (traído a España, entre otros, por el músico brasileño Fernando Marconi) y “de otros blocos o escuelas de samba ya instaurados en Europa entre los años 70 y 80, junto con los movimientos anticapitalistas y antiglobalización europeos, más concretamente el Reclaims the Streets y los Rhythms of Resistance” (Cordero: 372). Así, el bloco, en España, es un intento de adaptación de los ritmos y formas de relación brasileñas; es, precisamente, *un gesto de escucha* que busca encontrar formas de comunidad alternativas a las capitalistas y, para ello, toma el modelo brasileño como ejemplo. En ese aprendizaje de lo africano, el bloco madrileño absorbe las dinámicas de un movimiento que nace, precisamente, “a fin de dar visibilidad, dignificar y reivindicar la cultura” (Cordero: 372) de la población negra en Salvador de Bahía (1974). El origen, en tanto movimiento protagonizado por los subalternos, se traslada a los barrios periféricos de la realidad española que asumen el bloco como elemento para relacionarse de otra forma con su posición de clase dominada.

Otra característica fundamental del bloco anotada por Cordero en el artículo es la capacidad de interacción que este despliega en dos niveles; la autora desentraña cómo su realización afecta tanto de forma externa (a aquellos que miran y comparten la experiencia de la música y el baile) como de forma interna (relaciones entre los miembros como grupo y en cada individuo a nivel subjetivo) a los ciudadanos. Las dos esferas se comunican y se transforman juntas: “en relación con la dimensión externa y colectiva, dicha potencia transformadora viene provocada por lo performático (mediante consignas o pequeñas *performances*) y lo musical en conjunción con su espacio urbano de resolución, la calle” (Cordero: 370). Este aprendizaje y compenetración mutua, afirma Cordero, el funcionamiento mismo del bloco, se sostiene sobre una base ideológica/tradicional correspondiente a la clase obrera: “estos blocos funcionan y transmiten valores que han sido tradicionalmente asociados con la clase obrera como la solidaridad, la colectividad o la organización política combativa” (Cordero: 371). Combativa en tanto desde el terreno de lo musical se *okupa* el espacio público y se desafía a la cultura dominante, así como se generan dinámicas comunicativas que están al margen de los ritmos capitalistas de producción y consumo. La batucada colectiviza la música, se opone a la noción elitista de individualidad y prestigio, y permite que la comunidad se constituya a su alrededor sin restricciones. Además, el bloco se extiende y se amplía desde su propia práctica musical-compartida hasta la creación de foros, cursos, talleres, festivales, venta de instrumentos, etc. Se hace extensible hacia otros lugares y *modos-de-estar*, “continuando así con la idea primitiva de formar un espacio de intercambio” (Cordero: 381).

A partir del intento de delimitación de los blocos y su aplicación en España, el artículo de Fernández Cordero repasa las distintas escuelas y grupos que han tenido lugar en las últimas décadas en Madrid y su relación directa con la causa obrera. Así, cita el ejemplo de Kontrabloko, un bloco de Madrid, que apoyó a los trabajadores de Sintel en su huelga en 2007 (Cordero: 377); la Escuela de Samba Rakatui en el Puente de Vallecas y su labor de integración con los jóvenes del barrio procedentes de familias con escasos recursos; o la vinculación directa entre los blocos y las diferentes protestas en torno a “las pensiones dignas, por la vivienda o contra la Ley Mordaza” (Cordero: 381). La autora aporta ejemplos prácticos, y los analiza, del trabajo colaborativo que estos grupos musicales realizan en los barrios periféricos de Madrid y la implicación directa que muestran con las causas obreras. Realiza, entonces, un archivo de blocos madrileños así como de sus vinculaciones partiendo de la matriz ideológica de todos ellos.

Tras el recorrido histórico y concreto de los blocos, la autora abre varias vías de debate que entroncan de forma directa con los puntos de interés del monográfico: por un lado, ¿a qué se debe el auge de este movimiento musical en la última década?, ¿qué ha provocado la proliferación de los blocos en España y qué efectos ha tenido todo ello? La nueva coyuntura económica, afirma Cordero, marcada por la crisis de 2008, ha extremado las medidas neoliberales y la desprotección social de la ciudadanía (recortes en el Estado del Bienestar). La situación ha provocado un aumento de la politización entre algunos sectores sociales que han sido acompañados, paulatinamente, por la emergencia de nuevos blocos. Así, “se establecía una relación inversamente proporcional entre la precarización de la vida y el éxito de los blocos sociales, así como de la función social en los blocos no sociales” (Cordero: 380). El aumento en la precarización de la vida y la radicalización de las lógicas capitalistas ha generado, a su vez, un aumento en la protesta: los blocos se constituyen así como espacios de oposición contrahegemónica donde la ciudadanía busca combatir el empuje neoliberal a base de ritmos colectivos donde el cuerpo se coloca como eje.

¿En qué medida, pues, puede constituir un ejemplo actual de *cultura obrera*? Su mecánica colectiva y su funcionamiento de *contagio* y *combate* se relaciona, directamente, con los presupuestos tradicionalmente asociados a la clase obrera, lo cual nos lleva a preguntarnos: ¿estamos, entonces, ante un ejemplo actual de cultura obrera? La constitución del bloco, señala la autora, procede de las culturas africanas (es híbrida), evoluciona con el paso del tiempo (es histórica) y se lleva a cabo por sujetos-habitantes de los barrios: “los tambores en este caso desafían al poder y a la cultura hegemónica *dotando de voz a una clase históricamente ignorada y ninguneada*; se convierten en su medio de expresión” [La cursiva es mía] (Cordero: 371). Por lo tanto, ¿es la batucada una forma de cultura obrera?, ¿a pesar de la emergencia de nuevos sujetos y nuevas lógicas de hibridación, el bloco podría ser considerado dentro del eje cultural-obrero? Y, sobre todo, ¿se nombran así los integrantes del mismo?

Por último y en relación directa con la evolución presente y futura del movimiento cultural, Carolina F. Cordero detecta un cambio reciente en la constitución de las batucadas que funciona acorde a los últimos intereses sociales: “No obstante, mucha de la energía y del entusiasmo que se canalizaba a través de Sambadriz se está traspasando desde hace un tiempo a la Batucada del 8 de Marzo, el bloco no mixto que toca en las calles de Madrid desde hace más de diez años para reivindicar los derechos de las mujeres” (Cordero: 382). ¿El bloco ha adquirido ya plenamente un

sentido dinámico en la realidad española en tanto *acompañamiento* y *soporte* de las protestas sociales?, ¿es la batucada un espacio de *posibilidad* en tanto *okupa* los lugares públicos para resignificarlos?, ¿qué duración y efectos tendrá una propuesta alternativa a las formas capitalistas de estar-en-la-ciudad?

Sobre las formas capitalistas de estar-en-la-ciudad, escribe Cristina Somolinos, en el artículo “**Cartografías de la precariedad laboral: la escritura colectiva de 'Precarias a la deriva'**”. La autora estudia la labor colectiva del grupo madrileño Precarias a la deriva, los tránsitos que realizan por el espacio urbano y las propuestas de enfrentamiento a las dinámicas neoliberales; se interroga, entonces, por una praxis académica alternativa y la posibilidad de resistencia feminista en la ciudad del presente. El artículo repasa y explora los planteamientos que el colectivo madrileño Precarias a la deriva, constituido en 2002, lleva a cabo en torno a las formas de precariedad laboral y vital así como los efectos del espacio urbano actual en la subjetividad. El colectivo publica, dos años después, la obra *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*, donde recoge, precisamente, los distintos planteamientos en torno a las formas de intervención social, los modos de militancia obrera, las cartografías urbanas y la precariedad. El epicentro del relato se sostiene siempre sobre presupuestos feministas que “pone[n] en el centro los cuerpos, los cuidados y diversas formas de trabajo inmaterial” (Somolinos: 390). Los dos ejes de interés viran en torno a, por un lado, la precariedad de la vida experimentada a partir del espacio urbano y lo laboral; y, por otro lado, los *modos de hacer* y la posibilidad de construir alternativas a partir de la colectividad.

De esta forma, se cuestiona una idea concreta del espacio urbano y se deconstruyen, desde la colectividad, las formas de vida neoliberales. Así, el proyecto de Precarias visibiliza la construcción del espacio urbano como un espacio no-neutral, producto de un momento histórico concreto y por tanto inserto en unos regímenes de explotación específicos: “Desde esta concepción, el espacio urbano y su configuración no es neutral, sino que resulta clave en la organización del modelo productivo de una sociedad, así como de su fuerza de trabajo” (Somolinos: 398). Las Precarias recorren la ciudad para mostrar su constitución neoliberal y posfordista, los ritmos de explotación de la ciudadanía y las dificultades de constituir espacios de resistencia; no obstante, el objetivo es precisamente demostrar, a medida que se recorre lo urbano, cómo es posible revertir las lógicas dominantes y habilitar *espacios de fuga o vida alternativa*. “la actividad de las mujeres de este colectivo supone un intento de superar el aislamiento que la propia configuración de la ciudad neoliberal impone para tratar de construir un espacio de encuentro, de diálogo, de construcción colectiva y de apoyo mutuo” (Somolinos: 399). Es la Eskalera Karakola el lugar (im)posible dentro del espacio neoliberal desde donde las mujeres inician los tránsitos por la ciudad hacia los espacios laborales y explicitan la necesidad y la capacidad de hacer posible *otros modos de estar*. En el acompañamiento que el lector hace a medida que lee/ve los tránsitos, nos preguntamos: ¿qué diferencias y similitudes se establecen entre el discurso de unas y otras mujeres?, ¿ha habido diferencia entre unos y otros recorridos?, ¿qué implicaciones políticas tienen las diferencias temporales en la realización de los trabajos?, ¿hay mayor inseguridad en el recorrido por la noche hasta el centro de trabajo?, ¿en qué medida el acompañamiento de unas a otras hasta el centro de trabajo ha supuesto una modificación total de la relación con el espacio urbano?

Precarias a la deriva propone un *modo de hacer* que se opone, directamente, al funcionamiento neoliberal de la vida y la cultura: no solo se lleva a cabo una colectivización de las formas de producir discurso, sino que se cuestiona directamente el paradigma autorial contemporáneo (como epígono de la individualidad) y se proponen “unas características peculiares que cuestionan las prácticas institucionalizadas de construcción del conocimiento” (Somolinos: 390). Construyen, entonces, formas de investigación alternativas y esas formas se basan, precisamente, en la potencialidad colectiva.

a) Las formas de investigación que llevan a cabo Precarias a la deriva hunden sus raíces en la tradición feminista estadounidense de finales de los años sesenta, donde se plantea un alejamiento de las metodologías tradicionales (elementos cuantitativos de investigación) y se facilitan dinámicas de trabajo a partir de grupos de autoconsciencia desde donde “se pretendía desarrollar una reinterpretación política de la vida a partir de la experiencia y reflexión en el ámbito de lo personal con un propósito de transformación social [...] estos grupos constituyeron espacios donde se trataba de producir teoría y praxis radical y fueron el germen de las epistemologías feministas desarrolladas desde la década de 1970” (Somolinos: 393). La praxis militante y el cuerpo se colocan en el centro para hacer pasar, por allí, la investigación: se concibe el proceso investigador como subyugado a la experiencia corporal y la praxis, esto es, el conocimiento necesariamente debe ser adquirido después de “pasar por” el cuerpo. El proceso de investigación que llevan a cabo Precarias a la deriva se opone, entonces, a los procedimientos tradicionales y lo hacen, precisamente, desde una autoría y un procedimiento colectivo.

b) El libro se construye a partir de una variedad de textos, “testimonios, relatos, diarios de las derivas, textos ensayísticos, poemas, ilustraciones o fotografías, lo que plantea una dinámica de hibridez que oscila entre la ficción y la realidad, lo visual y lo textual” (Somolinos: 398) que perfilan el escenario urbano donde se desarrolla la vida de las “precarias”. La forma en que el propio texto se construye es ya, en sí misma, un proceso colectivo de pensamiento alternativo. La obra, en tanto recoge planteamientos feministas y barriales sobre el espacio urbano, construye y habilita, *hace posible*, una autoría conjunta que se opone, frontalmente, a los modos autoriales dominantes regentados por la subjetividad individual. A medida que se escribe en colectivo surge, también, “un sujeto político colectivo” (Somolinos: 389). En el proceso de cuestionamiento autorial, un segundo estadio viene a complementar al libro en formato papel: “la extensión de Internet como medio de comunicación masivo se aprovecha para articular un espacio de resistencia en el seno de la red” (Somolinos: 391). Precarias a la deriva extiende el proyecto y expande, sin límites, la pura textualidad del libro a través de la red -en sintonía con otros movimientos sociales del presente-. Así, la utilización que las autoras hacen de la red se aferra a la noción de espacio de resistencia y no a las lógicas dominantes de consumo-explotación. Junto a la virtualización de las protestas, también se publica el documental *A la deriva (por los circuitos de la precariedad femenina)*, que convierte en imágenes las reclamaciones y las propuestas. La importancia de la autoría colectiva del proyecto reside, precisamente, en su capacidad para oponerse a la forma dominante de producir cultura, “la preeminencia del modelo cultural establecido en la época democrática en España [...] estaba basada precisamente en este modelo de la autoría individual en combinación con la mercantilización cultural propia del neoliberalismo” (Somolinos: 405). Las lógicas culturales neoliberales no solo determinan quién es el agente

del discurso (varones de clase alta frente a mujeres obreras), sino también de qué manera se debe producir dicho discurso (autoría individual).

En definitiva, *Precarias a la deriva* constituye un proyecto colectivo de oposición a las lógicas precarizadoras y neoliberales que las mujeres pretenden revertir a través de la convivencia y la oposición colectiva. Los ritmos del espacio urbano y laboral son contraatacados con un método alternativo de investigación y con una praxis militante que coloca en el centro los cuerpos y los coloca, precisamente, juntos, conviviendo. La producción cultural de Precarias “supone una muestra de investigación militante, colectiva, sobre las experiencias de la precariedad desde un punto de vista de género en la ciudad posfordista desde principios del siglo XXI. A través de esta praxis de construcción del conocimiento colectivo, el proceso desafía las lógicas hegemónicas de producción del saber y ensaya un modo distinto de indagar en las implicaciones subjetivas de fenómenos sociales” (Somolinos: 409).

Nos preguntamos, no obstante, ¿qué implica la elección de la noción de “precarias” para nombrar el proyecto colectivo?, ¿en qué medida “la precaria” sustituye a “la obrera” o tan solo la contiene -en tanto *obrero* que es *precario*, pero que ha quedado elidida en la oración-?, ¿tiene el término una carga política mayor frente al vaciado presente de *lo obrero*? En la línea de lo planteado por César de Vicente en su artículo, ¿es un síntoma del desplazamiento de las culturas obreras hacia otras denominaciones? Nos preguntamos, por ello, ¿lo obrero escapa o puede escapar a su propia categoría, a su propio significante?, ¿es *lo obrero* aquello que reside palpitante en la reclamación de las mujeres aunque se nombre, ahora, como “lo precario”?, ¿se mantiene lo obrero y su consciencia aunque la denominación se vaya haciendo invisible o vaya siendo fagocitada por otros términos urgentes en el escenario neoliberal?

IV. POSIBILIDADES DE INTERNACIONALISMO.

El último apartado de las contribuciones de investigación al monográfico se pretende como plataforma de salida para futuras reflexiones y estudios. Por una parte, entronca con una tradición de estudios fecunda, y de la que debemos aprender, en torno a la especificidad de lo obrero en América Latina. Por otra, apunta a una reflexión todavía poco articulada en España: ¿cómo se interrelacionan sus experiencias obreras con las experiencias latinoamericanas?; esto es: ¿las culturas obreras transatlánticas comparten rasgos en común y patrones de funcionamiento?, ¿qué variantes y semejanzas podemos hallar en las formas de producir cultura obrera alrededor del mundo?, ¿en qué medida el imperialismo occidental impone unos regímenes de dominación que afectan, directamente, a lo político, lo social y lo cultural?, ¿qué denominaciones se utilizan y hasta qué punto las variantes describen realidades diferentes en torno a lo obrero, lo subalterno, lo precario? En definitiva, ¿es posible pensar (o no) en el internacionalismo de las culturas obreras sin adoptar una posición jerárquica, marginadora, de unas sobre otras?

El apartado se centra, concretamente, en las contribuciones de Darío Dawyd, Martina Moriconi y Mariana Sol Canda en torno a la realidad obrera argentina durante los años 60 y 70 y explora, a través de metodologías complementarias, los estudios y los testimonios en torno a las violencias estatales y las subjetividades obreras. Las contribuciones proceden, directamente, del

Seminario Internacional Políticas de la Memoria, realizado en Buenos Aires en el año 2018; concretamente, de la sección coordinada por Darío Dawyd, “Memorias obreras en las luchas opositoras a las dictaduras argentinas”. Agradecemos, pues, la coordinación entre ambos proyectos (Seminario y monográfico) en aras de seguir cooperando e interrogándonos por la realidad política, social y cultural obrera y, sobre todo, por la posibilidad de habilitar en este monográfico una sección que escapa a la latitud española y promueve la continuación de estudios hacia otros lugares donde las culturas obreras se (re)producen en regímenes de dominación diferentes.

En el primer artículo, “Representaciones del sindicalismo peronista en la obra del sociólogo argentino Roberto Carri. Tres momentos, del vandomorismo a Montoneros (1967-1974)”, Darío Dawyd proporciona una base teórica fundamentada en los estudios de Roberto Carri en torno a la evolución del sindicalismo obrero argentino. El autor parte de la trayectoria intelectual y militante de Roberto Carri, durante la década de los sesenta y setenta en Argentina, para proponer una línea de acercamiento al estudio del sindicalismo y explorar, con ello, no solo la evolución ideológica del autor sino sobre todo los acontecimientos que rodean a las organizaciones laborales después de 1955. “Para hacerlo tomamos en cuenta tres textos claves que le dedicó al tema, en tres momentos particulares de su trayectoria intelectual y militante: el libro *Sindicatos y Poder en Argentina* (1967), el artículo “Sindicalismo de participación, sindicalismo de liberación” (1971), y el texto “Vandomorismo. La política del imperialismo para los trabajadores peronistas” (1974)” (Dawyd: 416). A partir de los textos como plataformas de debate, Dawyd analiza diferentes estadios del sindicalismo argentino (la relación con el peronismo, la crisis sindical y el gobierno militar, la relación del vandomorismo con la izquierda peronista, etc.) con el fin de comprender de qué manera se relaciona la faceta militante de Carri con su trayectoria intelectual. El sociólogo argentino representa, entonces, una identidad compleja en tanto las acciones militantes se transforman, se explican y se complementan con el trabajo intelectual.

La importancia, afirma el autor, del primer libro de Carri en torno al peronismo (1967) reside en su capacidad de anticipación al resto de estudios en torno al tema. El libro constituye una de las escasas publicaciones en torno al sindicalismo de aquellos años, que “había sido tema de memorias de dirigentes sindicales (Gutierrez y Lobato, 1992: 26-27), pero no eran muchos los abordajes ensayísticos, y menos los ‘universitarios’” (Dawyd: 418). La obra no solo se plantea en relación directa con los presupuestos del sector peronista, sino que asienta las bases para su comprensión y estudio académico. En este punto y en relación con una de las líneas de interés del monográfico (la que, de hecho, lo sostiene), nos preguntamos: ¿hasta qué punto resulta fundamental el trabajo teórico en torno a los vectores obreros (sindicalismo, identidad, familia, etc.)?, ¿es el trabajo académico una línea de influencia en los procesos históricos?, ¿en qué medida los estudios pioneros, como el de Carri, marcan una ruta de lectura de los procesos organizativos de la clase obrera?

Uno de los puntos fundamentales que aborda Carri en el libro citado es, precisamente, la transformación de “los sindicatos de ‘simples asociaciones civiles’ en ‘sindicalismo de Estado’, lo cual es valorado por el autor en tanto “La autonomía en la Argentina es sinónimo de despolitización y atomización del movimiento sindical” (Carri, 1967: 16-17, 25)” (Dawyd: 419). El estudio explicita, entonces, los procesos a través de los cuales el sindicalismo disipado en

asociaciones civiles se transforma en un funcionamiento homogéneo, de Estado, donde las reclamaciones de los trabajadores se unifican y, afirma el autor, se politizan y toman fuerza. Las organizaciones se transforman y con ellas el estatuto de los dirigentes, quienes comienzan a ver en el sindicalismo un lugar de seguridad económica. Sin embargo, en ese rastreo histórico que Carri realiza, la dictadura autodenominada “Revolución Argentina” aparece como una plataforma de destrucción directa de la nueva configuración sindical y resta fuerza a la organización de los trabajadores: “La crisis en la que entra el vandomismo, y todo el sindicalismo argentino, con la dictadura [...] En pocos meses, durante la segunda mitad de 1966, los sindicatos perdieron poder” (Dawyd: 422). Nos preguntamos, entonces, ¿qué implicaciones políticas existen en las diferentes formas de organización sindical?, ¿qué supone para la realidad argentina el sindicalismo de Estado?, ¿y, por otro lado, la llegada de la “Revolución Argentina” y el desmembramiento colectivo? En definitiva, ¿qué proponen, a un nivel político, social y cultural, las diferentes formas de organización de los trabajadores?

El artículo recorre las variantes ideológicas que Carri desarrolla en los dos siguientes artículos y centra el foco de interés, por un lado, en el clima de politización universitaria en que se inserta el autor -“Se propusieron expresar la resistencia a la dictadura y la nacionalización de sectores juveniles universitarios, exponiendo el carácter político de las Ciencias Sociales y elaborando un compromiso con América, la liberación nacional y el peronismo” (Dawyd: 422)-; y, por otro lado, el abandono de su actividad académica en pro de la militancia revolucionaria -militante de Montoneros y responsable de la “Columna Sur”-. Carri representa, entonces, un sujeto que, llevado por las transformaciones históricas de la Argentina, modifica sus planteamientos, los revisita y los acomoda a la doble faceta de intelectual/militante: “El tiempo en que vivió y escribió Roberto Carri fue de acelerados cambios sociales y políticos. Los análisis y las alternativas expuestas en su libro de 1967 fueron revisadas por el autor en 1969, les añadió una aclaración en 1970, y reescribió esta historia en 1974. En todos estos años Carri fue cambiando los escenarios de su militancia” (Dawyd: 430). Así, se explica el tratamiento diferente que da en los tres escritos sobre la izquierda peronista o la burocracia sindical: ¿en qué medida los dirigentes sindicales pierden el contacto directo con las bases?, ¿qué implican, políticamente, las negociaciones con el Estado?, ¿son estas las causantes de la pérdida, según Carri, del carácter antiimperialista del peronismo?

El estudio de la obra del autor permite, a partir de una figura concreta, (re)plantear una serie de interrogantes que apelan a las formas de organización obrera y sus posibilidades de desactivación y desmembramiento: si bien al principio de los estudios el autor reconoce la efectividad del Sindicalismo de Estado como fuerza unificadora, a medida que tienen lugar los diferentes acontecimientos históricos, percibe una despolitización significativa que viene impuesta por los mandatos del Estado: “Toda descripción del vandomismo se hace en un marco que lo comprende como una burocracia solo preocupada por “conservar el aparato”, constituida como factor de poder en alianza con el imperialismo” (Dawyd: 433). A medida que Carri se interroga y evoluciona con los sucesos históricos y las variantes ideológicas, también nosotros nos (re)planteamos factores que apelan no solo a la realidad Argentina de los años sesenta, sino a la constitución misma del sindicalismo y las posibilidades de intervención.

La focalización que el artículo de Dawyd hace en la figura de un intelectual/militante reconocido en la Historia argentina, se complementa con la contribución de Martina Moriconi, “Los trabajadores de la fábrica Jabón Federal de La Matanza en los años setenta: una reconstrucción histórica y diferentes narrativas”, donde el foco se desplaza hacia los “trabajadores desconocidos”. El artículo de Moriconi parte de una premisa que retoma investigaciones previas de Federico Lorenz: las políticas de memoria tras la dictadura argentina han dejado en segundo plano a los obreros, por ello, resulta necesario completar la visión histórica del conflicto con la perspectiva obrera. “El papel secundario que se le confirió a los trabajadores se asentó en que a pesar de que en el informe de la CONADEP se afirmara que el máximo porcentaje de los desaparecidos correspondía a obreros, en la diversidad de representaciones disponibles sobre la figura del desaparecido primaba la referencia de las clases medias” (Moriconi: 439). Los estudios académicos, afirma la autora, han reforzado la dinámica clasista de estudio de la represión y han configurado un imaginario en torno al obrero en tanto “actor secundario” frente a los protagonistas de la Historia. En la línea de otros artículos del monográfico -véase Somolinos o Becerra- la autora denuncia la conformación historicista como una construcción basada en la desigualdad de clase que subyuga al obrero a la posición marginal y secundaria, sin agencia, frente al protagonismo de las clases medias y altas. Se plantea, entonces, la necesidad de *volver-a-mirar* con que abrimos el presente monográfico para observar la década de los sesenta desde la perspectiva de los obreros y su vivencia de la dictadura argentina: “Este trabajo pretende ser un pequeño aporte a las pesquisas que priorizaron captar las perspectivas de los trabajadores para pensar los años setenta” (Moriconi: 438). La apuesta de Moriconi representa un viraje total en el eje de representación histórica, un giro en la agencia del sujeto histórico que se ajusta, en definitiva, a las elevadas cifras de obreros víctimas y espectadores de las desapariciones en la Argentina de los años setenta.

El artículo, no obstante, no solo fija la mirada en los sujetos obreros como protagonistas de la Historia, sino que propone un segundo eje de especificidad: pretende indagar no en la experiencia general del obrero, sino en el estudio de los trabajadores no sindicados durante la dictadura argentina; es decir, en esa “otra parte” de la clase obrera que vive el periodo dictatorial de forma diferente a los trabajadores explícitamente involucrados a través de vínculos sindicales u organizaciones. Parte, para ello, del caso de la fábrica de Jabón Federal de La Matanza (Buenos Aires) e indaga en “las representaciones de los trabajadores sin militancia política sobre los trabajadores víctimas del terrorismo estatal” (Moriconi: 437) teniendo en cuenta sus recuerdos de la fábrica. A partir de ahí, se recoge la experiencia de los trabajadores no vinculados con organizaciones políticas y la reconstrucción que ellos mismos hacen de “las identidades de los trabajadores desaparecidos como la trama política en la que estaban insertos con el propósito de reconstruir al menos una pequeña parte de las historias destruidas por la dictadura” (Moriconi: 437). Moriconi parte, así, de trabajos como el de Eleonora Bretal, que tratan de recoger la perspectiva de los trabajadores no-militantes, aquellos que, afirma, “no estaban metidos en nada”: “se convirtieron en un aporte fundamental para dar cuenta de las miradas de los trabajadores del frigorífico Swift que “estaban metidos en algo” y, a la vez, de las de quienes “no estaban metidos” y no fueron víctimas directas del Terrorismo de Estado” (Moriconi: 439). La pregunta que subyace al artículo, entonces, no es solo ¿qué ocurre con la clase obrera durante el periodo

dictatorial argentino? Sino, más bien, ¿qué experiencias narran y de qué forma transmiten la experiencia vivida los obreros no involucrados a través de organizaciones explícitamente políticas?, ¿cómo relatan las desapariciones de 1976 y 1977 los trabajadores de la Fábrica de Jabón Federal de La Matanza? En la reconstrucción histórica de Moriconi, la entidad de sindicatos o sujetos involucrados políticamente no se utiliza como factor excluyente de las narrativas, sino más bien como punto de interés para la investigación.

La visión de los obreros no-sindicados sobre los acontecimientos que tienen lugar durante la dictadura ha ocupado siempre una posición marginal, casi inexistente, en los estudios históricos y sociológicos. Sin embargo, afirma Moriconi siguiendo a Basualdo y Lorenz (2012), el objetivo es ampliar la mira y recoger, así, las experiencias de los obreros en su conjunto para releer la historia desde una dimensión de clase: “no se trata sólo de incorporar las voces de los trabajadores que hasta aquí estaban opacadas, sino fundamentalmente recuperar la dimensión de clase y problematizar el mundo del trabajo en el campo de la memoria” (Moriconi: 441). Lo que propone el artículo es, precisamente, incluir la perspectiva de los trabajadores no-sindicados para comprender la complejidad ideológica, religiosa, de género y sobre todo de clase que compone a la propia clase obrera y las subjetividades que en ella conviven. El objetivo es determinar de qué manera afecta, en la vida cotidiana, el mecanismo dictatorial a aquellos sujetos que durante los años setenta no forman parte de la militancia ni las acciones activistas de izquierda. Solo así, afirma la autora, es posible comprender la variedad de subjetividades, experiencias e ideologías que los obreros tienen con respecto a los mecanismos represivos de la última dictadura argentina. ¿Qué ocurre, entonces, con aquellos trabajadores que no son víctimas directas?, ¿cómo experimentan las violencias dictatoriales en el puesto de trabajo?, ¿en qué medida la problemática de los desaparecidos trastoca su vida cotidiana? A medida que la autora indaga, en las entrevistas, en la experiencia de los trabajadores, detecta una serie de rasgos que entroncan con el universo laboral de los obreros así como con sus identidades: por ejemplo, el orgullo y la identificación con la Fábrica de Jabón Federal y su experiencia dentro de la misma, o el auge de la organización sindical y huelguista de la década de los setenta.

El artículo, como ocurre en otras contribuciones del monográfico (Cordero, por ejemplo), trabaja con el material grabado, oral, construido por la propia autora: así, se utilizan entrevistas a ex trabajadores, a personal jerárquico, a familiares y a compañeros de las personas desaparecidas: “Las entrevistas fueron realizadas entre 2017 y 2019, de forma personal en sus domicilios y, pocos casos, en sitios públicos como cafeterías. Cabe aclarar que los nombres de los entrevistados son ficticios para resguardar su anonimato” (Moriconi: 440). La metodología para recopilar la variedad de testimonios en torno a la tragedia argentina se lleva a cabo a través del respeto pleno por la narración del interlocutor; esto es, no se trabaja con el texto grabado para indagar en las fisuras ni los datos exactos, sino que se asume el relato tal y como es producido en el momento de su oralización. Es una forma, pensamos, de respetar la agencia del sujeto entrevistado e intentar intervenir lo mínimo posible en su narración. La mirada del investigador ya ejerce, *per se*, una desnaturalización del discurso obrero; no obstante, en la artificialidad del proceso existen rangos de interrupción que, en el caso de Moriconi, decide minimizar en la medida de lo posible: para buscar los datos que faltan, la autora prefiere emplear rutas alternativas como, por ejemplo, la prensa histórica del momento. Las fuentes, entonces, se constituyen a base

de entrevistas, pero también a partir de revistas, archivos policiales, bases de datos de organismos de Derechos Humanos y fotografías; la autora emplea una variedad de fotografías que complementan a los testimonios de los trabajadores (como ocurre con los artículos de Piñol o Rossi) y se erigen como escenario visual de la cotidianidad obrera, por ejemplo: “Trabajadores comiendo asado en el camping del sindicato” o “Trabajadores de un día al aire libre en el camping del sindicato”. De esta forma, Moriconi reconstruye de forma alternativa y minoritaria la historia argentina a partir de fuentes que configuran una imagen plural del obrero. En definitiva, el artículo recopila una pluralidad de visiones en torno a las matanzas y desapariciones de obreros en la década de los setenta que permite ampliar la complejidad del fenómeno y, sobre todo, la agencia de los sujetos históricos en un “caleidoscopio” (Calveiro) necesario. La autora apunta, no obstante, a la necesidad de incidir en la pluralidad de narraciones históricas para completar, en el futuro, los vacíos presentes: “aún resta trabajo por hacer tanto en lo relacionado a la búsqueda de más testimonios que fortalezcan o maten las aseveraciones aquí expuestas como en la incorporación de más indicios que permitan saldar los agujeros de la trama histórica que aún después de más de cuarenta años no podemos desentrañar. Por lo tanto, completar esos vacíos será el desafío siguiente” (Moriconi: 464).

Desafío, el de completar la pluralidad obrera argentina, que recoge Mariana Sol Canda en el artículo “‘Un corresponsal en cada fábrica’. La búsqueda de la CGTA para dar voz a las bases en su Semanario”. La autora repasa cómo, durante 1968 y 1970 en Argentina, el Semanario de la CGTA (Confederación General del Trabajo de los Argentinos) solicita a los lectores obreros que participen en la publicación del número y colaboren en la conformación y escritura del mismo para completar la labor política de la central obrera: “El Semanario CGT ha sido un valioso instrumento que la CGTA ha utilizado para vehiculizar la identidad política que buscaba representar. Esta publicación gráfica contó con 55 números fechados entre mayo de 1968 y febrero 1970” (Canda: 476-477). El artículo desentraña las respuestas y las contradicciones que tienen lugar tras el llamamiento del Semanario de la CGTA a la participación obrera y los motivos en el “fracaso” de la petición. La reclamación al desarrollo de la “palabra obrera” por parte de los responsables de la publicación plantea, entonces, una serie de interrogantes de salida que son nucleares en el monográfico: ¿cómo surgen las culturas obreras?, ¿la plataforma (el Semanario) es garantía de participación?, ¿bajo qué regímenes surgen las escrituras obreras?, ¿qué tensiones se producen cuando se reclama la escritura del obrero y su participación en las narraciones?

En la línea del artículo de Alejandro Civantos en torno a la prensa ácrata y su importancia en la constitución de una cultura alternativa, Canda explica la importancia que, históricamente, ha tenido la prensa obrera en Argentina a la hora de configurar colectivamente la identidad obrera: “ya a finales del siglo XIX en toda el área rioplatense comienzan a circular un número importante de periódicos y folletos que respondían a distintas vertientes (anarquista, socialista, comunista, sindical)” (Canda: 476). La finalidad, explica la autora, es narrar la situación de los trabajadores, los conflictos y tensiones con la patronal, así como también “generar un debate sobre las condiciones laborales y el sistema político y económico general, buscando a través de ello un cambio social real” (Canda: 476). La prensa obrera en Argentina, entonces, encuentra similitudes directas con el auge del periodismo ácrata en España, desde donde se pretende no solo denunciar las tensiones con la patronal, sino también y sobre todo conformar las bases para un cambio

social mayor y una cultura alternativa: “La prensa obrera perseguía como fin la formación de una identidad obrera y una cultura popular, capaz de lograr discusiones, debates y controversias a partir de la toma de conciencia de su lugar en el esquema socioeconómico” (Canda: 476). En relación con el auge de este tipo de prensa, la central obrera CGTA se suma a la corriente y busca un público, explica Canda, en el que instalar una identidad política propia e impulsar la escritura de un semanario obrero; de esta forma, la central pretende complementarse con la textualidad obrera que, en esos años, encuentra en Argentina un lugar de desarrollo. El Semanario de la CGTA se construye entonces sobre los postulados de denuncia y lucha contra las tensiones laborales de los obreros, pero sobre todo plantea un cuestionamiento directo “al sistema capitalista en general (la compraventa de trabajo, la propiedad privada de los medios de producción)” (Canda: 478) y la necesidad de un cambio mayor que permita trastocar el orden en lo social, lo político y lo cultural. No casualmente, afirma Canda, el primer número se publica el primero de mayo de 1968 bajo el lema: “Mensaje a los trabajadores y al pueblo argentino”, acorde a los tiempos históricos de cambio. De esta forma, afirma la autora, la central obrera argentina se suma a los planteamientos generales en torno a la importancia de la prensa obrera en tanto lugar de constitución de identidades políticas y reclamaciones del cambio social.

Centrando su interés en el Semanario de la CGTA, Canda reflexiona en torno a tres partes concretas del proceso: a) la metodología con que se “reclama” la participación en el Semanario, los motivos por los que se plantea la necesidad de ser constituido a partir de la “palabra obrera”. En el Semanario, afirma la autora, “a lo largo de toda su existencia existió la vocación de convocar a la intervención activa de sus lectores, tanto a escribir para la publicación gráfica buscando así darle un lugar protagónico [...] como también a participar en las actividades que la CGTA organizaba y promovía (algo más común entre las publicaciones obreras)” (Canda: 478). La participación del obrero, entonces, se constituye como una vocación irrenunciable para el propio Semanario tanto en la parte textual como en las actividades que organiza. De ahí que el lema fundacional del mismo sea, precisamente, “un corresponsal en cada fábrica”: el objetivo es encontrar en cada puesto de trabajo, al menos, un obrero que narre, denuncie y participe con el Semanario para conformar así un relato plural. La metodología de partida, entonces, reclama la participación del obrero y lo sitúa como agente crucial en el proceso.

b) Los riesgos que tienen lugar tras la petición, no obstante, se muestran en los distintos testimonios analizados por la autora: así, el liderazgo de los intelectuales y la escasa participación del obrero generan tensiones, a veces, difícilmente salvables. Se espera, afirma Canda, “que los trabajadores [tengan] una inserción importante en la vida del Semanario CGT” (Canda: 480), sin embargo, las condiciones materiales frenan, en gran cantidad de ocasiones, las *posibilidades* de participación: bien por la censura que sufre en varios momentos el Semanario, bien porque los obreros no encuentran siempre en el envío de los testimonios el camino predilecto para sus reivindicaciones ni el apoyo necesario por el gremio al que pertenecen. “Incluso se aspiraba a que existiera una reciprocidad entre los “intelectuales” que se hacían cargo de la redacción del Semanario y los trabajadores y las trabajadoras que debían convertirse en corresponsales. Distancia que no fue fácil de saldar y produjo ciertas contradicciones” (Canda: 485). Aunque el proyecto pretende, afirma Canda, que los obreros y los intelectuales se igualen en su tarea de construcción del Semanario, lo cierto es que en gran cantidad de ocasiones el objetivo fracasa: los

intelectuales deben mantener el liderazgo de la publicación y los obreros no siempre consiguen *constituirse* como corresponsales directos en los puestos de trabajo. Lo significativo, pensamos, en relación con las líneas de pensamiento del monográfico, es la asimetría que se establece entre unos y otros a la hora de llevar adelante el proyecto y que viene directamente desencadenada por las condiciones materiales de partida: aunque se pretenda constituir un órgano cultural basado en la cooperación entre intelectuales y obreros, ¿hasta qué punto el régimen laboral del obrero restringe su acceso directo a la escritura?, ¿cómo habilitar nuevas formas de escritura, de participación textual, si el orden social continúa siendo el de la explotación capitalista?, ¿en qué medida los tiempos y las dinámicas laborales del obrero evitan, *per se*, su participación *activa* en el Semanario?

c) Hacia qué intereses se desplazan los relatos obreros (denuncias contra la explotación de la empresa, contradicciones hacia el propio sindicato, etc.). La inclusión de la palabra obrera implica también una crítica directa hacia la propia plataforma: “Las disconformidades frente a la CGTA se daban a conocer en el propio Semanario. Los relatos obreros no solo denunciaban la explotación patronal o la ineficacia del sindicato, sino también las contradicciones en las que se creía incurrían esta nueva central obrera” (Canda: 483). Esto genera una situación paradójica, pero, a su vez, muestra un espacio abierto a la autocrítica: a pesar de los textos de apoyo directo, hay testimonios obreros donde se duda directamente de la capacidad representativa del Semanario, ¿el intento y el interés por incluir los testimonios obreros consigue ser eficaz y hace que el conjunto de los trabajadores se sienta (o no) representado e interpelado?: “pero también aquellas que ponen en duda su capacidad representativa, como lo expresado por el representante del sindicato del hielo, que se pregunta si los compañeros se han sentido representados en los 14 números anteriores del Semanario, o si por el contrario las personas a las que buscaba interpelar la publicación no se veían reflejadas en sus páginas” (Canda: 483). El trabajador se interroga, entonces, si verdaderamente se ha llegado a cumplir el lema fundacional (*un trabajador en cada fábrica*) y en qué medida ello determina la mayor o menos representación obrera del Semanario.

El material con que trabaja el presente artículo para explorar las distintas fases de la participación obrera en el Semanario, así como sucede en otras contribuciones del monográfico (Negrete Peña o Gahete, entre otras), se basa en los textos escritos por obreros al margen del estatuto de lo literario, esto es: utiliza como material de investigación “algunas notas escritas por bases obreras entre 1968 y 1970, que respondieron a la convocatoria hecha por los redactores del semanario” (Canda: 469). Resulta significativo en términos políticos la utilización del material con que trabaja Canda puesto que recupera no aquello que queda codificado en el canon literario en torno a *lo obrero*, sino precisamente las textualidades marginales que tienen lugar en torno a una petición explícita de escritura. Nos preguntamos, no obstante, y en relación a una de las cuestiones fundamentales del monográfico: ¿la palabra procedente de las bases obrera logra, finalmente, situarse en un lugar vertebrador dentro del Semanario?, ¿contribuyen los testimonios obreros a impulsar modificaciones en la acción gremial de la CGTA? Esto es: ¿en qué medida la palabra obrera no solo se solicita sino que se *constituye* como agencia?, ¿adquiere estatuto performático?, ¿los reclamos textuales son secundados en la realidad social y política?

El artículo se escribe, afirma Canda, en el año 2018, al cumplirse cincuenta años de la experiencia de la CGT en Argentina: “Siempre este tipo de aniversarios invitan a debatir al objeto

que está siendo homenajeado. Podríamos preguntarnos entonces qué sigue haciendo interesante y singular a esta experiencia. Y por qué su análisis es una cuestión vigente al día de hoy” (Canda: 470). Hasta qué punto, entonces, la realidad argentina actual puede valerse de la experiencia encarnada por el Semanario de la CGT; en qué medida otras prácticas de proliferación textual obrera toman forma en el presente inmediato y, sobre todo, a qué tensiones y problemáticas apuntan. La necesidad de recuperar experiencias de movilización obrera (en lo político, pero también en lo cultural) se antoja, a día de hoy, imprescindible para comprender la memoria histórica de clase como un elemento vivo de discusión, revisitación y afectación del presente. El artículo de Canda (re)coloca sobre el tablero algunas de las preguntas fundamentales que han atravesado las contribuciones del monográfico hasta el momento y lo hace, además, en una latitud geográfica distinta que nos invita a interrogarnos: ¿cómo es posible pensar las culturas obreras desde el internacionalismo?, ¿las experiencias históricas compartidas nos ayudan a comprender con mayor complejidad las textualidades-obreras?, ¿qué posibilidades de agencia en el discurso público tienen los obreros a lo largo de la historia y las diferentes realidades geográficas?

V. MATERIALES PARA LA DISCUSIÓN DE LAS CULTURAS OBRERAS

Las contribuciones en torno al obrerismo argentino con que cerramos el apartado anterior permiten no solo habilitar una breve plataforma de pensamiento -que debería extenderse a partir de otros trabajos sobre las culturas obreras en latitudes diferentes-, sino que, además, conecta de lleno con la pregunta que inaugura el tercer elemento del caleidoscopio: ¿qué posibilidades de intercambio metodológico tenemos en relación con el resto de realidades geográficas e históricas? El tercer y último elemento del presente monográfico consta de tres entrevistas/conversaciones que abordan temas centrales en nuestra percepción de lo obrero y en el planteamiento que pretendemos construir en torno a ello. La primera conversación, “Un gesto de escucha. De Rigoberta Menchú a Las que limpian los hoteles: aplicaciones y límites de la subalternidad en el cambio de siglo. Conversación con Mercè Picornell”, dialoga con los planteamientos de la investigadora Mercè Picornell y pretende ahondar en la posibilidad de aplicación del enfoque subalternista en España, esto es: ¿de qué forma podemos (o no) aplicar los estudios subalternos procedentes de la India y América latina a la realidad cultural en España? La cuestión transatlántica y la posibilidad de aplicar diversas metodologías no puede ser, de ninguna manera, planteada a modo de afirmación, por ello las preguntas que constituyen la “conversación” con Mercè Picornell no están destinadas a corroborar o afianzar nuestro pensamiento, sino que pretenden ensanchar y visitar el debate en colectivo, ir hacia lugares que no necesariamente están ya resueltos o trabajados, y formular nuevas preguntas que, muy posiblemente, quedarán abiertas para futuras respuestas. La elección del formato conversacional en torno al enfoque subalternista no es baladí: solo conversando, pensamos, podemos abrir una nueva vía de investigación que intente explorar si las teorías sobre los Estudios Subalternos pueden adaptarse a la realidad cultural española y, en definitiva, dejar abierto ese intento, ese diálogo, para permitir la entrada del pensamiento crítico de otros investigadores e investigadoras. El documento se propone como un *gesto de escucha* hacia los espacios en los que tomó forma originariamente el pensamiento subalternista (la India y América Latina), pues abre la posibilidad de continuar sus

conversaciones y trasladarlas a una realidad diferente, siempre desde el autocuestionamiento y la reflexión pausada. Hay elementos en el debate latinoamericano y poscolonial en torno a la subalternidad que permiten visibilizar contradicciones y problemáticas que los debates europeos y los conceptos producidos por la teoría occidental no permiten ver. Es por ello que, escuchando sus diálogos, nace nuestra conversación. Teniendo presente la diferencia abismal entre un contexto colonizador y un contexto colonizado, y las diferentes aplicaciones que la noción que subalternidad ha tenido (Gramsci, Spivak, Guha, Beverly...), nos preguntamos: ¿cómo funcionan las condiciones de subalternidad en el interior de un país colonizador?, ¿los regímenes de subalternidad han variado en el siglo XXI?, ¿qué consecuencias y efectos tiene todo ello en la propia cultura?, ¿qué sucede cuando los patrones de acceso a la producción de discurso público se modifican? Nos vemos obligadas, entonces, a conversar con pausa (con la reflexión teórica suficiente) para desentrañar nuevas vías de intercambio entre pensamientos críticos: por un lado, para explorar en qué medida los funcionamientos de subalternización se dan en el seno de la realidad española y, por otro lado, hasta qué punto están modificándose y ensanchándose las condiciones del subalterno. Es obligación de los investigadores/as, como afirma Bourdieu, estar atentos a su realidad y tratar de obtener pautas de pensamiento que nos permitan comprender los mecanismos de dominación: pautas, pensamos, que podrían venir del diálogo con los estudios subalternos y que requieren una inmersión extensa en sus fisuras y potencialidades. No obstante, sucede con demasiada frecuencia que, al hablar de un régimen de dominación en una latitud concreta, se opacan otros regímenes en un ejercicio teórico improductivo: nuestras líneas conversacionales pretenden, antes de nada, clarificar el uso de la teoría en torno a la subalternidad (Gramsci, Guha, Spivak, Beverly...) y, después, profundizar en los planteamientos que, tal vez, podrían ser productivos para pensar los sistemas de dominación en el contexto español. De otra forma, estaríamos opacando luchas políticas y culturales que mucho distan de parecerse a las nuestras si nos atenemos a los vectores de clase, etnia o género.

En segundo lugar, la entrevista con la profesora, investigadora y escritora Iliana Olmedo, “[De la \(des\)memoria a la sociedad del espectáculo. Descubrimiento, trayectoria y repercusión de la figura de Luisa Carnés. Entrevista a Iliana Olmedo](#)”, pretende también trasladarse a otra realidad histórica para profundizar en una figura central para el monográfico, la escritora-obrera Luisa Carnés, y el contexto cultural que la rodea. Para ello, el exhaustivo trabajo de la profesora Iliana Olmedo, sintetizado en su obra *Itinerarios del exilio* (2014), se presenta como una sólida plataforma teórica desde la que comprender el contexto histórico y literario, la obra narrativa, periodística y teatral, y las tensiones ideológicas que rodean a la figura de Carnés. Son estas tensiones, precisamente, las que nos llevan a proponer a Olmedo la siguiente entrevista, con la intención de indagar, en la medida de lo posible, en los recovecos y fisuras que existen no solo en el proceso de recuperación de una autora exiliada, sino también y sobre todo en las condiciones materiales de una escritora-obrera, su entrada en el campo cultural, los planteamientos proletarios de su época y, finalmente, los efectos que su presencia genera en el contexto actual. La obra de Iliana Olmedo, pues, se presenta como un plataforma de disenso y ampliación teórica en torno a la figura de Carnés y permite ahondar en las entrañas de una escritura que se presenta, casi, como excepción. Para ello, primero colocamos en el punto de mira las dificultades, las consecuencias y los efectos que tienen lugar cuando, desde el campo de la investigación, se pretende recuperar o

siquiera *conocer* la figura de una autora exiliada; esto es, en qué medida nos afecta el silencio prolongado durante un largo periodo histórico, qué recepción tiene la propuesta de rescate de las autoras no-consagradas, en qué medida el espacio de la investigación es siempre proclive a ello, etc. En definitiva, cuáles son las tensiones y dinámicas que tienen lugar en nuestro propio espacio de trabajo al comenzar, como Olmedo, la tarea de rescate transatlántica. Partiendo de un cuestionamiento del espacio de trabajo, recorreremos las tensiones y disensos en torno a la relación clase-cultura-género (condiciones de posibilidad, planteamientos obreros en la literatura de preguerra, celebración de la obrera que escribe, etc.), la importancia de extender el gesto de escucha hacia América Latina también en los procedimientos de memoria histórica y, por último, los efectos que tiene sobre la temporalidad presente el rescate de una autora hasta el momento desconocida. ¿En qué medida la reedición de su segunda novela coloca el foco, con más intensidad que nunca, sobre la vida y obra de Carnés y, sobre todo, qué tipo de discursos generan en torno a su figura y qué efectos tienen sobre el proceso general de memoria histórica?

Para finalizar y “cerrar” el gesto que abre el presente monográfico, presentamos “[A tiro de] [Barrio] Entrevista al colectivo teatral Atirohecho”, a partir de las intervenciones de Carla Chillida, Margarida Mateos, Yarima Osuna y Elías Taño. En esta ocasión, comparto la labor entrevistadora con dos compañeros, Vito Martínez y Daniel López, quienes no solo han asentado las bases para la discusión teórica sino que también han favorecido las condiciones materiales para ello. La entrevista/conversación pretende dar cuenta de la capacidad política del grupo teatral así como replantear y debatir junto a ellas *los posibles futuros* de lo obrero en la cultura. El uso del espacio escénico y la forma de trabajar con la terminología de clase da forma a un dispositivo colectivo donde lo cultural está al servicio de la denuncia y la intervención. A partir de obras como *No te salves* (2011), *Ladran, luego cabalgamos* (2013), *Donde las papas queman* (2014), *El mercado es más libre que tú* (2015), *Miedo por venir* (2016), *La Sección* (2017), *Esta obra gentrifica* (2017), *Les solidàries* (2018), *Tot explota* (2019) e *Ingovernables* (2019), entre otras, visibilizan las lógicas capitalistas dominantes, los regímenes de explotación, las revueltas sociales marginadas en la historiografía y proponen soluciones que pasan, siempre, por el uso político del cuerpo y la cultura. Por todo ello, la entrevista se organiza en torno a cuatro ejes que pretenden ahondar, en la medida de lo posible, en la ideología teatral del colectivo y en sus propuestas como aparato cultural de intervención.

a) *La constitución del grupo*. Como sucede con otros ejemplos culturales (re)visitados en el monográfico (*Precarias a la deriva* o *los blocos*), la constitución misma de un agente cultural resulta fundamental para comprender lo ideológico de su lugar de enunciación; Atirohecho se conforma a partir de un colectivo teatral (fundado por Carla Chillida y Elías Taño e integrado por actores y actrices como Margarida Mateos y Yarima Osuna), pero también en consonancia con el grupo La Miliciana, centrado en la producción de serigrafía -y donde la labor de las componentes nutre y se nutre de la grafía de Taño-. Ambos proyectos se retroalimentan, comparten espacios, desmontan la autoría individual y, a su vez, construyen un imaginario visual que va directamente ligado a las propuestas políticas de su teatro. El grupo no solo propone una forma-de-hacer cultura en colectivo, sino que además lo hace creando un imaginario nuevo (a partir de la escena, las imágenes, los murales, etc.) que recoge las propuestas de la tradición obrerista y, a su vez, las reformula, *las traduce* al espacio histórico presente. Frente a las preguntas que atraviesan el

monográfico (¿de qué hablamos cuando hablamos de culturas obreras?, ¿cómo podemos determinarlas?, ¿qué sucede cuando el obrero produce cultura? etc.), la respuesta se produce de forma conjunta, en colaboración constante; Atirohecho hace que la individualidad se piense como *imposible* a la hora de producir cultura o, por lo menos, cultura propiamente obrera.

b) *Clase, cultura y memoria*. La ideología política y la ideología teatral del grupo se encuentran indisolublemente relacionadas entre sí en tanto aquello de lo que participan en la vida (movimientos sociales, manifestaciones, agrupaciones) no se constituye como un elemento *insertado* en lo cultural sino, más bien, simultaneado. Vida y cultura *conviven* en sus planteamientos políticos, las obras de teatro nacen *dentro* y *desde* las exigencias anticapitalistas, feministas, antirracistas que proponen en colectivo con el resto de la ciudadanía. De esta forma, la clase social se constituye como el eje de partida -y también de llegada- del teatro; *lo obrero* el es dispositivo desde el que se comprende lo social y lo cultural al mismo tiempo. Ahora bien, lo obrero entendido desde una noción feminista y antirracista que evoluciona y se completa históricamente. Les preguntamos, entonces, ¿cómo se entiende la biografía de una compañía teatral como Atirohecho teniendo en cuenta vuestros orígenes de clase? Enunciáis vuestro teatro desde una posición obrera, ¿cómo os relacionáis y cómo trabajáis con dicho origen?, ¿cómo pensáis vuestro teatro desde esa dualidad entre el origen obrero y la producción de cultura alternativa? Las respuestas apuntan a *una consciencia viva del origen* que determina no solo las dificultades materiales de acceso a la producción cultural (trabajos simultáneos, problemas económicos, etc.), sino también el lugar *desde donde* se-hace-teatro: en lo físico (local de ensayo en un barrio periférico de València) y en lo ideológico (el teatro se hace desde la consciencia de clase y por tanto desde la urgencia de transformación política).

Nos preguntamos, también, en relación al trinomio clase-cultura-memoria qué importancia tiene la memoria histórica en el grupo y en qué medida les sirve como base para los presupuestos proletarios la tradición latinoamericanista que manejan en profundidad. Las respuestas reconocen la importancia de la tradición revolucionaria de América latina como horizonte de imaginación, sus luchas, sus formas de entender la cultura y la memoria, y apuntan, también, al desconocimiento de una gran parte del teatro revolucionario llevado a cabo en España. El hueco, que las autoras señalan, responde directamente a la mutilación de la memoria obrera que, en otro de los artículos del presente monográfico, el investigador David Becerra explicita: así, afirma, nos vemos obligados a empezar siempre “desde cero” puesto que la tradición obrera y revolucionaria en nuestra cultura ha sido cercenada, interrumpida y, por tanto, difícilmente accesible para que constituya un elemento vivo de la memoria presente. Atirohecho pone de manifiesto el quiebre que señala Becerra y retoma, (in)conscientemente, décadas después, propuestas teatrales en relación a lo obrero que parecían enterradas en el *continuum* de una Historia contada por los sujetos dominantes. El grupo se configura entonces como un dispositivo de memoria-viva que, con los referentes familiares, las luchas políticas compartidas y las culturas latinoamericanistas, colocan sobre el escenario respuestas para evitar la disolución de las memorias obreras y seguir pensando en torno a ellas.

c) *Los espacios de representación*. El lugar donde se ejerce el derecho a la cultura es uno de los ejes de reflexión del proyecto teatral, por ello, nos interrogamos junto a las componentes del grupo: ¿cómo el espacio determina el contenido ideológico de las obras?, ¿qué potencialidad

concede el lugar público frente a la representación privada?, ¿cómo se experimenta el cambio de escenografía, de lugar enunciativo?, ¿los lugares dominantes de representación pueden absorber el potencial subversivo del teatro político? La trayectoria de Atirohecho los sitúa, a menudo, en espacios de representación que invitan a la democratización y colectivización de lo teatral: plazas, calles, parques, centros sociales ocupados, entre otros, se convierten en escenarios públicos donde la actuación no se “consume”, sino que se comparte con el resto. Así, como con los murales colectivos de Elías Taño, la ciudadanía *participa de* la experiencia cultural y no la consume como objeto. El sentido mercantilista y dominante de lo cultural, entonces, se quiebra y nace un sentido-otro que coloca los cuerpos en el centro y resignifica la experiencia teatral. La llegada de obras como *Tot explota!* (2019) o *Ingovernables* (2019) a teatros públicos (de gestión privada, en el caso de La Rambleta), pensamos, funciona como Caballo de Troya donde se amplía el perfil de los espectadores y se genera, de otra forma, el choque. En cualquier caso, si el espacio de representación puede llegar a anular la potencialidad política de la obra es una pregunta que queda abierta.

d) *Los procesos creativos*. Ante los interrogantes sobre cómo se crea un teatro propiamente obrero y subversivo, las respuestas apuntan, unánimemente, a la importancia de colocar el cuerpo en el centro del proceso cultural. Las obras de Atirohecho se sostienen, afirma Carla Chillida, sobre una *ideología del cuerpo* que le corresponde históricamente a la clase obrera en tanto sus trabajos, los manuales, activan un sentido de colectividad que se respalda en el contacto con el otro, en el esfuerzo compartido. Es eso lo que resulta fundamental en el proceso creativo y lo que, finalmente, se traduce/traslada al escenario: la convivencia corporal durante el hecho teatral muestra al espectador/a la ruptura de la cápsula neoliberal donde el sujeto vive y trabaja solo. En las obras de Atirohecho los cuerpos danzan, trabajan, se retuercen de dolor, llenan el vacío o lo acompañan, gritan y se abrazan. Es eso, la convivencia de los cuerpos, lo que se constituye como motor narrativo. A la trama la sostienen corporalidades que escapan de los regímenes de control y normalización. Por ello, las compañeras enfatizan en sus respuestas que durante el proceso creativo y la propia actuación de la obra, el motor de la clase social funciona, precisamente, a través de los cuerpos que, como el trabajador asalariado, sudan, se retuercen, conviven, en el espacio de trabajo que es, para ellas, el espacio donde producen cultura (obrero).

Pensamos, en aras de ampliar el debate y (re)pensar con ellas, hasta qué punto el teatro se constituye (o no) actualmente como el espacio predilecto para subvertir las lógicas neoliberales de individualización, en tanto aquello que distingue al acto teatral es su carácter de inmediatez física y temporal, su capacidad para ser vivido solo en la medida en que el espectador comparte su espacio con el grupo actoral. Esta característica, que lo identifica desde el inicio, se convierte en un elemento de disputa contra las lógicas neoliberales de desconexión/descorporización, se convierte en un lugar de excepción frente a la hiperconectividad social del tiempo presente; así, la experiencia del teatro supone hoy en día un espacio *posible* de compenetración y conexión física - que no hiperconexión- entre actores y espectadores, que rompe durante un tiempo considerable la urgencia de los estímulos informatizantes. Es el teatro un estado de excepción donde el sujeto re-conecta consigo mismo y la fisicidad del arte (lo cual ha dejado de suceder ya, en gran cantidad de ocasiones, en espectáculos musicales). Con todo, pensamos, ¿es quizá el teatro un elemento

cultural propicio para los planteamientos obreros y su corporalidad innata?, ¿es el teatro, en definitiva, el lugar donde “tot explota”?

Nuestra última pregunta interroga a las componentes del grupo acerca del futuro que esperan o imaginan. Como nosotros, dejan abiertas las posibilidades de respuesta y, pensamos, si hay una certeza en toda la conversación es que Atirohecho se constituye como un colectivo artístico fundamental en el espacio barrial valenciano y, a su vez, en nuestra labor interrogativa en torno a lo obrero. Esto es así no solo porque representan en sí mismas un *modo-de-hacer-cultura* alternativo, marcado por las tensiones de clase y la necesidad de intervención política, sino precisamente porque marcan un rumbo posible de continuación guiado por la conciencia feminista, antirracista y proletaria. Frente a los disensos teóricos, las elucubraciones académicas y las disputas, ellas *hacen* teatro desde los márgenes y activan de nuevo lo obrero como un elemento *para* la disputa. “Cerramos” el monográfico con la presente entrevista porque consideramos, en definitiva, que Atirohecho es un elemento de *posibilidad* y de *futuro*: son ellas quienes nos permiten dejar la pregunta y el gesto abierto y seguir interrogándonos, sin pausa, sobre las relaciones que el caleidoscopio ha ido mostrándonos en torno a lo obrero y sus culturas.

*

El presente monográfico fue pensado como una plataforma posible desde la que razonar en torno a lo obrero y las disputas del pasado/presente que atañen a la categoría; por ello, en el *Call for papers* inicial planteamos una serie de líneas de abordaje posibles que, como todo proyecto colectivo, han sido transformadas, mutadas y ampliadas hacia otros lugares. La recepción de los artículos académicos y las diversas propuestas artísticas ha ido modulando un proyecto inicial que, con todo, se ha convertido en un caleidoscopio de miradas complementarias sobre las culturas obreras a lo largo de la historia. De entre todas las líneas propuestas al inicio, no obstante, queríamos reseñar aquellas que quedan, todavía, por abordar y cuyo hueco se nos antoja significativo: a) por un lado, el abordaje teórico del problema obrero desde la evolución histórica de la propia definición (de qué hablamos cuando hablamos de clase obrera); aunque, de otro modo, la respuesta ha sido cubierta implícitamente por las distintas contribuciones, creemos necesaria la cronología específica de la evolución del concepto para poder determinar en qué momento(s) se ha producido el quiebre y la transmutación (de elemento *para* la disputa a elemento *disputado*).

b) Por otro lado, en relación con la complejidad que entrañan en sí mismas las culturas obreras, sería necesaria una línea de estudio centrada, sobre todo, en aquellos comportamientos que contradicen la consciencia de clase y que asumen el discurso del amo como propio: ¿son acaso las culturas obreras productos intrínsecamente revolucionarios?, ¿no existen culturas obreras que, por el contrario, refuercen la ideología dominante y no disputen la hegemonía burguesa?, ¿cómo funcionan y qué regímenes de visibilidad tienen las culturas obreras que funcionan desde un lugar distinto a la consciencia de clase *para sí*?

c) Aunque en gran medida observamos a lo largo del monográfico cómo los barrios periféricos se constituyen como perímetros obreros, pensamos que resulta urgente la delimitación

espacial y las implicaciones políticas de los espacios propiamente obreros en el pasado (ateneos, centros culturales) y su evolución en el futuro (centros sociales ocupados, centros culturales autogestionados, etc), esto es: se nos antoja necesario poder dibujar el “mapa” donde las culturas obreras afloran, ya que la delimitación ayuda a visibilizar la gestión del espacio y, por tanto, a situar los focos de producción y marginalización de las culturas.

d) Quizá el elemento más ausente y, por el contrario, más prolífico en los últimos años es la producción de culturas musicales a partir de la agencia de los subalternos. En la última década, especialmente, asistimos a un cambio en los regímenes de producción cultural que coloca como agente a sujetos obreros y que, contra las dinámicas dominantes, convierte en masiva la cultura sin traspasar los códigos industriales ni estatales. En este sentido, resulta imprescindible interrogarnos por las producciones musicales que tienen lugar desde los barrios periféricos de España: ¿qué sentido político tiene el auge de la cultura popular en el presente?, ¿es una cultura de clase?, ¿cómo podemos pensar en la (re)vitalización del fenómeno quinquí y la estética marginal?, ¿qué discursos esgrimen las culturas que proceden de los epicentros subalternos? De momento, no obstante, en el monográfico *lo obrero* suena al ritmo de las batucadas.

e) En relación con los productos de amplia difusión, quedan por abordar los procesos de representación que la sociedad del espectáculo lleva a cabo en torno a la clase obrera y cómo, en gran cantidad de ocasiones, los imaginarios demonizadores nacen, precisamente, de los nuevos formatos televisivos: ¿cómo está siendo representada la clase obrera en la sociedad del espectáculo?, ¿qué imaginarios en torno a lo obrero se consumen en los productos culturales más *visibles*?, ¿en qué medida afecta la bufonización del obrero a la pérdida de la consciencia de clase?, ¿es el humor una vía política efectiva para los discursos obreros?

f) Y, ya por último, lamentamos la ausencia y confiamos en la posibilidad de abordar en el futuro la intrínseca relación entre lengua, clase y nación que tantas veces en España aflora y que, en el momento presente, se encuentra en un punto álgido que responde a las actitudes coloniales para con la migración y a las actitudes centralistas para con las diversas lenguas del territorio. El silencio, pensamos, es también ideológico y las ausencias son zonas que deben *nombrarse*, dejarse abiertas para que sean -como decía Becerra- rellenadas de sentido hasta desbordarse. Las líneas que han quedado abiertas, pensamos, serán (re)pensadas en el futuro. Siguiendo a Gata Cattana: “Estos son los pensamientos que barrunto / ya crecerán las semillitas que alimento”.

El monográfico *Cultura(s) obrera(s)*, entonces, es un producto diferente al que fue pensado inicialmente precisamente por el carácter colectivo que lo constituye, aunque mantiene, en su esencia caleidoscópica, la voluntad de repensar lo obrero desde la reflexión académica, los diálogos, las entrevistas y las puras imágenes. Por todo ello, y en tanto queremos hacer justicia a la variedad y el esfuerzo autorial que lo compone, no es este un prólogo *al uso* puesto que no pretendemos solo resumir o señalar el contenido de las contribuciones, sino precisamente desgajarlas, interrogar(nos) con ellas y, sobre todo, responder a sus propuestas de diálogo. El esfuerzo colectivo, pensamos, en la construcción de un lugar de pensamiento (un monográfico, en este caso) debe verse equilibrado en la medida de lo posible y es por ello que desde su convocatoria nos propusimos combatir las asfixiantes temporalidades académicas para leer, aprender y debatir con pausa junto a cada una de las personas implicadas en el proceso. Las

imágenes, los artículos y las entrevistas nos han llevado a otros-lugares que han enriquecido, con todo, el lugar de partida de la propuesta. Agradecemos por ello la generosidad de los y las participantes que, a pesar de los ritmos laborales impuestos, han decidido unirse al diálogo colectivo y explorar, también, si *lo obrero* continúa siendo un elemento *para* la disputa.

Se nos antoja necesario, a su vez, visibilizar la red de cuidado que autoconstruimos –en un espacio laboral donde la producción de conocimiento se ve obligada a funcionar a contracorriente– y es por ello que agradecemos a las compañeras el sostenimiento de “todo lo que no se ve” y el respaldo incansable a la coordinación y escritura del monográfico. Nuria, Raúl, David y Martina han sido, en el camino, focos de resistencia y diálogo constante en torno a aquello que nos constituye como sujetos y que nos trastoca a medida que avanzamos en su conocimiento: en un tiempo donde el descreimiento emerge, nuestras conversaciones y disensos sobre la clase obrera me permiten continuar y sentir como legítima la necesidad de extender el diálogo hasta nuestro propio espacio de trabajo. Y, por último, en agradecimiento al esfuerzo conjunto que supone el presente estudio, queremos visibilizar y remarcar la labor que compartimos con los incansables compañeros y compañeras desde el inicio de este viaje que es *Kamchatka*: el trabajo de maquetación y pensamiento continuo *desde dentro* de la revista le da sostenimiento, la oxigena y hace posible lo que, en otras condiciones, no sería *pensable*. Por ello, agradecemos enormemente a Tony y a Enrique su trabajo atento siempre hacia ese lugar donde los textos toman forma; a Karol por comunicar y comunicarse incansablemente en la red de araña que supone el correo electrónico y a Jaume, que construyó un lugar donde resistir y nos invitó a quedarnos allí con él.

BIBLIOGRAFÍA

- GUTIÉRREZ, Alicia B. (2005). *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Buenos Aires: Ferreyra Editor.
- JONES, Owen (2011), *Chavs: La demonización de la clase obrera*. Madrid: Capitán Swing.
- LAVAL, Christian; DARDOT, Pierre (2013). *La nueva razón del mundo*, Barcelona: Gedisa.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángela, «¡Fuera de España los yanquis! El exilio permanente de una escritora imposible», *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico (CRRAC)*, en prensa.
- OLIN WRIGHT, Erick (2018), *Comprender las clases sociales*. Madrid: Akal.
- OLMEDO, Iliana (2014), *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Renacimiento.