

**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

DE LA (DES)MEMORIA A LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO. DESCUBRIMIENTO, TRAYECTORIA Y REPERCUSIÓN DE LA FIGURA DE LUISA CARNÉS

ENTREVISTA A ILIANA OLMEDO

From (des)memory to spectacle society. Discovery, trajectory and impact of the figure of Luisa Carnés. Interview to Iliana Olmedo

ILIANA OLMEDO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ilianaolmedo@gmail.com

ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA (ESPAÑA)

angela.martinez-fernandez@uv.es

Desde que se reeditase su segunda novela, *Tea rooms: mujeres obreras*, en el año 2016, la popularidad de Luisa Carnés ha ido en aumento¹: siguiendo los datos que aporta la editorial Hoja de lata –responsable de la reedición–, son ya treinta y ocho los artículos y semblanzas que se han escrito en torno a la escritora madrileña en revistas académicas, divulgativas y prensa nacional, sin contar con la multiplicación de conferencias, clases docentes y talleres de lectura que vienen sucediéndose en los dos últimos años alrededor, sobre todo, de la novela anteriormente citada². En el proceso de “recuperación”, en ese mirar-atrás para traer hasta el presente la obra de Carnés, resultan fundamentales la labor del profesor Antonio Plaza³, su capacidad para indagar en los orígenes biográficos y profundizar en toda su labor narrativa y periodística, así como el exhaustivo trabajo de la profesora Iliana Olmedo sintetizado en su obra *Itinerarios del exilio* (2014), que 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

¹ La continuación del presente texto y el estudio en torno a la recuperación actual de la escritora puede consultarse en: “¡Fuera de España los yanquis! El exilio permanente de una escritora imposible”, *La Revista Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico* (CRRAC), en prensa.

² En el siguiente enlace de la editorial *Hoja de lata* pueden consultarse la recopilación mencionada de artículos y semblanzas en torno a la autora.

³ Agradecemos profundamente al profesor Antonio Plaza el diálogo y la enseñanza constante que nos ha facilitado en los últimos años así como su participación activa en el presente monográfico, donde también participa con una contribución en torno al grupo teatral proletario *Nosotros*.



figuradas 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 una 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*.

Iliana Olmedo es profesora, investigadora y escritora nacida en México; licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y doctora en Filología Hispánica por la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)⁴. Colabora, en la misma ciudad, como investigadora con el Grupo de Estudios del Exilio Español (GEXEL) y sus investigaciones ahondan en los procedimientos y problemáticas en torno al exilio republicano español de 1939, con especial atención a la especificidad de las mujeres y, concretamente, a la obra de Mercedes Pinto y Luisa Carnés. La publicación de su tesis doctoral bajo el título *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*, (Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del Exilio, Serie Memoria del Exilio) en el año 2014, se complementa con otras contribuciones en torno a la obra de la autora madrileña y las relaciones entre exilio republicano español e historiografía mexicana, entre otras: “Nuestro silencio nos hará criminales. La obra dramática de Luisa Carnés”, en Juan Pablo Heras y José Paulino Ayuso (eds.), *El exilio teatral republicano de 1939 en México* (Sevilla, Renacimiento, 2014); “La Revista Mexicana de Cultura: diálogo entre el exilio español y México” en *Miradas sobre la prensa en el siglo XX* (Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, 2014); o “La contribución del exilio español a la historiografía literaria mexicana. La Revista Mexicana de Cultura como espacio de formación canónica”, *Relaciones* (enero 2015). En relación con su recorrido literario, fue becaria del Centro Mexicano de Escritores (CME) y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Obtuvo el Premio Nacional de Cuento Beatriz Espejo en el año 2012 con la contribución “Danza africana” y el Premio Internacional de Narrativa de la Feria Internacional del Palacio de Minería 2018 con su novela *Chernóbil*.

Ateniéndonos a su recorrido como escritora e investigadora y a las tensiones que encarna la figura de Luisa Carnés, organizamos la entrevista en cuatro bloques divididos en veintiuna preguntas para, así, poder abarcar, a grandes rasgos, una parte de las problemáticas que rodean al momento histórico así como a la obra carnesiana hasta llegar al presente: 1) *La investigación como campo de batalla*. El apartado pretende colocar 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, hasta qué punto 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. 2) *La literatura “imposible”: relación clase-cultura-género en la narrativa de Luisa Carnés*. El segundo bloque de preguntas es, a su vez, el más extenso de la entrevista, puesto que amplía el foco de interés hacia el contexto histórico y cultural de Luisa Carnés para interrogar(nos) no solo por el

⁴ La información biográfica y bibliográfica de la autora ha sido extraída de la página oficial de GEXEL y de la página oficial de la editorial Renacimiento.

papel de la autora, sino también por los planteamientos obreros que invaden tanto la cultura de los años treinta como los estudios historiográficos posteriores. El objetivo es indagar en las condiciones de posibilidad de Carnés como autora-obrera, pero también revisitar la descripción que la crítica literaria construye de ella (antes y después), siempre vinculada con el origen de clase, así como las tensiones producidas durante el movimiento feminista de redefinición identitaria: hasta qué punto Carnés representa una excepción en el campo cultural, qué tratamientos se han llevado a cabo en torno a su obra, pero, también, en torno a la escritura proletaria en general, qué terminología usamos para nombrarla y por qué; en qué medida la autora revierte y cuestiona el mito de las Sinsombrero, cómo la ficción contribuye a crear la imagen de la mujer nueva y, en definitiva, qué continuación tienen sus planteamientos en el exilio mexicano. 3) *Tendiendo puentes entre España y América Latina*. En relación con la última pregunta, abordamos la tercera sección de la entrevista para descubrir, siguiendo a Olmedo, las conexiones y las posibilidades de continuación que aparecen en el diálogo entre España y América latina; qué imagen existe (o no) de Carnés y, en general, de los exiliados españoles en el campo literario mexicano, qué importancia tienen sus discursos y hasta qué punto en el proceso de memoria histórica español todo ello ha sido disuelto. En definitiva, en qué medida la recepción mexicana del exilio republicano español forma o debería formar parte de los imaginarios sociales presentes. 4) *Luisa Carnés: de la desmemoria a la sociedad del espectáculo*. Y, en relación con el presente, abrimos la última sección de interrogantes en torno, concretamente, a la recuperación que, actualmente, se lleva a cabo de la autora madrileña; esto es, cómo 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.

La entrevista se enmarca dentro del monográfico titulado “Cultura(s) Obrera(s) en España”, coordinado para *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, y nace con la intención de completar el debate general en torno a la noción de lo obrero y su relación con la cultura, pero nace, además, para tratar de dar respuesta y/o formular otras preguntas en torno a la figura de una autora que ha ocupado una posición central en el eje del presente monográfico. Por ello, la extensión y la manera-extendida en que se realiza la entrevista no se pretende como pregunta-respuesta unipersonal y reducida, sino precisamente como espacio amplio desde donde ahondar en el disenso, en la discusión pausada, en torno a cuestiones que ya en el año 2005 la profesora Iliana Olmedo había comenzado a cuestionar(se).

1. LA INVESTIGACIÓN COMO CAMPO DE BATALLA

Antes de iniciar la investigación académica en torno a la figura de Luisa Carnés y sus condiciones materiales e históricas de existencia, resulta necesario interrogar(nos) acerca de las tensiones y condicionantes que nuestro espacio de trabajo constituye. Siguiendo a Pierre Bourdieu, entonces, es urgente, antes de nada, “la objetivación del sujeto objetivante”⁵: es decir, determinar en qué lugar se ubica el investigador y qué relación establece con la realidad y con los agentes a los que investiga y sobre los que trabaja:

⁵ Las referencias a la obra de Bourdieu han sido extraídas del libro de Gutiérrez (2005).

En qué lugar se ubica el investigador y qué relación establece con la realidad y con los agentes a los que investiga: “Se trataría, para utilizar las palabras del autor, de “objetivar al sujeto objetivante”, es decir, de ubicar al investigador en una posición determinada y analizar las relaciones que mantiene, por un lado, con la realidad que analiza y con los agentes cuyas prácticas investiga, y, por otro, las que a la vez lo unen y lo enfrentan con sus pares y las instituciones comprometidas en el juego científico.” (Gutiérrez, 2005: 20).

Responsabilizarnos y tomar conciencia del lugar que ocupamos y de los condicionantes sociales que atraviesan, constantemente, la producción de conocimiento. Para Bourdieu, el sujeto investigador en Sociología –pero, añadimos, también el investigador en Literatura y Estudios Culturales– forma parte del campo científico y, por tanto, se encuentra sumergido en un espacio de juego con unos poderes y unas reglas determinadas. Nuestro punto de partida, por ello, pretende primero visibilizar las reglas del juego del campo académico y, sobre todo, interrogarnos sobre los disensos y las tensiones que tienen lugar cuando llevamos a cabo un proceso de memoria histórica dentro de él.

ÁNGELA MARTÍNEZ. En el año 2009, en la Universitat Autònoma de Barcelona y bajo la dirección de Neus Samblancat, defendiste la tesis doctoral *Compromiso, memoria y exilio. La narrativa de Luisa Carnés (1926-1964)*. ¿Cómo llegaste a conocer la existencia de Carnés y por qué decidiste, finalmente, focalizar el estudio de la tesis en su figura? Y, en relación con el proceso investigador, señalas en tu obra (2014) las dificultades que existen cuando en el campo literario se aborda el estudio de los “autores descentrados” o “casi completamente invisibles”; de hecho, afirmas, “si algo define a Carnés como escritora es el desplazamiento, desde su primera novela, titulada *Peregrinos de [l] calvario* (1928), y anticipándose al que sería su destino, señala que el movimiento continuo determina la existencia, un encontrarse en permanente fuera de lugar. Luisa Carnés, una obrera que toma la pluma, *se coloca lejos del centro* y se convierte en un ser político, preocupado por los marginados y principalmente por las mujeres.” [La cursiva es mía] (2014: 13). ¿Cómo fue el proceso de investigación a la hora de acercarte a la obra de una autora desplazada y casi invisible?, ¿cuánto trabajo había hecho y cuánto tuviste que comenzar desde el principio, ¿cómo se afronta que “la narrativa de Luisa Carnés toma como punto de partida su casi completa invisibilidad en la historia de la literatura?” (2014: 18). Por último, ¿qué tipo de dificultades encontraste a la hora de investigar su escritura?, ¿fueron tan solo dificultades materiales (complejidad para encontrar los libros) o también de *vacío / desinterés* por parte del ámbito académico?

ILIANA OLMEDO. Mi interés por Luisa Carnés, como el de cualquier investigación, tiene mucha relación con mi historia personal. Mis primeros estudios los realicé en el Colegio Madrid, que fue fundado en 1941 por exiliados españoles en la ciudad de México. Mis profesores fueron exiliados o hijos de exiliados que se proponían una educación que venía de los preceptos de la Institución Libre de Enseñanza. En México es y era una de las mejores instituciones de educación. Pero su peculiaridad no sólo era su propuesta de enseñanza progresista, sino que tenían una apuesta por mantener la vigencia histórica de la fundación del colegio, que era la República. Mis clases de historia de México se alternaban con las de historia de España y en la ceremonia a la bandera mexicana, se incluía el himno y la bandera republicanos. Siempre tuve el proyecto de investigar y aprender la historia de mis profesores y con esta intención hice el

doctorado con una beca que el gobierno mexicano me dio para estudiar el exilio español. Así llegué a la Universidad Autónoma de Barcelona, donde se desarrollaba este estupendo proyecto de rescate y recuperación que es el GEXEL, que dirige con pasión y dedicación absoluta Manuel Aznar Soler. Mi proyecto doctoral inicial buscaba estudiar a Max Aub, cuya obra me parecía muy poco conocida además de valiosa. Sin embargo, empecé a tomar un curso con Neus Samblancat, ella era la investigadora de GEXEL que, en ese tiempo, se dedicaba a estudiar a las mujeres. Cuenta con trabajos excepcionales sobre Clara Campoamor, Silvia Mistral y otras modernas. Con la ayuda de Amparo Hurtado, que había trabajado a Carmen Baroja y a otras escritoras silenciadas, empezamos a trazar un mapa de mujeres exiliadas en México.

La figura de Luisa Carnés destacaba porque había publicado tres libros antes de la guerra y dos en el exilio. Empecé a recopilar información, la primera estación fue su pertenencia al exilio. Trabajos como el de Pilar Domínguez Prats, publicado en 1994, *Voces del exilio: mujeres españolas en México (1939-1950)* y la tesis doctoral defendida en 1995 de María José Martínez Gutiérrez, *Escritoras españolas en el exilio: México. 1939-1995*, fueron fundamentales para trazar este mapa. Inicialmente me interesó la figura de Mercedes Pinto, aunque ella no salió de España al finalizar la guerra civil, se vio obligada a emigrar a América por las dificultades que tuvo para conseguir divorciarse. Sus novelas, *Él* (1926) y *Ella* (1934) relatan estos episodios. *Él* incluso fue filmada por Luis Buñuel en 1953. Sin embargo, al leer a estas autoras, Luisa Carnés destacaba entre ellas, principalmente porque es una excelente narradora. Sus cuentos y novelas atrapan al lector y revelan un conocimiento literario profundo. Además, había aparecido en la Biblioteca del exilio de la editorial Renacimiento una novela inédita, *El eslabón perdido* (2002), que había cuidado Antonio Plaza Plaza, quien había presentado un perfil de la autora en 1995 en el primer congreso organizado por el GEXEL. Estos datos fueron la base para buscar otros estudios que hablaban de la obra de Luisa Carnés, pero desde otras ópticas académicas. Dos trabajos muy acuciosos la analizaban como integrante de la novela social de preguerra: la tesis de 1980 de María Francisca Vilches de Frutos, *La generación del nuevo romanticismo: estudio bibliográfico y crítico (1924-1939)*, y de Fulgencio Castañar, *El compromiso en la novela de la II República* de 1992. También se habían reeditado dos de sus obras teatrales por la Asociación de Directores de Escena en 2002, con sendos prólogos de Antonio Plaza y José María Echazarreta.

A partir de estas fuentes, guíe la investigación a localizar sus textos (anteriores y posteriores a la guerra), que estaban dispersos en distintas bibliotecas de México y España. Esta tarea implicó muchos desplazamientos, en Barcelona, por ejemplo, estaba *Peregrinos de calvario*, pero las otras dos novelas de preguerra estaban en la Biblioteca Nacional, en Madrid, y *Juan Caballero*, su novela sobre el maquis, sólo la pude consultar en el Ateneo Español de México, que justo en esos años estaba cambiando su sede. Para encontrar sus textos periodísticos pasé por la Hemeroteca Nacional de México, la Biblioteca Rubén Bonifaz del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, el mismo Ateneo, el Pabellón de la República en Barcelona, etc. Pero era una búsqueda que se nutría a sí misma, porque a pesar de que el trabajo de Carnés no circulaba con naturalidad, siempre encontraba algún texto que llevaba a otro. Así, pese a que no existían muchos estudios particulares sobre su obra, contaba con los trabajos biográficos de Antonio Plaza y estudios colectivos donde era mencionada. Desde los años noventa había interés por la escritora, pero su perfil estaba en construcción.

ÁNGELA MARTÍNEZ. En el año 2014 publicas *Itinerarios del exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés* y, para entonces, han transcurrido cinco años desde la finalización de la tesis doctoral: ¿qué elementos se modifican en relación con la investigación precedente?, ¿encuentras mayor bibliografía a la hora de completar algunos datos o episodios de la narrativa carnesiana?, ¿qué tipo de recepción/interés encuentras en ese periodo de tiempo y en el posterior a la publicación por parte del ámbito académico hacia la figura de Luisa Carnés?

ILIANA OLMEDO. En esos primeros cinco años posteriores a la tesis, el interés por la figura de Carnés continuó como antes, con un avance muy lento, pero sostenido. Aparecieron un par de trabajos sobre Carnés, un perfil biográfico de Antonio Plaza y un análisis de su dramaturgia de María Francisca Vilches, ambos en 2010. La transformación del texto que presenté como tesis al libro fue un proceso de síntesis, pues la investigación era de casi 800 páginas y tuve que extraer varias secciones por cuestiones de extensión. Fue un primer paso, que puso el acento en Luisa Carnés después de los trabajos pioneros de Antonio Plaza, Francisca Vilches y Josebe Martínez. Como bien dices, el despegue más fuerte de Carnés empezó cuando *Tea rooms* volvió a circular.

ÁNGELA MARTÍNEZ. Eres miembro del Grupo de Estudios de Exilio Literario (GEXEL), adscrito al Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona, dirigido por el catedrático Manuel Aznar e integrado por diferentes investigadores e investigadoras alrededor del mundo. La voluntad con que nace GEXEL, hace ahora veinticinco años, es precisamente la de reconstruir la memoria histórica y cultural del exilio republicano español de 1939 a partir de la recuperación de autores y autoras exiliados. Ante la falta de responsabilidad política del Estado, el grupo se plantea como plataforma de búsqueda, recuperación y, en gran medida, reparación de ese hueco casi-invisible que suponen los exiliados/as en el campo cultural español. ¿Cómo ha evolucionado el campo de la investigación a este respecto?, ¿qué herramientas adquieres al formar parte del grupo y qué propuestas destacas en la “recuperación” de los exiliados/desplazados?, ¿con qué tipo de dificultades os encontráis, pero sobre todo qué metodologías están siendo fundamentales para combatir el silencio, la condición de invisibles de algunos autores? Y, por último, ¿en qué medida resulta de ayuda tu trabajo en GEXEL para el estudio no solo de Luisa Carnés, sino también de otras autoras exiliadas como Mercedes Pinto?

ILIANA OLMEDO. Como sabemos, el estudio de autores exiliados empezó desde la década de los setenta, con los trabajos de Ignacio Soldevila o del mismo Manuel Aznar, pero al formarse el Grupo de Estudios del Exilio Español en 1993 se establecen distintas líneas de trabajo y se suman otros investigadores. El GEXEL ha sido clave en la recuperación de figuras del exilio y, sobre todo, en su investigación sistemática. El enciclopédico *Diccionario biobibliográfico del exilio de 1939*, publicado en 2017, es un trabajo que se ha desarrollado durante años y sigue ampliando su nómina. Esta recuperación de autores ha sido necesaria y urgente para dar a conocer personajes del exilio. Gracias a la biblioteca del exilio y a Antonio Plaza podemos leer *El eslabón perdido*, que llevaba décadas en la sombra. Todo trabajo de investigación a profundidad es necesariamente una conjunción de miradas y puntos de vista y el GEXEL ha logrado realizar este encuentro, en sus

congresos, publicaciones, tesis. Desde su fundación hasta ahora se ha incrementado de manera exponencial el conocimiento que se tiene acerca del exilio. Este año, 2019, que se conmemoran 80 años del exilio, se han realizado congresos en distintos puntos de la geografía española impulsados o con la participación del grupo. Han conseguido, no sé si restituir, pero sí hacer visible un panorama intelectual que había sido sesgado. Es una labor que consiste tanto en la recuperación de la obra como en su análisis y reedición. Sobre todo en la medida de que la única manera de restituir una voz que ha sido silenciada es volverla vigente a través de su publicación y estudio. Esto implica también ubicarla dentro del contexto en el que estas obras fueron publicadas en primera instancia y valorar el proceso por el que fueron dejadas al margen por los grupos de influencia y las razones de esta marginación.

Formar parte de este grupo de investigación me permitió construir redes, entablar diálogos, establecer lazos con otros investigadores con preocupaciones afines o similares. Además de que me brindó espacios para dar a conocer mi labor. Por ejemplo, inmediatamente después de que terminara la tesis, en 2009, envié a una conocida revista académica un artículo sobre las publicaciones de Luisa Carnés en la prensa mexicana y uno de los argumentos del dictamen negativo señaló que se trataba de “un personaje sin relevancia”. Ese texto apareció en la revista *Laberintos* de la Universidad de Valencia, en un número coordinado por Manuel Aznar. ¿Cuántos autores son considerados irrelevantes porque no han sido leídos?

ÁNGELA MARTÍNEZ. Has compaginado tu carrera académica con la escritura de una novela, *Chernóbil* (2006), por la que recibes el Premio Internacional de Narrativa de la Feria Internacional del Palacio de Minería 2018. La escritura de *Chernóbil* coincide con tu doctorado en la Universitat Autònoma de Barcelona, ¿en qué medida ambos procesos se entrecruzan?, ¿se produce una hibridación entre lo literario y lo académico?, ¿la existencia de la formación académica en el proceso creativo es un impedimento (en tanto cohibe y constriñe la libertad creadora) o un añadido (en tanto amplía el conocimiento social y cultural)? ¿Hasta qué punto crees que coincide tu ideología literaria –ese hacer literatura para abrir los ojos y entender cómo la Historia afecta a la vida cotidiana de los individuos- con el tipo de tradición narrativa que, por aquellos años, estudias –aquella que, amparada bajo la noción de “narrativa social”, pretende intervenir en la realidad inmediata y trabajar con el material de lo cotidiano-?

ILIANA OLMEDO. Para mí el conocimiento y lectura de los autores exiliados ha sido clave para poder escribir ficción. Y la figura de Luisa Carnés me ha dado una autoridad que yo misma me negaba. He escrito ficción desde hace años, pero no me atrevía siquiera a confesarlo, menos a publicar. Por eso, dentro de la investigación académica, me resultaba tan fascinante el personaje de Carnés, porque era una escritora que parecía querer mantenerse fuera del barullo cultural. En el exilio está en la redacción de *El Nacional*, reseña decenas de libros, pero firma con el seudónimo de Natalia Valle. También publica en *La Prensa* como Clarita Montes. Ella misma se invisibiliza y esconde. Escribe mucho durante esos años -a su muerte deja muchos inéditos- y no publica más que una novela, *Juan Caballero*, y la biografía de Rosalía de Castro. Al leer la obra de Carnés descubrí su valor literario indudable y me propuse analizar su obra con un ánimo un poco justiciero, porque supera incluso a varios de sus coetáneos. Cuando autoras que yo admiro como

novelistas, como Marta Sanz, escriben sobre ella, me doy cuenta de que no me había equivocado, Luisa es una escritora valiosa, y eso a mí me da autoridad para sacar mis propios textos. Las mujeres tenemos mucho que decir. Merecemos ser escuchadas. En el otro lado, considero que la investigación académica y la escritura de ficción son labores afines y hermanas. Al final escribir una novela es también un proceso de investigación, aunque el resultado (por sus mismas herramientas) sea otro. No veo una separación entre lo literario y lo académico, al contrario, creo que se nutren entre sí. Las novelas de Javier Cercas me dan la razón.

Mi visión de la literatura y lo literario viene de la tradición que conozco que es, porque llevo años leyéndolos, la de los escritores exiliados. La idea de la literatura para despertar y poner alerta la mirada es de Max Aub. Tengo muy presente siempre su visión de “morir por cerrar los ojos”, la escritura debe aspirar a lo opuesto: a enseñarnos aquello que no queremos ver. Así como comparto la propuesta de Carnés de llevar a la conciencia a los lectores a través de la literatura. Si algo admiro de estos intelectuales es que fueron capaces de salir, mudarse, exiliarse, por las ideas en las que creían. La realidad está ahí, a la espera; la ficción, nos lo enseñan estos autores, nos permite entenderla. Ojalá algún día logre mostrar un universo social con tanta claridad como hace Luisa Carnés en *Tea rooms*. En esa novela hay muchos indicios de lo que pasaría en el 36 y cuál era el ambiente moral, social y político en el que se estaba gestando la guerra civil.

2. LA LITERATURA “IMPOSIBLE”⁶: RELACIÓN CLASE-CULTURA-GÉNERO EN LA NARRATIVA DE LUISA CARNÉS

La condición obrera de Carnés y su entrada “excepcional/inaudita” en el campo cultural español permite no solo ahondar en la narrativa que desarrolla una autora “imposible”, sino también en los mecanismos de inclusión/exclusión que despliega el campo cultural en diferentes momentos históricos. La celebración –más que justificada- de la “aparición” de Carnés en su espacio literario y la celebración de la “recuperación” de esta misma en nuestro propio espacio cultural viene precedida, en gran cantidad de ocasiones, por un discurso de responsabilidad unidireccional sobre el sujeto: se celebra la “capacidad” y la “tenacidad” de Carnés para introducirse en la literatura y hacerlo, además, bajo unos códigos determinados. No obstante, la celebración impide, a veces, visibilizar cuáles son los mecanismos de dominación y funcionamiento de las culturas que observan como *rara avis* a una escritora-obrera y que califican como “folletines, antiestéticos, panfletarios o faltos de calidad” otros procesos narrativos de autores obreros. Todo ello nos lleva a interrogarnos, a su vez, por la importancia del factor de clase que Carnés defiende en los debates feministas de los años treinta y la importancia de rescatar la especificidad de la propuesta carnesiana. En definitiva, cómo se construye una narrativa de clase y qué efectos puede tener sobre la construcción histórica de los campos

⁶ La denominación “imposible” procede de la terminología de Bourdieu para definir los campos de lo posible que corresponden a cada clase social:

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, 1998: 108).

La aplicación de la terminología a la narrativa carnesiana ha sido explicada en Ángela Martínez Fernández (2020).

culturales.

ÁNGELA MARTÍNEZ. Luisa Carnés visibiliza en su narrativa el peso de la herencia familiar (condiciones materiales) y lo hace, además, de forma catastrófica. En la novela *Natacha* (1930), especialmente, la autora hace emerger un determinismo familiar (inspirado, en gran medida, en la novela rusa) y “las condiciones vitales de Natalia Valle, madre, y de su hija, Natacha, aparecen marcadas por un fatalismo social [...] En las primeras novelas de Carnés, *la familia representa el centro del que emana la corrupción, donde se hereda la pobreza y la explotación.*” [La cursiva es mía] (2014: 73). De esta forma, adviertes, la felicidad es un ideal imposible para los pobres en la ficción carnésiana en tanto la miseria de los hogares los determina y condena. La herencia familiar se constituye entonces como la causa principal del estado del sujeto y, por tanto, de su fracaso futuro: de ahí que el final de *Natacha* concluya, no casualmente, con el regreso circular de la protagonista. ¿Hasta qué punto crees que existe una identificación o una conciencia de ese determinismo en la propia biografía de Carnés?, ¿en qué medida la autora se reconoce como Natacha no solo en el espacio laboral compartido (el taller) sino en el determinismo familiar heredado?, ¿es, posiblemente, su profesionalización como escritora lo que va modificando y suavizando esta consideración en las siguientes novelas?

ILIANA OLMEDO. Luisa Carnés tiene mucha conciencia del determinismo social, de la manera en que su origen la marca y por eso el tema de sus novelas de preguerra es mostrar la situación de las mujeres obreras, que eran ignoradas, silenciadas e incapaces de defender sus derechos. Al final la batalla de Luisa Carnés en sus textos de preguerra es exponer la situación de las mujeres de su clase. Ella es una voz privilegiada justo porque tiene conciencia de su origen y de que sus posibilidades son escasas. De hecho, en *Natacha*, muestra que pese a las privaciones y el trabajo constante, la pobreza engendra pobreza. El personaje de Almudena tiene hijos porque: “ella no podía aspirar a otra cosa que no fuese el destino del proletariado. Sembrar miseria”. Carnés también tiene conciencia de género, no sólo se reconoce en Natacha, sino en varios de sus personajes que son sus *alter egos*. Son estas mujeres que salen a la calle, no a pasear, no a prostituirse, sino a trabajar, son las obreras. Sus temas en el exilio, como es natural, mueven su eje, pero la mujer trabajadora sigue preocupando a Carnés, lo expresa en sus artículos periodísticos en México. En particular sobre la mujer mexicana, afirma en un artículo de 1948, “Hay algo que mueve a admirar a la mujer mexicana, su fortaleza [...] Tal vez esa fuerza reside en la mujer de México, y que prevalece en todos los instantes de su vida, alcanzando mayor esplendor en las horas adversas, le venga de los tiempos anteriores a la conquista. Es posible que ese vigor, rayano en el estoicismo haya llegado a la mujer de hoy a través de los siglos turbulentos, y que esa firmeza y tesón opuestos por ella en las más terribles contingencias de su duro destino, proceda de los tiempos en que los teocalis dirigían los destinos de los hombres”. Y su interés por las mujeres que escriben se expresa en la biografía de Rosalía de Castro.

ÁNGELA MARTÍNEZ. El condicionamiento de clase de Luisa Carnés resulta determinante a lo largo de la infancia, la formación educativa (abandono prematuro de la escuela) e, incluso, la propia deriva política: “su experiencia como obrera marcó el rumbo de su creación y a largo

plazo, sus convicciones políticas.” (2014: 28) afirmas en *Itinerarios...* Asimismo, su trayectoria hacia la producción cultural parte de un origen de clase que está marcado por la falta de aprendizaje y las dificultades para acceder a la literatura; ella misma declara, en una entrevista: “Yo no me podía gastar un duro en un libro [...] y me alimentaba espiritualmente con los folletos publicados en los periódicos, y con las novelas baratas, las únicas asequibles para mí [...] Leer de todo, malo y bueno, siempre dentro de la más absoluta desorientación” (Carnés en Plaza, 2016: 214). Incluso cuando alcanza el estatuto de escritora/periodista, años más tarde, su figura se encuentra en todo momento atravesada por la condición de clase: José Francés, padrino de la autora, es uno de los que remite constantemente a su condición de *obrero que escribe*. ¿Hasta qué punto es Luisa Carnés un sujeto excepcional en el campo cultural del momento?, ¿codifica ella su irrupción en el universo literario como anomalía, como rareza dentro de los universos posibles de la clase obrera? Tanto la historiografía literaria del momento como, en cierta medida, algunos estudios actuales, hacen especial hincapié en la voluntad e insistencia de la autora por acceder al campo cultural. No obstante, pensamos –siguiendo a la propia Carnés– que también las condiciones materiales externas influyen en su trayectoria desviante⁷: ¿qué otros factores funcionan –al margen de su voluntad– en la irrupción de una obrera que escribe?, ¿es, posiblemente, su adecuación al estilo dominante del momento (narrativa social) lo que permite que su obra sea audible⁸?

ILIANA OLMEDO. Para responder estas preguntas primero cabría preguntarse ¿quién determina el prestigio?, ¿es una editorial quien asigna el prestigio a una obra o es la obra la que le da prestigio a esa editorial? Entre los obreros hay una abundante literatura publicada en el periodo, pero lo que consigue Carnés es entrar en el campo cultural con el apoyo de críticos de prestigio, como Francés, que no sólo marca una pauta de lectura de la obra de Carnés, sino que la autoriza. Además de que ella había logrado entrar en el campo gracias a su relación con Ramón Puyol, que era un artista muy influyente y trabajaba en las principales editoriales de ese momento. Sin duda estas dos voces masculinas contribuyeron a que fuera conocida y escuchada en la España de preguerra. Su excepcionalidad como mujer y obrera también contribuyó a consolidar su carrera literaria. Era un momento muy pujante para los dos grupos. Ella, como cualquier escritor, buscaba ser leída, pero su despegue literario fue más una conjunción de factores históricos que el resultado de una voluntad individual. Siempre es así. Sus temas y preocupaciones coincidieron con el traslado del prestigio hacia la novela social en los años treinta. De hecho, este desplazamiento se puede trazar al seguir el incremento de la influencia de Carnés en el campo cultural de preguerra. De *Peregrinos a Tea rooms*.

⁷ De nuevo, nos ceñimos a la terminología bourdieana para referirnos a la “trayectoria desviante” como el recorrido poco frecuente/poco probable de un sujeto que, por causas de diferente índole, escapa de la trayectoria modal/prefijada y se desvía, asimismo, del campo de los posibles. Se truncan, afirma Bourdieu, los trayectos más frecuentes dentro de su clase social y se inicia un camino desviante/distinto.

⁸ La noción de “audible” nos permite especificar que, si bien el subalterno/obrero produce cultura/discurso, este no es audible dentro de los patrones de difusión de la Cultura dominante. Por ello, lo que diferencia a la narrativa de Carnés de otras narrativas obreras es precisamente que esta consigue el estatuto de *audible*, se hace *presente* dentro del campo literario burgués.

ÁNGELA MARTÍNEZ. La entrada de Luisa Carnés en el campo cultural se encuentra delimitada y definida por su condición de clase: por un lado, en tanto la propia autora se presenta así al entorno literario, “ya sabe usted que he salido del taller, no de la universidad” (2014: 23) declara en una de sus primeras entrevistas; y, por otro lado, en tanto la crítica del momento la retrata y presenta a los lectores como *rara avis*: José Francés, Cansinos Assens y Salazar Chapela, entre otros, reseñan las creaciones de Carnés y focalizan, con especial atención, el cariz biográfico de la autora. Más que la escritura, lo que sorprende a los críticos, es su origen de clase. “El periodista destaca los esfuerzos de la escritora por construirse un espacio dentro del panorama literario y la *excepcionalidad* de su acercamiento a las letras: así conforma el perfil de Carnés, que en los medios literarios será identificada como *la autora que se hizo a sí misma*” [La cursiva es mía] (2014: 65). ¿Qué implica la entrada de Carnés al universo literario desde la visión exterior de *rara avis*?, ¿cómo se explica esta mirada-fascinada de la crítica desde una lectura política?

ILIANA OLMEDO. Este perfil de “trayectoria desviante” que se le construyó a Carnés sin duda participó en el impulso inicial de su carrera, es más, sigue interesando a sus lectores. En la España de los años treinta, en la que las clases trabajadoras buscan ser escuchadas y empiezan a exigir cambios políticos, que aparezca una mujer obrera (“que no ha ido a la universidad”) y que logra ingresar en las filas de la alta cultura le da un valor agregado. Resulta rentable y así lo explotan las fuerzas que marcan las direcciones del gusto dentro del campo, se trata de una conocida estrategia de ventas del medio editorial. Carnés es excepcional dentro del panorama literario de la época, aunque hay otras mujeres que publican al mismo tiempo historias de las clases trabajadoras (Montseny o Nelken), no comparten el origen de Carnés, aunque sí las preocupaciones. De ahí mi propuesta de agruparlas en la categoría novela social feminista, por su intención de denunciar la situación de las mujeres. Pero Carnés, al brindar su experiencia de primera mano, se convierte en la abanderada del grupo, es la “voz auténtica”. La crítica aprovecha esto y la valida y valida su obra porque tiene una carga testimonial.

ÁNGELA MARTÍNEZ. Una de las principales características de la narrativa carnesiana es la utilización de elementos biográficos en la construcción de las ficciones. Las protagonistas comparten con Carnés la dedicación laboral (taller de sombreros, salón de té), las condiciones materiales de partida, así como los planteamientos ideológicos en gran cantidad de ocasiones. El desplazamiento de componentes biográficos a la ficción es, asimismo, habitual en otras escritoras del periodo y en autores procedentes del sector obrero. La idea de personaje *alter ego*, explicadas en *Itinerarios*, le permite a Carnés construir yoes ficticios que representan y dan vida a realidades alternativas, “encarnan opciones vitales derivadas de su autora [...] vertientes no consumadas de su pasado [...] Una ficción tocada por la experiencia, más que un comentario autobiográfico” (2014: 119). ¿Hasta qué punto estos personajes-alternativa son espacios de ampliación de la imaginación política y, por extensión, en qué medida habilitan un lugar de exploración sobre todo para la mujer obrera?, ¿son las condiciones materiales de partida las que delimitan, en gran cantidad de ocasiones, el tipo de narrativa que escoge el autor para narrar(se)?

ILIANA OLMEDO. Carnés es muy hábil para construir personajes que representan posturas ideológicas o que son representaciones de grupos sociales. Estas alternativas funcionan, dentro

de su narrativa, como herramientas para presentar un crisol del espacio social que la autora quiere mostrar e inevitablemente provienen de su biografía y experiencia, que está marcada por su condición obrera. Pero esto no debe ser visto como algo negativo, al contrario, una de las principales riquezas de la narrativa carnesiana es justo la honestidad con la que narra el universo laboral (masculino, jerarquizado, explotador) que ella misma padeció y del que, al final de cuentas, quiere salir. Ella escribe porque no quiere seguir en el salón de té. De hecho *Tea rooms* comienza con el intento de Matilde de encontrar un trabajo de escritorio.

ÁNGELA MARTÍNEZ. Durante 1930, la CIAP lleva a cabo distintas traducciones de la novela rusa en España y, en el proceso, Luisa Carnés se encarga de prologar dos entregas: *Taras Bulba* de Gógol y *Cuentos* de Tolstoi. Adviertes, sin embargo, que hay una diferencia en el tratamiento que la autora lleva a cabo entre los dos autores rusos: a pesar de la distancia histórica, geográfica y de género que los separa, la imagen de Gógol suscita una empatía casi directa en Carnés, basada en su origen obrero, mientras que el universo de Tolstoi se antoja lejano para la autora madrileña: “Hay cierta identificación personal de la autora con Gógol, el trabajador que se convierte en escritor y que debe combinar las tareas burocráticas con la escritura; este acercamiento no sucede con el aristócrata Tolstoi que parece menos de este mundo y más cercano a la leyenda.” (2014: 88-89). ¿Existe en el recorrido carnesiano, a grandes rasgos, una identificación empática frecuente con otros autores-obreros?, ¿observas en su escritura una tendencia de identificación con otras artistas-obreras?

ILIANA OLMEDO. Luisa Carnés se identifica con estos dos tipos de escritores. Por un lado, los obreros, con los que establece vínculos creativos y personales. En México se relacionó con autores que provenían de estos ámbitos, como Magdalena Mondragón y José Mancisidor, ambos narradores sociales, o María Elvira Bermúdez, autora de novelas policiales con protagonistas mujeres. A ellos les dedicó reseñas y opiniones críticas que publicó en la prensa. En el otro lado, admira a autores con formaciones solo artísticas, como José Moreno Villa, que para ella era el modelo del artista integral, escritor y pintor, de él destacaba su capacidad observadora como principal herramienta para retratar con el pincel o con la pluma.

La discusión entre el intelectual puro y el comprometido viene desde la oposición entre arte por el arte y narrativa social, y continúa en el exilio de Carnés, en el que se le solicita al escritor salir de su torre de marfil. Ella lo resuelve ajustando sus temas a una crítica comprometida con su propio exilio y publica *Juan Caballero* en la que revela la situación de la guerrilla antifranquista. Aunque no se trata de una historia de mujeres, como *Tea rooms*, sigue denunciando la situación femenina.

ÁNGELA MARTÍNEZ. Uno de los elementos más controvertidos en el estudio de Luisa Carnés es, precisamente, las categorizaciones y consideraciones que giran en torno a la “literatura propiamente obrera” (es decir, no aquella literatura que trabaja *con* o *sobre* lo obrero, sino precisamente la producida *desde* la agencia del sujeto-obrero). En gran cantidad de ocasiones, la noción de “calidad” se utiliza como elemento de validación y (des)prestigio a la hora de juzgar un producto cultural llevado a cabo desde planteamientos obreros que son calificados como

“antiestéticos/panfletarios/no-literarios/partidistas”: esto, especialmente, sucede durante la década de los años treinta pero se reproduce, también, en la historiografía actual que pretende recopilar la cultura del momento. En la clasificación que la historiografía literaria lleva a cabo en torno a la narrativa social de los años treinta, recoges una etiqueta propuesta por Vilches de Frutos para nombrar al subgénero producido por obreros, “la literatura social de carácter no progresista”, y lo distingues de la propuesta narrativa carnesiana:

A estas novelas, cabría añadir un subgénero paralelo, la “literatura social de carácter no progresista”, que se vale de moralejas con un estilo poco cuidado. Entre ellos se encuentran los autores que se acercan al folletón y las novelas realizadas por autores obreros, estas obras eran muy frecuentes, y sus carencias y fallos literarios se excusaban con el valor testimonial, la denuncia y la condición del escritor. A pesar de que la formación de Carnés asocia su perfil con el de los narradores provenientes de los sectores obreros, su sentido de la narrativa difiere de ellos. Tanto por el estilo –los obreristas valoraban más el contenido que la manera de expresarlo– como por la ausencia de referencias ideológicas y doctrina de partido. Aunque Carnés comparte con ellos la exposición de la realidad obrera –igual que Zugazagoitia busca hacer “una literatura que ponga al pueblo en escena y quiere ser útil sirviendo a la causa popular”–, su propuesta se vincula más con los autores de clase media, como Díaz Fernández o Sender. Con ambos coincide en la convicción ética vertida en el texto literario. (Olmedo, 2014: 117).

La denominación propuesta por Vilches de Frutos con respecto a la literatura de valor testimonial y de denuncia construye, entonces, una distinción, un subgénero, que coloca a Luisa Carnés más cerca de los escritores de clase media que de aquellos procedentes del sector obrero en lo relativo al sentido de la narrativa que cada uno propone. Ahora bien, nos preguntamos, ¿qué efectos tiene la utilización dominante de la “calidad” o “lo literario” enfocada hacia la producción cultural de los obreros? Si entendemos la calidad literaria como una propuesta política y una construcción histórica, ¿qué implica ajustarse a la calidad en cada momento histórico y, sobre todo, qué fuerzas del campo cultural la estipulan? Y, por otro lado, ¿qué implica la distinción entre Carnés y el subgénero de la “literatura social de carácter no progresista”? ¿qué lectura política podemos hacer de ambas elecciones?

ILIANA OLMEDO. Ciertamente todo crítica literaria realiza clasificaciones útiles, en ocasiones arbitrarias, así la división entre narrativa progresista o no. Esta categoría pretende partir de la calidad literaria, tan dúctil y determinada por el momento histórico, de ahí su inestabilidad. Sin embargo, en el intento por buscar una senda en la cual clasificar a Carnés y vincularla con los autores de su época resulta conveniente para encontrar puntos de contacto y de esta manera poder ubicarla dentro de una historia de la literatura inexistente, cuya hechura requiere justamente la creación de categorías, límites y clasificaciones.

ÁNGELA MARTÍNEZ. En *Itinerarios del exilio* (2014) explicas y defines cómo tiene lugar la variación en la corriente de prestigio literaria durante los años treinta; así, perfilas el viraje que se produce entre la narrativa experimental, vanguardista, de los años veinte, y la llegada y consolidación de la literatura comprometida o social. Se modifican, históricamente, los patrones del gusto y la calidad literaria para colocar en el centro a la propuesta de compromiso e intervención social. Partiendo de la siguiente afirmación: “Con esta novela Carnés se iguala a sus contemporáneos masculinos (con los que la asocia Cansinos Assens) y participa en la corriente de

prestigio, para afirmar así, su trayectoria como novelista” (2014: 110), nos preguntamos, ¿tuvo una presencia destacada la obra de Carnés en tanto se ajustaba a la nueva corriente de prestigio?, ¿hasta qué punto las tendencias dominantes en narrativa determinan la (in)visibilidad de los autores/autoras?

ILIANA OLMEDO. Dentro del campo cultural hay distintas propuestas narrativas en lucha por el prestigio, la pujanza de la narrativa social en los años treinta responde directamente a un contexto político y económico que la impulsa y promueve. Sin la interacción de estas fuerzas muchos de estos autores “llamados sociales” no habrían sido leídos. Y si no hay pistas ni ediciones localizables, los autores no renuevan su vigencia cultural y desaparecen. Así sucede en cualquier campo cultural, la crítica válida y mantiene un autor. También los autores “rescatados” necesitan haber tenido cierta validación de los ejes de prestigio para poder ser restituidos a un imaginario social presente. Sin este sustento previo sería muy difícil rastrear a Luisa Carnés. Hay muchas autoras que todavía permanecen en ese limbo: Mercedes Pinto, Cecilia Guilarte, Silvia Mistral, por nombrar algunas.

ÁNGELA MARTÍNEZ. Durante los años treinta tiene lugar un debate central en la conformación misma de la tradición feminista española. La emergencia de la “mujer nueva” coloca en el centro la redefinición de la identidad femenina y dota de agencia progresiva a las mujeres para definir, también en el espacio público, su transformación. En el debate, no obstante, emergen tensiones, contradicciones y nuevos planteamientos que, en algunas ocasiones, vienen precedidos por la interrelación entre el vector de género y el vector de clase. Luisa Carnés, entre otras, explicita la riqueza tensional del planteamiento feminista desde su defensa de la mujer trabajadora: “le permite *ir un poco más allá de la exigencia (válida y necesaria) de una habitación propia*, Carnés exige el cambio general de la sociedad, posible en la medida en que a la par se transforme la mentalidad” [La cursiva es mía] (2014: 156). Lo mismo sucede con elementos de la simbología naciente en torno a la mujer nueva: así, “mientras Concha Méndez y sus amigas se quitaban el sombrero para contradecir los dictados sociales, Carnés, Soledad Real y las obreras de *Tea rooms*, se conformaban con conseguir ropa adecuada a la estación. [...] Los signos que definen la modernidad femenina siempre son interpretados en la narrativa de Carnés a partir del género y la clase social.” (2014: 133). Los planos de actuación e interés, plantea, son distintos: es Luisa Carnés quien se encarga de fabricar los sombreros –en un régimen de explotación laboral- que después se convierten en símbolo y herramienta de la reivindicación feminista en el espacio público.

¿Hasta qué punto, entonces, resulta fundamental la presencia del discurso público carnesiano –sobre todo en la prensa– en los años en que la figura de la mujer se redefine y se disputa?, ¿es un planteamiento general en la década o prima, por el contrario, una visión mayoritariamente burguesa en torno a la mujer nueva?, ¿en qué medida la defensa que Carnés lleva a cabo de la mujer obrera es vivida por la autora como una reivindicación complementaria u opuesta a la de sus compañeras? Y, sobre todo, ¿en qué medida las riquezas tensionales –esa exigencia que amplía la habitación propia de Woolf– han trascendido hasta los planteamientos feministas actuales?

ILIANA OLMEDO. El sesgo de clase social que da Carnés a su defensa de la mujer sin duda la singulariza en el panorama cultural español de los años treinta. La idea de la mujer nueva surge desde una palestra de clase media intelectual privilegiada. Como sabemos la historia del feminismo empezó desde ahí y fue ampliándose a otros sectores. Carnés es una pionera en cuanto a estas exigencias, su lucidez respecto al trabajo es abrumadora. Mientras sus contemporáneas piden salir a la calle y al trabajo, ella pide relaciones laborales justas y seguridad en las calles. Son exigencias que los feminismos empiezan a pedir más tarde y que terminan por convertirse en sus estandartes. Este feminismo adelantado a su tiempo es uno de los elementos que hacen tan vigente y tan cercana la obra de Carnés a las lectoras actuales.

ÁNGELA MARTÍNEZ. A lo largo de tu estudio en torno a la narrativa social de los años treinta, planteas ampliar la clasificación categorial en torno a los autores y añades, así, el término “novela social feminista” para especificar los planteamientos ideológicos de dicha narrativa: “Considero que el término *novela social feminista* define la narrativa de Carnés de este periodo, ya que reúne en sus dos adjetivos los conjuntos que la caracterizan: la denuncia y la actuación femenina” [La cursiva es mía] (2014: 127). La novela social feminista se constituye, entonces, como una categoría dentro de la narrativa social de denuncia cuyo objetivo se focaliza políticamente en la defensa de la mujer y la redefinición, a través del discurso público, de su propia identidad. En ella, catalogas y ubicas a varias novelistas de la época que comparten el ideario feminista como motor narrativo. No obstante, y teniendo presente la riqueza tensional en el discurso de Carnés, ¿dentro de la categoría “novela social feminista” se observa una distinción ideológica de clase entre las autoras?, ¿hay un alejamiento explícito entre planteamientos feministas-obreros y burgueses?

ILIANA OLMEDO. Al plantear esta categoría, tenía la intención de poner el acento en la singularidad de las propuestas de Carnés y también pretendía ser una forma de acercarla a otras de sus contemporáneas. Pero sí hay una diferencia de clase entre ellas y también de preocupaciones, justo la biografía de Carnés destaca su particularidad.

ÁNGELA MARTÍNEZ. En la configuración y debate en torno a la mujer nueva, el terreno de la representación pública emerge como un escenario favorable para la difusión del ideario feminista. A medida que redefinen su identidad, trasladan el proceso al plano ficcional e imaginativo de la narración: de esta forma, aparecen personajes diferentes que responden a estrategias distintas de creación de un nuevo modelo femenino. Así, el plano ficcional de la literatura se constituye como un espacio de imaginación política donde se desarrolla la creación de personajes-mujeres bajo los nuevos parámetros feministas: la representación se disputa desde todos los planos posibles (ficcional y no ficcional). Ahora bien, ¿qué lugar ocupan las protagonistas de Carnés en el proceso cultural feminista?, ¿las obreras que construye (Natacha, Matilde...) son una variante ampliamente practicada en el periodo? Y, por otro lado, ¿en qué medida trasciende o se interrumpe el personaje de la mujer nueva al que dan vida las novelas del periodo?, ¿hay una continuación o se produce, por el contrario, un quiebre total de los modos de representación debido a los acontecimientos históricos (guerra civil, dictadura)?

ILIANA OLMEDO. Las protagonistas de Carnés representan un modelo que, al igual que el proyecto republicano de modernidad, siguiendo a Mari Paz Balibrea en *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento del exilio republicano en 1939* (2007), se rompe con la guerra civil. Es una propuesta conjunta, que implicaba a la mujer, por ejemplo, con el sufragio, que se anula y extingue. Por eso resultan tan atractivas las protagonistas de Carnés (ella misma también), porque son mujeres que perseguían y promovían una transformación del lugar social de la mujer y de su visión tradicional. Natacha y Matilde, al igual que las otras mujeres del salón de té, eran variaciones distintas de los modelos de mujer en ese momento. Seguramente Natacha al iniciarse la guerra se hubiera convertido en miliciana. Estas mujeres existían y en la posguerra, como la misma Carnés lo demuestra en la novela *Juan Caballero* en el personaje de Nati, son castigadas y reprimidas.

ÁNGELA MARTÍNEZ. La redefinición y aparición de la mujer nueva encuentra serios problemas para su avance en tanto irrumpe en el espacio público-restringido y descoloca el imaginario patriarcal dominante: “La puesta en crisis de la mentalidad patriarcal desató, de acuerdo con Marianne Dekoven, “el miedo modernista masculino al nuevo poder de las mujeres”. La adquisición de espacios y capacidad de autodeterminación de las mujeres despertaba desconfianza” (2014: 75). El debate entonces no solo se produce entre las agentes sino también y sobre todo *contra* el miedo modernista masculino. La reclamación de agencia por parte de las mujeres y de nuevas imágenes que permitan redefinir y ampliar su identidad desencadena dos reacciones: por un lado, aquella que se opone radicalmente a la cesión del espacio masculino y, por otro lado, aquella que pretende comprender los *reclamos* pero que sin embargo se encuentra constreñida en un esquema mental-ideológico que lo imposibilita. Incluso, señalas, cuando algunos autores pretenden colaborar de este proceso de redefinición identitario, termina emergiendo la contradicción: “De esta manera, sus representaciones de la mujer serán contradictorias. [...] Díaz Fernández defiende el desarrollo del feminismo, pero niega a las mujeres la facultad de realizarlo” (2014: 75). En este punto, nos preguntamos: ¿Cuáles son las reacciones más habituales de las escritoras?, ¿de qué manera se oponen a la casi total imposibilidad masculina para comprender su reclamación de agencia política?, ¿desde qué sectores hubo una menor contradicción para con el reclamo feminista?, ¿existe algún frente donde no opere el “miedo modernista masculino” y se defienda la agencia de la mujer-escritora?

ILIANA OLMEDO. Al leer los textos memorialísticos de las contemporáneas de Carnés se comprueba justamente este miedo masculino a las transformaciones. Por supuesto que no era únicamente masculino, sino de toda la sociedad, que tiende a ser reaccionaria ante los cambios, pero ellas cuentan en sus memorias los choques que tuvieron con los hombres que las rodeaban. Recuerdo, por ejemplo, el terrible fracaso matrimonial de Isabel Oyárbal, que incluso empezó firmando sus textos como Isabel O. de Palencia, o la frustración de Concha Méndez, cuando su padre la saca de la escuela porque es mujer, o cuando le pregunta a Manuel Altolaguirre que por qué cree que ella le haría sombra, si no es techo ni es larga. En estos textos autobiográficos también se muestra la agencia de la mujer escritora, su necesidad de crear, su capacidad y autonomía. Las relaciones de la misma Carnés son con hombres que también realizan actividades artísticas y que de algún modo la “apoyan”, pero que no la promueven. Si preguntas por Luisa

Carnés en México, en un primer momento nadie la recuerda, pero si mencionas a Rejano, de inmediato saben quién es: la esposa de...

3. TENDIENDO PUENTES ENTRE ESPAÑA Y AMÉRICA LATINA

Uno de los elementos clave en el estudio de la figura de Luisa Carnés es la presencia, fundamental, de su exilio en México. El presidente Lázaro Cárdenas, en 1939, financia la llegada al país de transatlánticos que ayudan al éxodo masivo español y convierten a México en el país con mayor acogida de exiliados españoles; en uno de ellos, el *Veendam*, llegan Luisa Carnés y su hijo Ramón Puyol a la geografía mexicana. La adaptación de la autora está perpetuamente marcada por su identidad *desplazada*: nunca se produce una asimilación total a la realidad de llegada, sino que habita, como el resto de exiliados, dos espacios paralelos (el de salida y el de llegada). Sin embargo, es en México donde Carnés consigue estabilizarse como periodista y autora reconocida –no vuelve a simultanear trabajos manuales– y es, allí, donde cesa la persecución política. Por ello, consideramos necesario un apartado que revise, pero que sobre todo abra la posibilidad de ampliar el debate y el conocimiento en torno a la importancia que tiene –o, mejor dicho, debería tener– en los procesos de memoria histórica la acogida que México, y América latina en general, lleva a cabo durante el exilio republicano español. El apartado pretende averiguar, a partir de las investigaciones de Olmedo, cuáles son las relaciones que se establecen entre ambas realidades culturales, en qué medida Luisa Carnés es, actualmente, una figura reconocida en el espacio público y, sobre todo, hasta qué punto otorgarle a la reflexión transatlántica un espacio concreto en nuestros procesos de memoria puede contribuir a modificar la actitud colonialista que impera en las lógicas migratorias del presente.

ÁNGELA MARTÍNEZ. Dada la enorme vinculación que te une a México, como país natal, y la labor como espacio de acogida que tuvo con respecto a los exiliados españoles, nos preguntamos: ¿es tu proceso de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México el espacio donde conoces la obra de Luisa Carnés?, ¿es el punto de inicio de tu interés por los estudios en torno al exilio republicano español? ¿Cómo definirías tu vinculación transatlántica y la influencia que ello ha tenido en tu decantación por una línea concreta de investigación? Por otro lado, ¿en qué medida existe o no una imagen pública de Luisa Carnés en México?, ¿ha tenido lugar en el campo cultural mexicano la recuperación de la autora o se está produciendo al mismo tiempo que la recuperación en España?, ¿qué lugar tienen en el escenario literario mexicano los autores exiliados españoles?

ILIANA OLMEDO. La visión del exilio español en México es mayoritariamente positiva. Esta percepción se debe en gran medida a la labor de autopromoción que hicieron los exiliados y que después se ha mantenido, sobre todo, por las instancias oficiales. Se aplauden mucho las aportaciones que los exiliados dejaron en distintos campos: la ciencia, la cultura, la economía, incluso en la política. Por ejemplo, El Colegio de México, una de las instituciones educativas más importantes del país, siempre ha vinculado su origen al exilio español. Porque la realidad es que muchos de estos intelectuales revolucionaron el campo cultural mexicano. Hay muchos ejemplos conocidos, la misma Carnés fue de las primeras mujeres periodistas y no había

muchas. Ella trajo las estrategias y herramientas que había adquirido en su trabajo antes y durante la guerra. Sin embargo, su imagen se ha diluido con el paso del tiempo. También contribuye a esta invisibilidad el hecho de que en México publicara muy pocos libros. Su recuperación reciente es parte de esta ola de revalorización de las mujeres escritoras que se inicia en la década de los años ochenta en el medio anglosajón, con obras como *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) de Sandra Gilbert y Susan Gubar, y que se extiende a los ámbitos académicos de otras regiones hasta ahora. En México desde los años setenta empezaron a surgir grupos de investigación (como el de la revista *Fem*) dedicados a analizar la situación de la mujer y en el ámbito de la academia actualmente hay muchas investigadoras jóvenes que han puesto el ojo en autoras antes ignoradas o consideradas poco importantes por la crítica (Elena Garro, María Elvira Bermúdez, María Luisa Ocampo). Mientras que a los exiliados se les ha estudiado como parte de la historia de la literatura española, se les ha estudiado mucho y muy bien, pienso en los trabajos de James Valender sobre Cernuda o en las clases que Arturo Souto Albarce impartía en la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. No obstante, solo recientemente se les ha incorporado a los programas de la literatura mexicana, porque tuvieron un papel insoslayable en el campo cultural, además de que el lugar de nacimiento no puede ser un factor determinante para el estudio de un autor.

ÁNGELA MARTÍNEZ. La llegada de Luisa Carnés a México le permite no solo huir de la persecución de las tropas franquistas, sino también establecerse y consagrarse en el país como periodista y escritora reconocida. La llegada a México supone su total profesionalización como autora —ya no vuelve a simultanear trabajos manuales— y se convierte en el hogar de acogida familiar. A pesar del sentimiento de desplazamiento permanente, común a todos los exiliados, Carnés retrata siempre al país receptor como un espacio estimulante social y culturalmente. Ahora bien, ¿hasta qué punto Carnés sigue desarrollando en el nuevo destino los planteamientos ideológicos en auge en los años previos a la guerra?, ¿continúa en México la línea política de redefinición de la mujer nueva? Y, de ser así, ¿en qué medida los planteamientos de los exiliados tienen influencia y recibimiento en el nuevo espacio mexicano?, ¿qué continuación e interrupciones se producen entre la Carnés periodista en España y la Carnés periodista en México?

ILIANA OLMEDO. Carnés mantiene en el exilio su idea de libertad y justicia social, su única novela publicada, *Juan Caballero*, plantea esta necesidad en España y la dificultad de llevarla a cabo. También en esta novela expresa, como he dicho arriba, su preocupación por la circunstancia femenina. Mientras que su otro libro publicado, la biografía novelada sobre Rosalía de Castro es un acto político, no sólo porque plantea un discurso acerca de las figuras que construyen la historia de la literatura española, sino porque se trata de una escritora. Rosalía es tanto su modelo, como su objeto de crítica. La biografía de Carnés más que constituirse como una aportación al estudio histórico de la vida de Rosalía de Castro, es un homenaje, elabora un texto claramente dirigido a la divulgación de la imagen y la obra de la escritora padronesa. Su proyecto es educativo, por eso Carnés juega con las convenciones del género biográfico y combina hechos históricos con la explicación de la obra para acercarla a un lector potencial.

El cambio del periodismo de Carnés en el exilio radica principalmente en que ya no realiza actividades de reportera. Ella se concentra en las redacciones, aunque todavía hace algunas entrevistas. En estos textos se observa que muchas de las preocupaciones de Carnés respecto a la mujer siguen en los primeros lugares de su agenda.

ÁNGELA MARTÍNEZ. Los procesos migratorios que recibe España han ido en aumento en la última década, hablamos de procesos de exilio forzado que tienen lugar desde diferentes puntos geográficos y por motivos relativos a lo económico, lo político o lo social. El imaginario español, sin embargo, en gran cantidad de ocasiones ha expulsado o criminalizado a los sujetos-exiliados, evitando que se establezca una recepción justa de los mismos y bloqueando la experiencia histórica del país en materia de exilio. ¿Hasta qué punto resulta fundamental el testimonio de los exiliados, como Carnés, con respecto al imaginario que desde España se construye en torno a América latina?, ¿en qué medida resulta fundamental incluir en los ejercicios de memoria histórica la labor del gobierno mexicano en el exilio republicano?, ¿cómo se relaciona todo ello con el campo cultural? En tu experiencia como investigadora dentro de un grupo especialista en exilio republicano español, ¿qué países de acogida mantienen un procedimiento de memoria histórica activo y de verdadero efecto social?

ILIANA OLMEDO. El exilio español es un buen ejemplo de cómo los procesos migratorios pueden ser enriquecedores para los países de acogida. Quizá por eso México ha sido un país abierto a estas migraciones. Estados Unidos lo fue en algún momento también, pero España históricamente ha sido reactiva a estos procesos. Descubrir sus beneficios es una labor de reconstrucción de las narrativas usadas para valorar estas migraciones. Recientemente han salido a la luz investigaciones que demuestran que el gobierno mexicano actuó bajo sus intereses y estableció reglas muy precisas para la recepción de personas, aunque esto matiza su supuesta apertura, también demuestra que las migraciones no son destructivas o voraces y que responden siempre a la búsqueda de una recompensa previa.

En México es muy reciente la intención de construir una memoria histórica, sobre todo porque apenas en el 2000 dejó de gobernar el mismo partido. Fue justo en ese año que se abrieron, por ejemplo, varios archivos que antes estaban clausurados. En la historia negra de México poco se sabe sobre la persecución que el gobierno hizo en los años setenta a las guerrillas, periodo que se conoce como guerra sucia. Argentina empezó su proceso de reconstrucción histórica antes y les ha costado menos trabajo, aunque también ha progresado lentamente.

LUISA CARNÉS: DE LA DESMEMORIA A LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO

En el estudio que el profesor Luis Martín-Cabrera lleva a cabo de la obra de Armando López Salinas determina que su novela *Año tras año* (1962) ha sido, durante décadas, un “texto desaparecido”, es decir, que no ha formado parte del imaginario cultural español y que, por lo tanto, la reaparición tiene o puede tener unos efectos sobre el espacio en el que reaparece:

Entender el destino de una novela como *Año tras año* implica precisamente pensarla como

un texto desaparecido, suspendido entre la vida y la muerte, publicado en tierra de nadie, condenado a ser difundido masivamente por una radio clandestina, entre otras cosas porque se trata de un corpus discursivo portador de una temporalidad secuestrada, que *amenaza, desde afuera, con dislocar el tiempo homogéneo y vacío de la modernidad capitalista española*. [La cursiva es mía] (Martín-Cabrera, 2015: 29).

La situación de Luisa Carnés, pensamos, es similar a la que Cabrera describe para el autor madrileño puesto que constituye una figura suspendida, una identidad y una narrativa desaparecida del campo cultural español durante ochenta años. Esto nos lleva a interrogarnos, entonces, sobre los procesos de recuperación (¿cómo se produce el rescate de una autora exiliada?, ¿dónde la sitúa la historiografía literaria?), pero también por los efectos de la misma: en qué medida puede, la reaparición de Carnés, modificar y amenazar el tiempo homogéneo y vacío de la posmodernidad capitalista española.

ÁNGELA MARTÍNEZ. En *Itinerarios* (2014) estudias la importancia que tiene la novela-reportaje en un momento histórico concreto en la década de los años treinta como construcción ficcional de los espacios de la realidad documentados por el propio autor. Carnés encuentra en la novela-reportaje la fórmula adecuada para sus planteamientos ideológicos: “la novela reportaje reunía dos de los recursos básicos de la narrativa carnesiana, el relato de naturaleza autobiográfica expuesto por medio del *álter ego* y la descripción objetiva, casi periodística, de la sociedad” (2014: 124). No obstante, en la recuperación y reedición de su segunda novela, *Tea rooms: mujeres obreras*, el subtítulo “novela-reportaje” desaparece de la portada. Nos preguntamos, entonces, ¿hasta qué punto resulta importante a efectos ideológicos que la denominación haya desaparecido en la reedición?, ¿en qué medida son importantes o prescindibles los elementos paratextuales en tanto marcas históricas?, ¿qué funcionalidad tiene hoy en día la “novela-reportaje” en el campo cultural español y en qué medida su función ideológica se ha desvanecido (o no)?

ILIANA OLMEDO. La novela reportaje era un producto de altas ventas en los años treinta, hubo un *boom* de textos de esta naturaleza y resultaba provechoso sumar la novela a esta iniciativa. A pesar de que actualmente ha resurgido el interés por los géneros periodísticos –como la crónica o el reportaje–, no es una categoría que resulte útil para vender una novela que fue originalmente editada en los años treinta, al contrario, podría resultar negativo, porque este señalamiento daría a los lectores la idea de que se trata de un texto demasiado coyuntural y vinculado en exceso con el momento histórico en el que fue escrito. Estas pautas de lectura que nos marcan los paratextos muchas veces patrocinan a los textos, pero en otras van en detrimento de ellos.

ÁNGELA MARTÍNEZ. En el proceso de recuperación en torno a la figura de Carnés, el tratamiento de la biografía y la obra de la autora no se produce de forma directa, sino desplazado en el tiempo. De esta forma, se codifican formas de lectura e imaginarios nuevos en torno a su figura que corresponden a la temporalidad presente. Entre ellos, la relación de Luisa Carnés con el periodo literario de los años treinta está siendo sintetizado, en gran cantidad de ocasiones, a

partir de una correlación directa con el grupo de las llamadas “autoras Sinsombrero”⁹. No obstante, explicas en tu obra, el matiz ideológico de clase que Carnés añade al debate feminista resulta fundamental en tanto es ella *quien cose* los sombreros, *no quien se los quita*. ¿En qué medida resulta funcional su adscripción al grupo de mujeres mencionado?, ¿se borran las huellas de su conciencia de clase o se ayuda a una difusión más atractiva basada en la simbología *sombrerista*?

ILIANA OLMEDO. A pesar de las peculiaridades de Carnés, su asociación con las *sinsombrero* favorece su difusión y es útil para su estudio, porque la vincula con este proyecto de modernidad impulsado por los ideales republicanos que también incluía a las mujeres. También permite matizar el símbolo y darle una dirección estipulada por la clase.

ÁNGELA MARTÍNEZ. En la introducción aludimos a la “popularidad” que Luisa Carnés está teniendo en los tres últimos años, a raíz de la reedición de *Tea rooms, mujeres obreras*. Las reseñas, artículos, conferencias e incluso clases docentes han proliferado en torno a la autora; además, recientemente ha sido anunciada la grabación de una serie de televisión, bajo la dirección de Cristina Zumárraga en la productora Tandem Films, basada en la novela protagonizada por el personaje de Matilde. ¿Qué posición ocupas actualmente en relación con estos nuevos cambios?, ¿en qué lugar te ubicas con respecto al auge de interés y a la continuación de rescate de su obra?, ¿qué supone el salto de su figura desde el terreno académico hacia otros espacios?, ¿cómo estás viviendo la popularidad de la autora y cómo ves las rutas de recuperación que van abriéndose?

ILIANA OLMEDO. Yo aplaudo y agradezco el reciente interés por Luisa Carnés, la mejor manera de restituir la obra de un autor es leerlo y las reediciones vuelven accesibles estas obras. También me interesan las nuevas lecturas que se están haciendo de su obra, porque muestran perspectivas diversas y enriquecedoras. Este es solo el principio de la completa recuperación de Luisa Carnés, todavía quedan varias obras inéditas y otras tantas por reeditar, como *Olor de santidad*, que Neus Samblacat y Antonio Plaza han trabajado, o la mencionada *Juan Caballero*. Así que la recuperación y estudio de Luisa Carnés puede crecer. Por supuesto que mantengo el interés por su obra y espero sumarme a esta recuperación ahora que se abren caminos, editoriales, universitarios... Que un autor “recuperado” salga del ámbito académico es el sueño de cualquier investigador, que Luisa Carnés haya sido editada y reeditada, no puede ser más que una satisfacción para alguien que, como yo, busca la restitución de las voces de mujeres que fueron silenciadas.

⁹ Se conoce bajo el epígrafe “Sinsombrero” al grupo de mujeres pioneras de la década de los años veinte y treinta que formaron parte de la disputa por la redefinición de la mujer nueva, entre ellas: Concha Méndez, Maruja Mallo, Ángeles Santos, María Zambrano, Ernestina de Champourcín, etc. El concepto nace de la anécdota transcurrida en la década de los años veinte y protagonizada por Maruja Mallo, Margarita Manso, Salvador Dalí y Federico García Lorca, quienes pasean por la Puerta del Sol de Madrid y, en un gesto contra el constreñimiento estético e ideológico del sombrero, deciden dejar sus cabezas al descubierto. La prensa incluye, con frecuencia, a Carnés dentro del colectivo: --- (junio de 2017). “Luisa Carnés, la *sinsombrero* olvidada”. *La Razón*.

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, Pierre (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan. (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press.
- GUTIÉRREZ, Alicia B. (2005). *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Argentina: Ferreyra Editor.
- MARTÍN-CABRERA, Luis (2015). “Prólogo” a LÓPEZ SALINAS, Armando. *Año tras año*. Ediciones Dyskolo.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángela (2020). “¡Fuera de España los yanquis! El exilio permanente de una escritora imposible”, *La Revista Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico (CRRAC)*, en prensa.
- OLMEDO, Iliana (2014). *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Renacimiento.