



***¡FUERA DE ESPAÑA LOS YANQUIS!*
EL EXILIO PERMANENTE DE UNA ESCRITORA *IMPOSIBLE* /
*YANKEES, GET OUT OF SPAIN! THE PERMANENT EXILE OF AN
IMPOSSIBLE WRITER***

ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ
Universitat de València

Recibido: 10/09/2019

Aceptado: 15/01/2020

Resumen: El artículo aborda el análisis de *Los bancos del Prado* (1953), la obra de teatro de Luisa Carnés, al tiempo que analiza las condiciones materiales de la autora para fijar su condición de escritora *imposible*. Por ello, la primera parte del escrito ahonda en los efectos políticos y las responsabilidades que existen en la recuperación de una escritura pasada (esto es: qué consecuencias y desde qué lugar se ha llevado a cabo la recuperación carnesiana), mientras que la segunda parte se centra en explorar cómo el origen vital, la conciencia de clase y el exilio determinan la escritura de una pieza teatral a la que Carnés dio forma al cerciorarse de los efectos permanentes que tenía sobre los exiliados la firma de los Pactos de Madrid: así, *Los bancos del Prado* nace como una narrativa antagónica a la alianza yanqui-franquista que no solo explora las reacciones frente a los pactos, sino que propone un conjunto de ideas-fuerza contrahegemónicas.

Abstract: This paper studies *Los bancos del Prado* (1953), the theatre play written by Luisa Carnés, analysing the material conditions of the author in order to demonstrate her status as an impossible writer. In order to do that, the first part of this work focuses on the political results and responsibilities remaining in the recovery of an old writing: this is, what are its consequences and from which place has the recovery of Luisa Carnés' writings happened. The second part explores how the vital origin, that class consciousness and the exile define the writing of a play motivated by Carnés awareness of the permanent effects towards the Spaniards in exile of the Pactos de Madrid. Therefore, *Los bancos del Prado* (1953) is born as an antagonistic narrative to the yankee-francoist alliance, not only exploring the reactions to the Pactos de Madrid, but also proposing a set of counter-hegemonic ideas.

Palabras clave: Luisa Carnés, condiciones materiales, *Los bancos del Prado*, exilio permanente.

Key words: Luisa Carnés, material conditions, *Los bancos del Prado*, permanent exile.

Martínez Fernández, Ángela. «¡Fuera de España los yanquis! El exilio permanente de una escritora *imposible*». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 4 (diciembre 2020): 82-111. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2020.4.005>. ISSN: 2530-8238

La fachada del Museo de Pinturas de Madrid que mira al Paseo del Prado.
Un banco de piedra a la derecha del espectador, y otro a la izquierda.
El banco de la derecha permanece en la oscuridad. Sobre el de la izquierda el reflejo mortecino de un farol de gas ilumina un letrero, escrito con letra desigual, y con pintura negra, que dice: *¡Fuera de España los yanquis!*
Los árboles acusan la frondosidad del verano.
De vez en cuando se oyen los silbidos de los trenes que maniobran, entran y salen en la estación del Mediodía.
Es el día de la firma del pacto yanqui-franquista en Madrid.
(Carnés, 2002: 70).

¡Fuera de España los yanquis!, eso dice la pintada callejera con la que da comienzo la obra de teatro de Luisa Carnés, *Los bancos del Prado*. Escrita en 1953, la pieza recoge algunos de los puntos nucleares del discurso de la autora y, sobre todo, nace para oponerse y denunciar los efectos *permanentes* de la alianza yanqui-franquista. Nuestro objetivo es desentrañar las condiciones de aparición, la ideología literaria y las ideas-fuerza de esta obra teatral; no obstante, pensamos, leer y analizar una obra que se encuentra *desplazada* en el tiempo forma parte de ese *gesto político* llamado memoria histórica y, por tanto, resulta imperativo comenzar desde el principio. Como quien desmonta una matrioska rusa, trataremos de ver primero desde qué presupuestos se lleva a cabo el rescate literario de la autora y su teatro, pero también en qué medida el vector biográfico determina lo político en la escritura carnesiana y de qué manera la condición permanente del exilio español influyó en la producción de culturas más allá de nuestras fronteras; así, solo cuando hayamos fijado una ruta de acercamiento que tenga presente todos los vectores, podremos vislumbrar al fondo *Los bancos del Prado* y comprender por qué la pintada (*¡Fuera de España los yanquis!*) se propone como pistoletazo de salida a la obra.

I. Mirar al pasado es mirar al futuro: la memoria histórica como gesto político

El rescate literario de obras y autores que pertenecen a épocas pasadas se presenta, en la mayor parte de los casos, como un terreno en disputa; el desplazamiento de la obra desde el pasado hasta el presente se produce a través de luchas ideológicas que forcejean por apropiarse el sentido de un discurso que pertenece a otra temporalidad. Así, en ocasiones, o bien cohabitan 'interpretaciones' diferentes sobre un mismo rescate, o bien una de las 'lecturas' adopta el estatuto

de dominante y marca el rumbo de interpretación de esa narrativa pasada. Las tensiones se producen precisamente porque el autor ha perdido su agencia en nuestro presente y la comprensión de su obra en muchos casos recae en un terreno puramente interpretativo: de ahí que nos encontremos en la actualidad con borrados históricos de elementos incómodos¹ o versiones sobredimensionadas de autores y obras que focalizan en aspectos concretos basados en el interés del campo cultural actual²; la lectura y comprensión de relatos y autorías que pertenecen a otra temporalidad añade un nivel de complejidad al mero hecho cultural donde ya de por sí ficción, biografía, entorno e ideología se mezclan. En todo rescate literario interviene siempre un conjunto de factores *mediadores* que añaden complejidad al proceso, puesto que en muchos casos pugnan por apropiarse el sentido de las narrativas pasadas editores, familiares, instituciones, grupos de investigación e incluso saberes populares. 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 detrás³, 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 (en este caso, exiliados) nos entrega no solo su fotografía, sino también en muchos casos la mueca con que debemos contemplarla. Entendemos, entonces, la

¹ Véase, por ejemplo, la recuperación presente de Andrés Carranque de Ríos en Arias Careaga, R. (2019). «Riesgos y manipulaciones de la obra de Andrés Carranque de Ríos». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 14, [en prensa]. O la reedición del testimonio de Juana Doña, *Desde la noche y la niebla* (2012) donde su conexión temprana (catorce años) y directa (como dirigente) con el Partido Comunista desaparece en pro de otros factores: Doña, J. (2012). *Desde la noche y la niebla*. (2ª ed.). Andalucía: Horas y horas.

² Así, el campo editorial ha priorizado en determinados momentos los elementos significativos, «de presentación» podríamos decir, para abordar la reedición de escritores como, por ejemplo, Gloria Fuertes (es reseñable el abultado trabajo en torno a su escritura «infantil» y la presentación de Fuertes como una poeta para niños frente a la vertiente obrera de una escritura que también exploraba las contradicciones de ser mujer dentro de un régimen dictatorial) o Federico García Lorca (para quien el campo cultural, en su rescate del pasado, ha creado imágenes diferentes – solapadas, en algunos casos- que en lugar de ofrecer una visión total, focalizan en aspectos concretos).

³ «Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él *ha vuelto el rostro* hacia el pasado.» [La cursiva es mía] (Benjamin, 2008: 310).

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. Es por todo ello que consideramos prioritario en este punto advertir sobre uno de los gestos dominantes en el rescate de Carnés, ahora que la vida y obra de la autora se han convertido en un foco de interés para la crítica literaria, la institución educativa y la prensa nacional.

Desde que se reeditase su segunda novela, *Tea rooms, mujeres obreras*, en el año 2016, la popularidad de la escritora ha ido en aumento: siguiendo los datos que aporta la editorial Hoja de lata, 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 citada⁴. En el proceso de ‘recuperación’, en ese mirar-atrás para traer hasta el presente la obra de Carnés, la labor del profesor Antonio Plaza ha facilitado un acercamiento y una ruta de lectura compleja (tanto en el terreno histórico como en el literario) que nos ha permitido no solo conocer en detalle los orígenes biográficos y las pulsiones políticas de Carnés, sino también indagar en profundidad acerca del desarrollo que tuvo la labor narradora, teatral y periodística de una escritora-obrera que irrumpió en el campo cultural cuando este se encontraba en pleno autocuestionamiento⁵. Asimismo, el exhaustivo trabajo de la profesora Iliana Olmedo en *Itinerarios del exilio* (2014) se presenta como una sólida base teórica desde la que comprender el contexto histórico y literario, así como la obra narrativa, periodística y teatral de Carnés. No obstante, si en el terreno académico y editorial se está planteando una ruta de lectura compleja y problematizadora de la obra carnesiana, de manera simultánea en los dos últimos años ha comenzado a abrirse una segunda gestualidad que cuenta con una reconocida visibilidad pública debido a su formato: los medios de comunicación⁶ han sintetizado y codificado en la mayor parte de los casos el rescate de la autora a partir de dos términos centrales: «olvido» y «condición obrera». Carnés es, para una parte del discurso público visible, la obrera olvidada de nuestra literatura, la

⁴ Pueden verse a continuación la recopilación de artículos y semblanzas en torno a la autora: <http://www.hojadelata.net/tienda/trece-cuentos-1931-1963/>

⁵ Y abría, también, rutas de escritura que trataban de ampliar los horizontes sociales del proletariado y la mujer nueva.

⁶ Si centramos la atención en esta vía de producción del discurso (la de los medios de comunicación) no es solo por su carácter masivo y su influencia en los constructos sociales, sino también porque la propia Carnés fue un agente destacado de dicho formato y creyó, firmemente, en la responsabilidad del periodismo a la hora de configurar imaginarios sociales.

mujer perdida de la generación del 27⁷. Sin embargo, lo que se presenta en clave celebratoria –con un gesto de sorpresa en la cara-, pensamos, no es sino un síntoma del campo cultural: la excepcionalidad con que se apela a su condición de obrera está sirviendo para celebrar su ‘rescate’ desde una visión unidireccional, se aplaude su identidad y su origen, pero no se cuestionan los patrones que definen un campo cultural donde la trabajadora manual entra como *rara avis*. Esto es: ni se incide en los motivos históricos que convirtieron a la cultura de la República en un conglomerado de presupuestos subversivos, ni se profundiza en los motivos que nos hacen ver como ‘extraña’ e ‘inaudita’ a una obrera que escribe en nuestro presente⁸. En ese

⁷ Nos referimos a, entre otros, los siguientes artículos: Garrido Couriel, M. (noviembre de 2016). «Luisa Carnés, la feminista olvidada de la generación del 27». *Diario Público*. Recuperado de <https://www.publico.es/politica/luisa-carnes-feminista-olvidada-generacion.html>; (junio de 2017). «Luisa Carnés, la sinsombrero olvidada». *La Razón*. Recuperado de: <https://www.larazon.es/cultura/luisa-carnes-la-sinsombrero-olvidada-AA15372640>; Martín Rodrigo, I. (junio de 2017). «Luisa Carnés, la escritora que no salía en la fotografía de la Generación del 27». Recuperado de: <https://www.abc.es/cultura/libros/abci-luisa-carnes-escritora-no-salia-fotografia-generacion-27-201706110104-noticia.html>. En la reflexión superior aludíamos al «discurso público visible» en tanto son periódicos nacionales cuya repercusión excede a la de los estudios académicos sobre la autora: en todos los artículos citados se incide, por un lado, en su condición de obrera y por tanto en el mérito de su autosuperación para llegar a consagrarse como escritora (no aparece, en ningún caso, el conglomerado de presupuestos obreros que venía tomando forma en los años republicanos –y anteriores- ni las posibilidades actuales de acceso al campo cultural por parte de los obreros: esto es, ¿ha cambiado la situación o Luisa Carnés podría tener lugar en la temporalidad presente?). Por otro lado, es llamativa –y excede la extensión del presente artículo- la insistencia en el etiquetado de la autora dentro de la categoría de las «Sinsombrero» y «Generación del 27». Siguiendo a Plaza, Olmedo y Arias, la escritura de Carnés se encuentra ubicada de lleno en la literatura de avanzada, postulada por, entre otros, Fernández Díaz en *El nuevo romanticismo* y se nutre asimismo del teatro proletario llevado a cabo por César e Irene de Falcón. Ambos planteamientos son opuestos a las posturas ideológicas de la llamada «Generación del 27», lo cual impide que al rescatar la obra de Carnés pueda visibilizarse al mismo tiempo su entorno cultural. Resulta interesante, no obstante, que en todos los artículos citados se aluda a la condición obrera de Carnés y su paradójica situación como costurera de sombreros: «La paradoja del destino quiso que ella confeccionara los sombreros de aquellas mujeres que luego se les denominó las ‘Sinsombrero’, sus coetáneas, artistas y creadoras de la Generación del 27 olvidadas por la historia también, pero recientemente recuperadas.» (Garrido, 2016); «Es el caso de Luisa Carnés, perteneciente a la Generación del 27, e incluso a las llamadas Sinsombrero, de cuya obra sabemos desde hace muy poco tiempo, gracias al tesón de estudiosos y familiares. [...] La sinsombrero sombrerera, ¡como si de una greguería del gran Gómez de la Serna se tratara!» (2017). «Una «Sinsombrero» que comenzó a ganarse el pan, tan escaso en aquellos días, en una tienda de sombreros... Paradojas de una vida que, pese a los apuros económicos, Carnés dedicó en cuerpo, pero sobre todo en alma, a la escritura.» (Rodrigo, 2017) (En el caso de este último artículo, se incluye una entrevista al investigador David Becerra que apunta, ahora sí, a la existencia de esta novelística social de los años treinta). Es reseñable, entonces, la contradicción que se presenta al evidenciar su origen de clase en tanto diferente al de las Sinsombrero y sin embargo la insistencia y necesidad de encajarla dentro de la categoría del 27.

⁸ Esto evidencia lo que David Becerra desarrolla en torno al conocimiento truncado en su artículo «Leer desde la ruptura. Propuesta teórica para explorar el potencial político de una genealogía literaria interrumpida» (2019) en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*: el autor defiende la condición subyugada de los investigadores (y lectores en general) al *conocimiento desde la ruptura*, esto es: a repetir planteamientos que ya estaban presentes en la cultura anterior (de la República, en este caso) y que sin embargo no han formado parte del bagaje teórico y cultural presente,

rescate que desplaza a Carnés desde su tiempo hasta el nuestro, las tensiones de clase y género no aparecen para problematizar la constitución misma de la cultura, sino para celebrar que, en un momento dado, la vocación de la autora le permitió irrumpir en el escenario de la literatura española contra todo pronóstico. Así, los medios de comunicación y las semblanzas periodísticas miran, de forma casi unánime, con un gesto de sorpresa, con un gesto romántico, la fotografía de Carnés que, injustamente, había sido olvidada.

El rescate literario, en gran cantidad de ocasiones, hace funcionar las autorías y las obras como barcos a la deriva con independencia propia, como escenarios laudatorios, de recreo y sobredimensión, que no entran en relación con su entorno cultural sino que tienen importancia por sí mismos, como entidades autónomas; no obstante, pensamos, si existe un potencial revolucionario en la memoria histórica, en ese mirar atrás como el ángel benjaminiano, es precisamente porque la temporalidad pasada puede trastocar, cuestionar y replantear la temporalidad presente y futura. Si ese gesto político tiene potencia y sentido es porque permite que las narrativas pasadas actúen como elementos desestabilizadores de los lugares canónicos desde los que se constituye la cultura presente, una cultura que también tiene la memoria arrancada a pedazos y que teme, muchas veces, romperse. En el rescate que proponemos de Carnés y por extensión de sus *Bancos del Prado* (siguiendo la estela de Plaza, pero también de Iliana Olmedo y Raquel Arias⁹) nuestro gesto, podríamos decir, se encuentra a medias entre la tristeza y el enfado porque por un lado advertimos el truncamiento, el quiebre que se produce cuando el régimen dictatorial cercena la República –entendida no ya solo como propuesta política, sino en tanto conglomerado histórico, social y literario donde los presupuestos burgueses de la cultura se tambalearon desde varios sectores¹⁰; pero también esa

condenándonos a repetir o a ni siquiera llegar a los niveles ‘de avanzada’ previos: «la interrupción que obliga al proyecto de la literatura política a empezar siempre desde cero, sin poder disponer de un archivo de experiencias acumuladas para la emancipación» (2019: 1).

⁹ Véase Plaza Plaza, A. (2010). «Luisa Carnés: reivindicación social y compromiso político en apoyo de la mujer trabajadora (1930-1964)». *Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Santander; Plaza Plaza, A. (2016). «Luisa Carnés: Literatura y periodismo, dos vías para el compromiso». *Cuadernos Republicanos*, 92, 67-105; Plaza Plaza, A. (2010). «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés». *Acotaciones*, 25, 95-122; Olmedo, I. (2014). «El trabajo femenino en la novela de la Segunda República: *Tea rooms* (1934) de Luisa Carnés». *Rilce*, 30.2, 503-524; Olmedo, I. (2014). *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Renacimiento; Arias Careaga, R. (2017). «La literatura de Luisa Carnés durante la Segunda República: *Tea Rooms*». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1, 55-72; Somolinos, C. (2015). «Lucha colectiva y emancipación: *Tea rooms*, Luisa Carnés». *Contrapunto*, 18, 4-5; Sanz, M. (29 de septiembre de 2016). «Luisa Carnés cuenta los brioches». *El País (Babelia)*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2016/09/23/babelia/1474641997_033382.html.

¹⁰ Para mayor profundización en la cultura de los años previos a la guerra, véase, entre otros: Aznar Soler, M. (2010). *República literaria y revolución*. Sevilla: Renacimiento; Becerra Mayor,

gestualidad advierte la importancia de visibilizar las tensiones que existen cuando una mujer trabajadora escribe y lo hace, como Carnés, desde la conciencia de clase y el deseo de convertir su literatura en un espacio para ampliar los límites de la imaginación política, los modos en que estaban repensándose las trabajadoras. Es de esta forma, cuando giramos la cabeza para mirar a ese pasado que hoy se difumina, cuando vemos cómo la presencia de una obrera exiliada modifica y perturba los patrones dominantes de nuestro campo cultural y su narrativa se activa como relato conflictivo que cuestiona las bases políticas de nuestro presente (o, siguiendo a Martín-Cabrera, «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.» (Martín-Cabrera, 2015). Creemos urgente, además, fijar los términos desde donde nos acercamos al pasado porque entran en relación directa con nuestras formas de mirar al futuro y es, precisamente, esa mueca concreta, ese gesto de desconfianza y tristeza, el que conecta la temporalidad republicana –sus presupuestos culturales subversivos- con un futuro alternativo en el que la obrera, posiblemente, ya no irrumpiría en el campo cultural como excepción, ya no la nombraríamos como una escritora *imposible*.

II. Una escritora *imposible*

La infancia y adolescencia de Luisa Carnés transcurren en una pequeña casa en el madrileño barrio de Chamberí. Hija de un barbero y una sastra, comparte habitación con otros cinco hermanos y abandona la escuela al cumplir los once años para comenzar a trabajar en el taller de sombreros de su tía, Petra Caballero.

D. (2017). *El realismo social en España. Historia de un olvido*. Roma: Quodlibet; Ceballos Viro, Á., ed., (2014). *La retaguardia literaria*. Madrid: Visor; De Nora, E. (1970). *La novela española contemporánea (1898-1960)*. Madrid: Gredos; De Vicente Hernando, C. (2013). *Una generación perdida. El tiempo de la literatura de avanzada (1925-1935)*. Florida: Stockcero; Fuentes, V. (1980). *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)*. Madrid: Ediciones de la torre; Vilches de frutos, M^o F. (1984). *La generación del nuevo romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939)* (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid: Madrid. La complejidad del momento histórico y cultural excede la extensión del artículo: siguiendo a Constantino Bértolo en «Literatura republicana, literatura proletaria, literatura revolucionaria» constatamos niveles de subversión diferentes dentro del conglomerado cultural de los años treinta; no obstante, a pesar de ello, resulta significativo el nivel de problematización (entre clase y cultura) que alcanzaron algunos planteamientos borrados de las temporalidades futuras. Al rescatar la figura de Carnés, pensamos, sería conveniente traer su narrativa hasta el presente acompañada de dicha ebullición cultural que, si bien dio lugar a propuestas poco o muy satisfactorias para la clase obrera, lo cierto es que llevó el debate a un grado de desarrollo inexistente en el futuro.

No obstante, el interés desbordado de la autora por el terreno literario hará que durante la década previa a la Guerra Civil compagine trabajos manuales en el taller y la pastelería con incursiones en el campo cultural (a través de la prensa y su trabajo en la editorial CIAP, primero como mecanógrafa y después como autora)¹¹. En una entrevista concedida en el año 2006, Ramón Puyol -hijo de la autora- describe los detalles iniciales del ámbito doméstico de su madre, las condiciones de existencia que marcarán su identidad y su narrativa en el futuro:

Era muy pobre la familia de mi madre, una familia modestísima, y vivía en una casa muy pequeña en el barrio de Chamberí. Y mi madre, para poder escribir sus cosas, cuando salía de la editorial, tenía un cuartito y cerraba la puerta. Tenía cinco o seis hermanos, gritando, haciendo el idiota, como hacen todos los niños, además sin televisión entonces, ella se metía ahí, entre la cama y la pared para estar un poco más aislada, se ponía algodones para no oír a los hermanos. Era realmente vocacional su tema y eso la obligó a varias cosas, a leer mucho y a cultivarse, porque, claro, una familia modesta, en los años monárquicos de Madrid, no te da la posibilidad de tener una educación esmerada. [La cursiva es mía] (Puyol en Olmedo, 2006).

En la descripción que Puyol presenta del universo infantil y adolescente de su madre, como trabajadora manual con vocación literaria, identificamos lo que Bourdieu denomina la estructura de relaciones de la clase trabajadora, esto es¹²: una serie de inercias relacionales que tienen que ver con el origen familiar, la disposición geográfica y espacial, pero también con la forma en que el sujeto se relaciona con el tiempo, con los saberes como herencia simbólica o con el propio gusto estético. Para el autor, una clase social (en este caso la trabajadora) 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 entre todas las propiedades pertinentes, se le confiere valor a cada una y a los efectos que tienen sobre las demás¹³. Esto significa que las propiedades

¹¹ Para ampliar la información biográfica sobre la autora, véase: Plaza Plaza, A. (2003). «Introducción». En Carnés Caballero, L. (2003). *El eslabón perdido*. Sevilla: Renacimiento; y Olmedo, I. (2014). *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Renacimiento.

¹² En este apartado se han usado como referencias teóricas principales las obras: Bourdieu, P. y Passeron, Jean C. (2003). *Los herederos: los estudiantes y la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores; Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores; Bourdieu, P. (2002). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.

¹³ «La clase social no se define por una propiedad (aunque se trate de la más determinante como el volumen del capital) ni por una suma de propiedades (propiedades de sexo, de edad, de origen social o étnico –proporción de blancos y negros, por ejemplo, de indígenas y emigrados, etc.–, de ingresos, de nivel de instrucción, etc.) ni mucho menos por una cadena de propiedades ordenadas a partir de una propiedad fundamental (la posición en las relaciones de producción) en una relación de causa a efecto, de condicionante a condicionado, sino por la estructura de las relaciones entre todas las propiedades pertinentes, que confiere su propio valor a cada una de ellas y a los efectos que ejerce sobre las prácticas.» (Bourdieu, 2002: 104).

pueden variar, constantemente, de un sujeto a otro, pero las inercias generales son siempre compartidas y se modifican conjuntamente en cada época histórica. Podríamos afirmar entonces que aquello que permite comenzar a intuir desde presupuestos teóricos a una clase social es esta suerte de constelación donde cada satélite funciona en relación con el resto y donde las inercias relacionales dan sentido al conjunto¹⁴. Nos interesa ejemplificarlo, ciñéndonos al discurso de Ramón Puyol, a través de los vectores de *tiempo* y *espacio* que suceden en la infancia y adolescencia de Carnés.

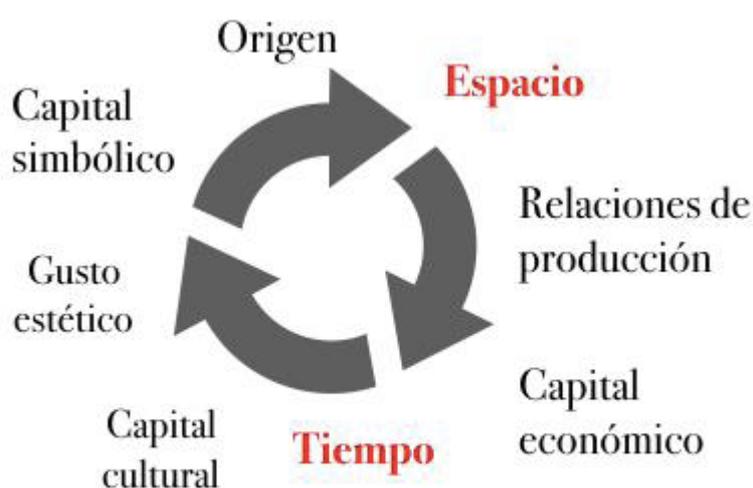


Imagen 1. Estructura de las relaciones

Cada clase social, explican los autores de *Los herederos*, establece unas formas generales de relación con la temporalidad, entendida por una parte como el tiempo del que disponen los sujetos y, por otro lado, como la forma en que se relacionan con presente, pasado y futuro. Así, los estudiantes de clase trabajadora sobre los que ellos basan su análisis, parten de una *desventaja temporal doble*: por un lado, porque ejercen simultáneamente trabajos manuales en la mayor parte de los casos y apenas cuentan con tiempo para el estudio (o, añadimos, la producción de culturas);

¹⁴ En la tesis doctoral citada en la Introducción tratamos de complejizar estos planteamientos llevando a cabo lo que Erik Olin Wright denomina un «realismo programático» en su obra *Comprender las clases sociales* (2018). Esto es: en el intento por tratar de perfilar una definición de clase obrera, priorizamos la cooperación entre una variedad de metodologías frente a lo que Wright llama la batalla de los paradigmas: es por ello que en el estudio doctoral citado nos acercamos a la noción de clase desde el planteamiento de Bourdieu (condiciones y *habitus*), pero también desde los postulados de Marx, Charles Tilly y Sorensen, entre otros.

así, arrastran unas exigencias que cortocircuitan con los propósitos intelectuales; pero por otro lado, señalan, la relación que dichos estudiantes establecen con su futuro en el terreno educativo es una relación *cerrada e imposible*, mientras que su relación con el pasado es entendida en clave de *inferioridad* frente al estudiante de clase alta que cuenta con una herencia simbólica superior¹⁵. De esta forma, en la constelación que mencionábamos, los vectores de capital económico, capital cultural heredado y origen, entre otros, están determinando la distribución del tiempo en un estudiante de clase trabajadora: no solo en su relación física presente (tener o no tener tiempo para estudiar) sino también en lo que podríamos llamar su *proyección identitaria* (cómo se imagina en el futuro y qué bagaje económico y cultural le ofrece su pasado). Entendemos, no obstante, que los presupuestos que Bourdieu y Passeron constatan en su estudio son aplicables al terreno cultural y no solo académico, de manera que el acceso a los estudios superiores o a la producción misma de cultura son igualmente terrenos conflictivos para los sujetos procedentes de la clase trabajadora¹⁶. En el caso concreto de la autora que nos compete, el abandono prematuro de la escuela y el hecho de compaginar trabajos manuales con la «vocación literaria» la sitúa en este haz de relaciones común a la clase trabajadora: es por ello que el conocimiento de lo literario se produce a tientas, sin códigos, probando la literatura hasta *improvisar* un gusto estético y una identidad narrativa:

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. [Así], y a través de innumerables autores y obras absurdas, ascendí hasta Cervantes, Dostoyevski, Tolstói [...], Santa Teresa, Víctor Hugo, Maeterlinck, Poe, Goethe, D'Annunzio; después, no sé de qué manera, surgió el primer cuento, luego otro y otro, y hasta el libro. (Carnés en Plaza, 2016: 214).

Junto a la temporalidad, también el espacio determina y entra en relación con el conjunto de vectores: por un lado, en lo doméstico, la compartición del espacio con otros miembros de la familia reduce en gran medida la capacidad de concentración; la reflexión individual requerida por el ámbito intelectual/literario se quiebra e interrumpe constantemente; esta condición se traduce, por ejemplo, en la imagen de una Luisa Carnés adolescente «con algodones en los oídos» en el

¹⁵ «Para unos el aprendizaje de la cultura de la élite es una conquista, pagada a alto precio; para otros, una herencia que encierra a la vez la facilidad y las tentaciones de la facilidad.» (Passeron y Bourdieu, 2003: 41).

¹⁶ Hacemos especial hincapié en estas dos concreciones porque pensamos que existen otros trabajos intelectuales en la época *asequibles*, o, por lo menos, más cercanos al campo de los posibles de la clase trabajadora (véase la docencia en colegios, por ejemplo).

«espacio entre la cama y la pared», robándole tiempo al trabajo para poder leer y desarrollar la escritura. Lo que Rancière planteaba en *La noche de los proletarios*¹⁷ acerca de *la desventaja temporal* del obrero estará ya presente en el prólogo que José Francés lleva a cabo para la primera novela de Carnés, *Peregrinos de Calvario* (1928):

Se ha formado a sí misma en la monotonía jornalera y vulgar de un taller. Largas horas inclinada sobre la tarea igual de tantas como en torno suyo reían y cantaban, sus manos de obrera sentían la comezón de asir la pluma y su silencio estaba henchido de seres y episodios. *Al llegar la noche se evadía, cual la silueta fulgente y huraña de La ciudad dormida, para velar sobre las cuartillas.* Y, sin embargo, ni vanidad ni ansia de redención económica ponía en ese libertamiento espiritual de *cada noche, en ese ilusionado empleo del tiempo en que sus compañeras descansaban o se perdían.* Era, simplemente, la necesidad imperiosa de concretar en palabras cuanto la imaginación va exigiendo que viva, el deleitoso tormento de crear que acucia al narrador nato, al novelista íntegro. Porque, hora es ya de decirlo, esta mujer humilde que gana su vida como una obrera y que da a su juventud firmeza melancólica, posee el don indiscutible del novelista. [...] [La cursiva es mía] (2002: 22).

De igual forma, el espacio en lo geográfico funciona como catalogador en el esquema de las estructuras; los barrios obreros se constituyen como perímetros marginales en términos no solo económicos, sino también culturales. Será la propia Carnés quien, años después, describirá en su narrativa el ambiente barrial como un *hogar contradictorio*: es el espacio que, a veces, asfixia y limita al sujeto que ansía crecer (así lo veremos en *Natacha*), pero es, sobre todo, el espacio colectivo y hogareño donde nace su conciencia de clase. Nos interesa señalar en este punto que la estructura de relaciones que venimos señalando, y que Puyol describe en el testimonio sobre su madre, implica entonces un *haz de trayectorias*:

¹⁷ Creo que el problema de las temporalidades se plantea, hoy como ayer, en los mismos términos generales. Hay un tiempo «normal» que es el de la dominación. Ésta impone sus ritmos, sus escansiones del tiempo, sus plazos. Fija el ritmo de trabajo –y de su ausencia– o el de los comicios electorales, tanto como el orden de la adquisición de los conocimientos y de los diplomas. Separa entre quienes tienen tiempo y quienes no lo tienen; decide qué es lo actual y qué es ya pasado. Se empeña en homogeneizar todos los tiempos en un solo proceso y bajo una misma dominación global. [...] La materia de este libro es, en primer lugar, la historia de esas noches arrancadas a la sucesión del trabajo y del reposo: interrupción imperceptible, inofensiva, se diría, del curso normal de las cosas, donde se prepara, se sueña, se vive ya lo imposible: la suspensión de la ancestral jerarquía que subordina a quienes se dedican a trabajar con sus manos a aquellos que han recibido el privilegio del pensamiento. (Rancière, 2010: 9-20).



Imagen 2. Haz de trayectorias

Cada punto de partida, afirman los autores, cada posición original, tiene una serie de puntos de llegada prefijados. El capital de origen (simbólico, económico, cultural) establece un capital de llegada dentro de un haz de trayectorias, esto es: según las condiciones de existencia de cada sujeto, encontramos un campo de los posibles. Cada constelación implica universos de llegada diferentes. A ese recorrido «previsible», Bourdieu lo denomina *la trayectoria modal* y afirma, esa trayectoria forma parte de los factores constitutivos de una clase social: es decir, que en esa red o constelación de factores que definen a una clase, la trayectoria modal es una más. La clase obrera, afirma, tiene también definidas y pautadas sus trayectorias modales:

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).

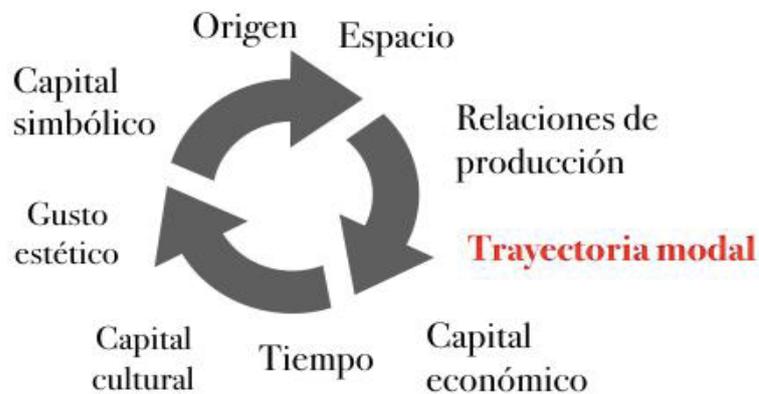


Imagen 3. Trayectoria modal

Es en este punto donde entendemos la figura de Carnés como un quiebre, como un desvío «imposible» que consigue alcanzar la producción de una narrativa *audible*. O, en términos de Bourdieu, es en este punto donde Carnés inicia la *trayectoria desviante*: cuando un sujeto, por diferentes causas, se desvía de la trayectoria modal que le corresponde y escapa del haz de caminos posibles, inicia una trayectoria desviante en tanto se desvía de los recorridos más frecuentes dentro de su clase social.

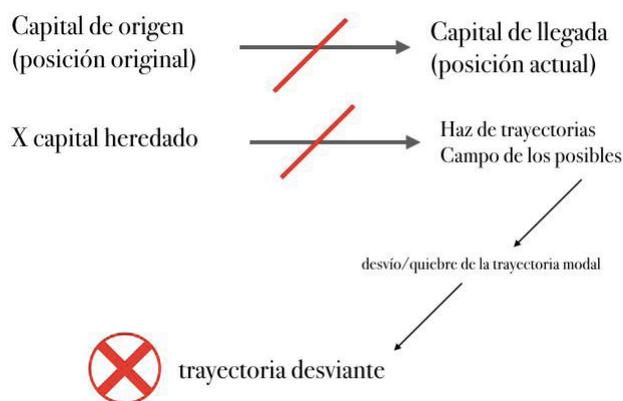


Imagen 4. Trayectorias desviantes

El discurso de Puyol ofrecía la imagen de una Carnés adolescente, procedente de una familia sin recursos económicos, trabajadora manual desde los once años cuya trayectoria modal, sin duda, no estaba en sintonía directa con los parámetros de producción y acceso de la cultura burguesa. Sin embargo, ese quiebre que representa la autora, pensamos, esa llegada al terreno de lo intelectual-vetado, no se produce solo por su «vocación» literaria, sino que responde también al estado de autocuestionamiento del campo cultural en que se inserta. El hecho de que Luisa Carnés rompa con «las posibilidades de origen» de la clase trabajadora y forme parte de lo que denominamos «escritores imposibles» no se debe solo a su vocación, sino precisamente al estado del campo cultural en los años republicanos. La autora, no casualmente, irrumpe en el terreno literario cuando este se encontraba en pleno proceso de autocuestionamiento y exploraba, bajo el auspicio del teatro proletario o el nuevo romanticismo, entre otros, las tensiones de clase como fisuras en la producción de narrativas. El momento de eclosión cultural que tuvo lugar durante los años de la República (y, también, en los años previos) habilitó entradas al terreno literario que no se correspondían con los parámetros burgueses de formación y creación de discurso público: estaba

forjándose un quiebre, un nuevo modo de entender la cultura. Es por ello que el vector de la ‘vocación literaria’ al que apela Puyol debe verse completado por un proceso simultáneo de la propia estructura cultural. De no ser así, estableceremos que la entrada de un sujeto obrero al campo literario es puramente vocacional y, por tanto, recae sobre su responsabilidad; y, además, perderemos de vista la importancia de los procesos de autocuestionamiento que se llevan a cabo históricamente dentro de los universos culturales. Ahora bien, si establecemos que Carnés rompe con su campo de los posibles y lo hace, precisamente, porque la época republicana facilita este tipo de desvíos, ¿por qué la nombramos como ‘escritora imposible’?

El rescate de las autorías y las obras, decíamos anteriormente, traslada realidades que corresponden a temporalidades pasadas y las inserta en nuestro presente; en este trasvase temporal existe una potencia revolucionaria en tanto el autor o la obra rescatada puede no insertarse de forma aconflictiva en nuestra actualidad, sino funcionar precisamente como elemento desestabilizador que encarna la presencia de una memoria perdida. Cuando miramos atrás para rescatar a Luisa Carnés y traer su obra hasta el presente, la nombramos como «escritora imposible» para evidenciar dos factores –en ese intento por sostener una mueca de tristeza y seriedad-: primero, las trayectorias modales a que están destinadas las mujeres obreras, esto es: las tensiones de clase y género que estaban y están presentes cuando una trabajadora manual trata de acceder a la producción del discurso público¹⁸; segundo, al nombrarla como «escritora imposible» advertimos sobre la constitución de nuestro campo cultural presente, donde ese autocuestionamiento de la República no se ha retomado y donde, por lo tanto, sigue sorprendiendo la irrupción de escritoras procedentes del trabajo manual. Cuando hablamos, entonces, de escritores imposibles lo hacemos desde una doble intención: visibilizar la existencia de los campos de lo posible y advertir sobre la forma en que el terreno cultural reconoce como extraño el *habitus*¹⁹ obrero. En el momento en que Carnés inicia su trayectoria en el terreno literario,

¹⁸ Para una mayor profundización en el tema, véase Olmedo, I. (2014). *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Renacimiento; Nash, M. (1999). «El mundo de las trabajadoras: identidades, cultura de género y espacios de actuación». En VV.AA. (1999). *Cultura social y política en el mundo del trabajo* (pp. 47-68). España: UNED; Somolinos, C. (2019). «Las mujeres hacemos fuerza, aunque los hombres quieran negarlo. El trabajo doméstico bajo el franquismo en la narrativa social de Dolores Medio». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 14, [en prensa]; Vilches de frutos, M^o F. (2010). «Mujer, esfera pública y exilio: compromiso e identidad en la producción teatral de Luisa Carnés». *Acotaciones*, 24, 136-153.

¹⁹ *Habitus*: «Podría decirse que se trata de aquellas disposiciones de actuar, percibir, valorar, sentir y pensar de una cierta manera más que de otra, disposiciones que han sido interiorizadas por el individuo en el curso de su historia. El *habitus* es, pues, *la historia hecha cuerpo*.» (Gutiérrez, 2005: 68).

su figura empezó a ser posible (así lo demuestra la proliferación de autores obreros en esos años y los intentos por crear narrativas proletarias); no obstante, el truncamiento que supone el régimen dictatorial nos obliga a elaborar una cultura en el presente que no nace de los presupuestos republicanos ni los tiene en el horizonte como referencia evolutiva. No tendríamos que nombrarla como imposible si la eclosión cultural del momento no hubiese sido truncada, si nuestro campo cultural hubiese nacido de ese proceso de autocuestionamiento y no de estructuras jerarquizantes que siguen hablando de una escritora-obrera con un gesto de sorpresa en el rostro. Es por ello que venimos reclamando una mueca concreta ante la fotografía de Luisa Carnés, para que su presencia sea entendida bajo los parámetros tensionales de *lo imposible* y en el futuro no haga falta mirarla con sorpresa.

III. El exilio permanente: teatro desplazado

La vida y obra de Luisa Carnés no podrían comprenderse en su total complejidad sin atenernos al segundo núcleo de importancia, que convulsionó el país y el desarrollo de las culturas²⁰: la llegada del ejército franquista y su posterior consolidación en Régimen dictatorial supuso el desmembramiento social más importante de nuestra historia contemporánea y la ruptura de los desarrollos revolucionarios que venían produciéndose, llevando a cabo su desaparición o deslocalización. La violencia cometida por el Régimen operó en un doble movimiento *hacia dentro* de sus fronteras (a través de fusilamientos o encarcelamientos) y *hacia fuera* (a partir del éxodo masivo). La liquidación total de los presupuestos sociales de la República se llevó a cabo a partir de la descolectivización de la sociedad, que improvisaba técnicas de oposición clandestinas para frenar el empuje desde el interior y desde el exterior. Es en este contexto donde debemos entender el exilio español no solo como un proceso complementario al sometimiento de la

²⁰ Es la propia Carnés, en sus memorias *De Barcelona a la Bretaña francesa*, quien ya plantea tempranamente los efectos que tiene la guerra sobre la producción de culturas y el asesinato de los jóvenes que estaban destinados a continuar con los planteamientos culturales de la República: «¿Qué fue de toda esa juventud, destinada a prestar nuevo aliento a la vieja cultura española? Multitud de jóvenes estudiantes cayeron en los campos de batalla con el nombre de la República en los labios. Millares de hombres, a quienes la guerra había sacado de su oscura ignorancia, se pudrirían ya en los campos de España. Y lo mismo las mujeres, las estudiantes, despedazadas por los obuses de Madrid, por las bombas en Valencia y Barcelona. ¿Cuánto habríamos hecho! ¡Qué España estábamos forjando!, solía decir Encarnación.» (2014: 296)

población que se produjo dentro de las fronteras, sino también y sobre todo como un dispositivo de desactivación y desmembramiento²¹. La separación forzada de gran parte de la sociedad y su llegada a otras realidades geográficas produjo dos consecuencias evidentes: por un lado, la obrerización masiva española en países como Francia o Alemania; y, por otro lado, la desubicación identitaria. En muchos casos, los exiliados llegaban al país en calidad de *reinicio social*, esto es: su incorporación al mundo laboral estaba basado, en gran cantidad de ocasiones, en los trabajos manuales básicos (sin importar el oficio desempeñado previamente en España); así, fueron gran cantidad las mujeres empleadas en el servicio doméstico y los hombres que comenzaron a trabajar como mano de obra en el sector de la construcción francesa y alemana, entre otros²². El Régimen convirtió el exilio en un dispositivo de obrerización que no solo exportaba huidas forzadas, sino sobre todo mano de obra barata para los países vecinos. También en esta huida, la desubicación identitaria para con el nuevo país fue determinante en la no-adaptación de muchos exiliados, que encarnaban identidades deslocalizadas; esto es: trataban de adaptarse a una nueva realidad lingüística, social, política, mientras esperaban la caída del dictador y ensayaban formas desplazadas de oponerse al régimen que los había expulsado:

La situación de la comunidad exiliada en relación con el medio mexicano se mostraba precaria, precariedad sustentada, fundamentalmente, en la incertidumbre generada por el propio desarrollo del franquismo (probabilidad de desaparición o permanencia), lo que generaría la posibilidad de un retorno anhelado por la totalidad del exilio. Así pues, la construcción de un proyecto de vida centrado en el regreso o la permanencia, en la transitoriedad o definitividad del exilio, perfilará un discurso identitario basado en su necesidad de distinguibilidad y reafirmación, o por el contrario, en su difuminación, que nunca anulación, bajo la finalidad clara de una integración social al medio mexicano. (Pérez Guerrero, 2002: 666).

Luisa Carnés formó parte del proceso de deslocalización y su exilio en México puede leerse, sobre todo, a partir de esta fricción identitaria: a pesar de que su desarrollo narrativo alcanzó el punto más álgido en este país, donde también obtuvo la nacionalidad y el reconocimiento como periodista, la autora nunca perdió de vista España como horizonte de anhelos²³; por ello, llegó a simultanear

²¹ Para más información sobre el exilio y sus efectos en la cultura, véase: Aznar Soler, M. (2012). «Destierro, destiempo y público en el exilio teatral republicano de 1939». *Primer Acto*, 342, 118-126. Aznar Soler, M. (2012). «Historiografía y exilio teatral republicano de 1939». *Iberoamericana*, 47, 129-14. Aznar Soler, M. «La recuperación de la memoria histórica: el exilio republicano español de 1939, una cuestión de Estado». *Laberintos*, 4, 5-21; Fuentes, V. (2011). *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento.

²² Datos de cómo el exilio fue un dispositivo de obrerización.

²³ «Luisa Carnés no es de los emigrados suicidas, que se debaten como los hombres-lobo tratando de olvidar a su patria [...] La ama ardiente, revolucionaria y calladamente, como es su modo. Escribe continuamente sobre ella [...] ¡No deja nunca de escribir!» [Esta cita pertenece a José

en su escritura los conflictos mexicanos con los sucesos que tenían lugar durante la dictadura. Fue en México, no obstante, donde las nuevas condiciones materiales de Carnés le permitieron afianzarse ya en el estatuto de escritora²⁴ y desarrollar el teatro que había comenzado en los años de la Guerra Civil:

Además del género narrativo —cuentos y novelas—, Luisa Carnés cultivó el teatro. Sus comienzos en este género se sitúan también en la guerra civil. El 22 de octubre de 1936, durante la inauguración del Teatro de la Guerra (antes Teatro Lara), se produce el estreno de la obra *Así empezó* con decorados de Ramón Puyol. Allí compartió cartel y actores con otras obras, como *El bazar de la providencia* de Rafael Alberti, el cuarto acto de Asturias, de César Falcón, ambas ya estrenadas, y *La conquista de la prensa*, de Irene de Falcón. Su representación era parte de los actos destinados a inaugurar el *Altavoz del Frente*, el órgano de propaganda del PCE. (2002: 13)

Con el aprendizaje reciente del teatro proletario que la autora había experimentado durante la guerra, llevó a cabo la escritura de tres obras de teatro en su exilio mexicano (*Cumpleaños*, *Los bancos del Prado*, y *Los vendedores de miedo*) a partir de las cuales indagaba en torno a temas diferentes las posibilidades que le ofrecía el soporte teatral: así, *Cumpleaños* reproduce el monólogo interior de una mujer burguesa que, hastiada y desubicada con su propia vida, toma la decisión de suicidarse; *Los vendedores de miedo*, su obra más extensa, «manifiesta la preocupación de la autora por la utilización de armas químicas mortíferas e incontrolables, y su postura contraria a la carrera armamentística.» (Plaza, 2002: 38) a través de los personajes de Paul y Ana Miller; y, por último, *Los bancos del Prado* se convierte en una reacción crítica a los acuerdos yanqui-franquistas. *Los bancos...*, la obra que nos compete, resulta significativa en términos históricos porque captura un momento determinante para los exiliados y su forma de relacionarse con la deslocalización a la que los había sometido el régimen. Los Pactos de Madrid²⁵, el acuerdo que tiene lugar entre Estados Unidos y España en el

Herrera Petere, «Divagación sobre poesía y mujeres». *El Nacional* (México), de 24 de noviembre de 1945, pp. 3 y 7.

Es por ello que en la reciente reedición de los *Cuentos completos* vol. 1 (*Rojo y gris*) y 2 (*Donde brotó el laurel*) se observa un trabajo ininterrumpido con la realidad española por parte de Carnés que va simultaneando con la mexicana: en la escritura que la autora lleva a cabo en su exilio, España continúa siendo el foco de interés principal. De ahí que relatos como «Donde brotó el laurel» «La mujer y el perro» «La mujer de la maleta», las obras de teatro anteriormente citadas, o la novela *Juan Caballero* sean producto de su reflexión exiliada en torno a las problemáticas del país durante la dictadura.

²⁴ No hay espacio suficiente para desarrollar en este trabajo el proceso paradójico de Carnés en el exilio: durante su vida en España había simultaneado trabajos manuales (en el taller de sombreros y la cafetería) con el desarrollo de su escritura; sin embargo, será en México donde consolidará esta segunda faceta laboral contra la inercia generalizada que se producía en el proceso de los exiliados y que les obligaba, en gran cantidad de ocasiones, a comenzar por los sectores manuales.

²⁵ Para una explicación detallada de los pactos, véase Piñeiro Álvarez, R. (2006). «Los convenios hispano-norteamericanos de 1953». *Historia Actual Online*, 11, 175-181. «Su título parece tomado

año 1953, no solo supone un intercambio económico y militar en el que las bases norteamericanas se instalan en el país a cambio de ayuda económica, sino que se presenta como el momento de legitimación internacional del régimen franquista. El acuerdo de la potencia mundial estadounidense con el dictador representa el reconocimiento de las políticas franquistas y, con ello, el exilio cambia su estatuto a *permanente*. Esto es: no solo se legitiman los mecanismos de violencia internos, sino también externos, de la dictadura²⁶. Los Pactos de Madrid abren las fronteras a la operación militarista, pero las cierran permanentemente a los exiliados españoles. Es por ello que la obra de Carnés se escribe con premura, en los mismos meses en que se conoce la firma de los pactos, en un intento desesperado por convertir el teatro en una plataforma de reacción frente a ese cambio en su estatuto, ahora ya, como exiliada *permanente*.

No obstante, a pesar de ello, resulta significativa la lectura ideológica que se desprende de la obra, ya que se sostiene en tres núcleos que convierten a *Los bancos del Prado* en lo que podríamos llamar una *obra contrainsurgente*: a pesar de escribir simultáneamente a su consciencia de no-retorno al país, la pieza teatral contiene un alto índice de confianza en la capacidad subversiva del pueblo español. Echazarreta, en el estudio introductorio, declara: «la obra carece de trama, no pretende sino ofrecer un caleidoscopio de las reacciones ante el pacto» (2002: 34); no obstante, pensamos, es la obra de Carnés más que un caleidoscopio, puesto que en la lectura ideológica²⁷ de *Los bancos...* podemos intuir una respuesta política, un mensaje de esperanza por parte de la autora. La sencillez del desarrollo argumental se nutre directamente de los fundamentos del teatro proletario que ella misma había practicado y que pretende, ante todo, presentar una situación transparente, pedagógica incluso, de aquello que denuncia: por ello, *Los bancos del Prado* se sostiene sobre los diálogos breves de cuarenta personajes –de ideologías diversas y de entre los cuales «sólo dos adquieren entidad propia:

de un fragmento de otra novela de la autora también inédita, *Olor de santidad*. El tema de *Los bancos del Prado* es la protesta de varios ciudadanos madrileños contra la firma de los acuerdos militares entre España y EEUU, que conducen a partir de 1954 a la instalación de bases militares norteamericanas en España. Este asunto fue objeto de debate previo en los círculos del exilio español en México y otros países de América Latina.» (2002: 15-16).

²⁶ Y, por otro lado, se inicia un proceso de reconversión del imaginario antiamericanista que había imperado en España desde el final de la Guerra Civil. Para ver cómo la cultura modificó la representación de los americanos, véase: Sojo Gil, K. (2011): «La nueva imagen de los Estados Unidos en el cine español de los cincuenta tras el Pacto de Madrid (1953)». *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, 1, 39-54.

²⁷ Usamos la noción de «lectura ideológica» para referir a los planteamientos políticos que se desprenden de todo producto cultural: su relación, en definitiva, con el discurso dominante (ya sea de reafirmación o de confrontación directa o indirecta).

el Profesor y el Ciego» (2002: 34)- que reciben la noticia de los pactos e interactúan en un escenario conformado por los bancos que hay frente al Museo del Prado en Madrid. Siguiendo a Echazarreta, «los bancos simbolizan la permanente lucha del pueblo español contra el régimen opresor, la imposibilidad de hacer callar al pueblo en su indignación por lo que se considera una «venta de España.» (2002: 33-34):

MUJER PRIMERA.- Y por si fuera poco, ahora eso de las bases... (Más bajo.) Me dijo el señor Damián, el verdulero, que hoy firman unos papeles que nos convertirán a los españoles en criados de los americanos... Dice que vamos a estar mucho peor que cuando la invasión francesa... Y que cualquier día podemos volar en pedazos... ¡Vaya porvenir! (2002: 77).

PROFESOR.- [...] Esto significa que nos hemos convertido en una colonia de los americanos; que nuestra tierra dejará de ser nuestra [...] Y los españoles seremos mano de obra barata y carne de cañón para el gobierno de Estados Unidos... (2002: 105).

La reacción de la MUJER PRIMERA deja entrever que, si bien los ciudadanos apenas contaban con información detallada sobre el proceso (datos exactos, procedimientos, etc.), los efectos del mismo circulaban de forma explícita: la peligrosidad de las bases («podemos volar en pedazos») y la subyugación plena al gobierno estadounidense («criados de los americanos»). De forma complementaria, el PROFESOR advierte sobre cómo los Pactos pueden suponer una vuelta de tuerca a la situación actual de los vencidos que ya no solo estarían sometidos a los intereses del régimen dictatorial, sino que ahora estarían subyugados también al gobierno americano, convirtiéndose en otra colonia explotada. Su condición como obreros-vencidos dentro del régimen se duplicaría para pasar a ser «mano de obra barata y carne de cañón para el gobierno de Estados Unidos». Así, el primer foco en el relato anti-hegemónico y anti-franquista de Carnés se centra en desmontar la visión oficial del turismo que el régimen ofrece al llevar a cabo los pactos de Madrid: para la autora, cuyos planteamientos pueden verse traducidos en los diálogos de algunos personajes, los estadounidenses que llegan a España tras el acuerdo yanqui-franquista no son turistas, sino cómplices. De ahí que durante la obra se lleven a cabo acciones contra ellos como el ataque contra el coche de dos matrimonios de la clase alta estadounidense²⁸ o la pintada con que comienza y finaliza la obra: *¡Fuera de España los yanquis!* Carnés cuestiona la parcialidad con que se abren y cierran las fronteras españolas, seleccionando entre aquellos que pueden o no pueden entrar al país según su procedencia y

²⁸ AMERICANO SEGUNDO.- Mucho, amor mío. Antes en España los bandidos te asaltaban en despoblado. Ahora te pinchan las llantas del carro en la ciudad, y en las narices de la policía.

AMERICANA PRIMERA.- (Todavía asustada.) Vamos al hotel, Benny. Nos aseguraron en la agencia de Chicago que en España no había comunistas. [...] Somos amigos del gobierno de ustedes. El general Franco nos dio su autógrafo... (2002: 88).

AMERICANA SEGUNDA.- Todo esto es muy excitante... Señor policía, ¿no podría usted conseguirme un autógrafo de uno de esos que pinchan llantas? (2002: 89).

sus vínculos políticos. De ahí que la responsabilidad recaiga no solo sobre los dirigentes, sino también sobre los propios viajeros-cómplices. «MUJER PRIMERA.- Como que ya los escaparates del centro tienen los precios en inglés. A eso vienen. A llevarse lo nuestro. Como traen buena bolsa... Luego van diciendo por ahí que en España se vive muy bien, que la vida está muy barata... Barata para ellos, que el pueblo se muere de hambre. (2002: 13)». En este primer foco narrativo, entonces, se perfila una reacción antiamericanista por parte del pueblo español que contradice el cambio de visión que proponía el gobierno franquista: frente al proceso de reconciliación con Estados Unidos que defiende el discurso oficial, los personajes de la obra se rebelan frente a los Pactos y, por extensión, frente al turismo que procede de ellos y que, al entrar en el país, legitima la violencia interna y externa del régimen. Siguiendo los planteamientos de Sojo Gil, en esos años una parte de la cultura española (producida dentro de las fronteras) inicia el viraje hacia la imagen amable del aliado americano: «la nueva y recién creada amistad hispano-estadounidense provoca que, tras varias décadas de antiamericanismo, hay que adaptarse a los nuevos tiempos y es preciso ensalzar los valores del nuevo aliado.» (2011: 43). Desde este punto de vista, el turista americano representa no solo la inversión de capital extranjero en el sector turístico español, sino también la entrada de una sociedad y una cultura en un estado de evolución superior al de la autarquía franquista hasta el momento; de ahí que unos años más tarde, el ministro Manuel Fraga iniciase la campaña *Spain is different!*²⁹ para profundizar en el potencial aperturista que habían generado los pactos a través de una imagen de España folklórica y económicamente rentable para los visitantes americanos. No obstante, frente a la narrativa mayoritaria de amistad y progreso, el relato de Carnés en tanto exiliada ya *permanente* se propone a la contra: el turista americano revalida la dictadura y sus efectos interiores y exteriores, «ALBAÑIL.- ¿Ves? Eso es lo que hay que hacer. Demostrar que estamos en contra de esa infamia. Que se den cuenta los extranjeros que Franco es una cosa y otra el pueblo. (Saca un cigarro y lo enciende).» (2002: 91).

El segundo foco, y en relación directa con la visión contraria del turismo, se centra en el terreno de lo lingüístico, donde Carnés disputa su batalla contra el régimen desde el inicio de la guerra civil. El lenguaje se presenta como un terreno en disputa que la autora no abandona nunca, puesto que son las palabras su material de trabajo y también uno de los territorios empleados por

²⁹ Para más información sobre el turismo en la España franquista véase: Correyero Ruiz, B. «La propaganda turística española en los años del aislamiento internacional». *Historia y Comunicación Social*, 8, 47-61; y Vallejo Pousada, Rafael (2015). «¿Bendición del cielo o plaga? El turismo en la España franquista, 1939-1975». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 37, 89-113.

la dictadura para imponer una visión hegemónica del mundo. En toda la obra de Carnés³⁰, y concretamente en *Los bancos*, la palabra «España» y el significado de la «patria» refieren a un sentimiento colectivo que es republicano y obrerista; la España de la autora es aquella que toma forma durante los años republicanos y que combate al empuje franquista desde un *patriotismo* basado en la defensa de los derechos sociales; es, en definitiva, la *España* de la República y de las mujeres exiliadas como ella. Frente al ideal nacional-católico y su acepción de lo español, la autora va a seguir utilizando estos conceptos para prevenir, precisamente, acerca de sus posibles significados y reivindicar una *España* con valores distintos a los que promulgaba el régimen. Es por ello que resulta significativo el nombre que utiliza para dar vida al personaje responsable de la pintada en los bancos del Prado: «PATRIOTA.- (Mientras pinta va diciendo, despacio:) Fuera... de España... los yanquis... (Se guarda el bote en el bolsillo).» (2002: 110). La persona encargada de cerrar la obra con el gesto subversivo de crítica al turismo estadounidense se define no a través de un nombre propio sino de un adjetivo calificativo que deja entrever la noción de *patria* que maneja Carnés: es el patriota quien protesta por los efectos de los Pactos y quien se atreve, en definitiva, a convertir su reclamo en una escritura visible frente a un lugar turístico del centro de Madrid (el Museo del Prado). Esta acción, que sería acusada de antipatriótica por el régimen dictatorial, adquiere el significado contrario en la narrativa carnesiana, que continúa –desde el exilio *permanente*– reivindicando la necesidad de no abandonar el lenguaje con el que la dictadura había impuesto su noción del país. Así, en *De Barcelona a la Bretaña francesa*, la autora desarrolla en profundidad esta disputa lingüística y política:

—Había mucho más que eso. Impedíamos que España fuera entregada a los extranjeros. ¿Tú sabes lo que es España? —María sonrió. —No te rías. No se trata de una pedantería. Cuando yo hablo de España, no me refiero a una porción de tierra, dividida en provincias, con unas

³⁰ Esta disputa lingüística tendrá un desarrollo señalado en sus memorias, *De Barcelona a la Bretaña francesa*, donde la autora narra la huida desde las carreteras catalanas hasta el campo francés de Le Pouliguen: [Hablando de los republicanos] «Qué grandes patriotas, todos ellos...» (2014: 202) [Cuando los llevan al campo de refugiados de Le Pouliguen]: «Por primera vez comprendíamos el significado de la palabra «patria.»» (2014: 220) La patria republicana: «¿Qué hemos hecho para merecer este martirio? [...] Este es nuestro único delito: querer seguir siendo españoles. Y por serlo, por sentir hondamente la patria, vivimos acosados como fieras; se nos asesina en el trabajo y en el descanso; se envenena con hierro y fuego el aire que respiramos. Y por serlo, por querer seguir siendo españoles; por querer seguir pisando libremente la tierra donde hemos nacido, la tierra que es nuestra; cantan día y noche nuestras máquinas; mueren los hombres, cara a las trincheras de los invasores, como canciones de vida en los labios; se endurecen y deforman las manos de las mujeres españolas en los tornos de las fábricas. Por eso somos refugiados, ayer en Madrid y Valencia, y hoy, en Barcelona; por eso proseguimos templados, firmes, nuestra marcha a través de toda esta corteza de tierra española, que no queremos perder.» (2014: 67).

ciudades, unas gentes y unos partidos políticos. *Me refiero a la patria. ¿Has pensado tú bien en lo que es la patria?* [...] Solo al salir de Cataluña, cuando llegamos a Francia, desterrados, cuando nos convertimos en seres sin tierra, comprendimos todo el valor de esa palabra. [...] Y al nacer España para nosotros, perdíamos. Sentíamos algo así como si nos arrancaran un hueso... Porque la tierra de España nos ha formado, y somos suyos, como ella es nuestra... Había que perderla para adorarla, como a una madre. ¿No te pasa eso con tu madre? ¿No sientes que ahora la quieres como nunca, como si la empezaras a querer? [...] ¿Odio? Sí, había que odiar. Había que cargarse de odio contra los enemigos... Y los enemigos estaban ahora en España... ¡España! ¿Cómo seguir viviendo sin ti? *Somos de España y España es nuestra.* [La cursiva es mía] (Carnés, 2014: 273-276).

España y patria se convierten entonces en significantes que encierran significados diferentes según el posicionamiento ideológico y que, para la autora, refieren directamente no al espacio geográfico sino al momento histórico, social, cultural que fue sepultado por la guerra y el sucesivo régimen dictatorial. Una España ha borrado a la otra, es por ello que desde su exilio permanente pretende recordar e insistir en el significado-otro de lo patriótico y lo español. La narrativa carnesiana lleva a cabo un enfrentamiento contra el discurso nacional-católico que tiene su origen en el significado mismo de las palabras y que se extiende por toda su obra en elementos significativos como el PATRIOTA responsable de la pintada callejera.

El tercer y último elemento, que conecta con este afán por resistirse al expolio franquista, se relaciona directamente con la manera en que Carnés da fin a su obra: si la primera escena mostraba uno de los bancos del Prado pintados con el lema *¡Fuera de España los yanquis!*, el final de la obra termina con el personaje PATRIOTA que vuelve a pintar la sentencia anteriormente borrada por las autoridades. La insistencia por volver-a-escribir la exclamación y el hecho de que algunos de los personajes hayan dejado entrever que están intercambiándose octavillas clandestinas para protestar por los Pactos visibiliza un movimiento popular clandestino que sigue activo, que no desiste ante el borrado y la violencia franquista:

PROFESOR.- La conozco. Está circulando por todo Madrid. También circula un manifiesto de los comunistas. Han aparecido hojas y manifiestos, en los taxis, el metro, los cines, los retretes públicos... Madrid está indignado con la firma del pacto. Hay que hacer correr esas hojas y esos manifiestos. [...] *Tengamos confianza en el pueblo*, don Pedro. La gente ha comprendido. Sabe que el acuerdo con los americanos significa la pérdida de la soberanía y la muerte... (Hablan bajo). [La cursiva es mía] (2002: 84).

Las narrativas clandestinas³¹ en forma de hojas sueltas y manifiestos que tienen lugar a lo largo de toda la obra visibilizan que los relatos contrahegemónicos

³¹ Para más información sobre los funcionamientos de los manifiestos y la prensa clandestina durante el franquismo, véase: Sierra Blas, V. (2005). «La información como resistencia. Periódicos manuscritos en las cárceles de Franco». En Desvois, J.M (2005). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel* (pp. 437-462). París: Université Michel de Montaigne Bordeaux; Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del PCE; y Catálogo de la prensa clandestina y de exilio de la Hemeroteca del Archivo Histórico de la Ciudad (1939-1977) en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona.

seguían teniendo lugar en un país que renovaba sus lazos internacionales, abría de forma selectiva las fronteras al turista americano y, en definitiva, cifraba un significado concreto de lo español. Siguiendo el análisis de Sierra Blas en su estudio sobre la prensa clandestina en las cárceles franquistas: «la organización [...] fue [...] una respuesta de defensa colectiva [...] pero también una estrategia ideal para contrarrestar la propaganda y la labor de adoctrinamiento que sobre ellos se ejercía, para combatir la muerte social a la que el régimen pretendía condenarlos.» (2005: 441). El PROFESOR –que, junto al Ciego, es el único personaje con entidad propia- valora el gesto de resistencia clandestina como un impulso para confiar en la capacidad de oposición del pueblo español; gesto que se ve correspondido con la renovación de la pintada anti-turística al final de la obra. El sentido ideológico del final de *Los bancos* –parafraseando a Kermode- deja entrever que la autora, a pesar de su exilio *permanente*, construye un relato de confianza en las revueltas populares, de esperanza en el revulsivo protagonizado por la clase obrera³²:

La autora subraya su esperanza en la oposición al régimen: el reparto de octavillas y manifiestos, las pintadas en los bancos, el sabotaje a los coches de los americanos representa la lucha sostenida y desigual contra la dictadura fascista. [...] La obra se cierra con la adopción por parte de las mujeres de un papel activo en la lucha (Plaza, 2002: 36-37).

La obra no solo cierra el gesto narrativo con una renovación de la pintada (que va acompañada de una renovación general de las protestas), sino que además plantea –aunque de forma más fugaz que en otras composiciones de la autora³³- la agencia de la mujer como sujeto activo dentro de las reivindicaciones. Por ello, en la escena final, las dos mujeres (LA AMIGA y LA MUJER) explicitan su rechazo directo a las técnicas franquistas de sometimiento y dejan entrever su relación con actos clandestinos anteriores. De ahí que el personaje del PROFESOR acuda en busca de una de ellas para solicitar ayuda:

³² Esta esperanza en las revueltas populares y la capacidad de actuación del pueblo frente a la dictadura franquista puede verse también en su novela *Juan Caballero: Carnés Caballero*, L. (1956). *Juan Caballero*. México D.F.: Novelas Atlantes. Escrita en 1956, la composición se centra en la lucha armada de un grupo de maquis liderado por Juan Caballero, heroico protagonista enamorado de Natividad, dentro de Puebla del Alcor. Aunque la novela trabaja con las dificultades de la lucha clandestina y la muerte de los protagonistas del romance, de nuevo Carnés construye un final que permite realizar una lectura ideológica abierta a la esperanza: «Sus últimos gritos resonaban todavía en los oídos de sus asesinos: «¡Perderéis también la última batalla!» Y el eco de su voz, parecía temblar en el espacio limpio, como la llamada a una batalla prodigiosa, que encendería toda la tierra española, y haría estremecer en su seno los blancos huesos de los héroes.» (172)

³³ Para un desarrollo narrativo más extenso del papel activo de la mujer en Luisa Carnés, véase: Carnés Caballero, L. (2014). *De Barcelona a la Bretaña francesa*. Madrid: Biblioteca del exilio; Carnés Caballero, L. (2016). *Tea Rooms, mujeres obreras*. (2ª ed.). Gijón: Hoja de Lata; o Carnés Caballero, L. (1930). *Natacha*. Madrid: Mundo latino.

PROFESOR.- En tu fábrica hay gente muy buena, que siempre responde. ¿Te acuerdas cuando el boicot en contra de los tranvías? También entonces pusiste cartas en los uniformes, y todos respondieron.

LA MUJER.- Pero las cosas no salen siempre igual. Ya sabes que estoy muy señalada por ser hija de un fusilado. Y como no me ven nunca entrar en una iglesia. La gente está en todo... (2002: 106).

La conversación entre ambos evidencia la vinculación directa de la obrera con luchas clandestinas en el pasado, y la voluntad de la autora por interrumpir el diálogo -añadiendo la acotación «(Hablan bajo)»- deja entrever que LA MUJER volverá, seguramente, a repartir las octavillas. Por su parte, el personaje de LA AMIGA, que había tenido una serie de encuentros con el FALANGISTA a lo largo de la obra, se niega a cumplir la petición de este: desvelar información del boicot clandestino a los turistas estadounidenses. LA AMIGA, bailarina en un cabaret de la ciudad, no solo rechaza la oferta de espionaje y el ofrecimiento de una mejoría laboral, sino que lo hace a través de una reivindicación de agencia sobre su propio cuerpo y el rechazo directo a los Pactos y las técnicas de sometimiento dictatoriales:

LA AMIGA.- El pan que me como lo gano honradamente. Mi cuerpo es mío. Pero de eso a ser «chivata»... (Escupe.) ¡Qué asquito! [...]

FALANGISTA.- ¿Es posible que seas tan estúpida, que no sepas lo que te conviene?

LA AMIGA.- Tan estúpida, que no cambio el cabaret de la Cabecera del Rastro por el que me ofreces en la calle de Alcalá. (Se pone de pie). Y te he dicho que no he caído tan bajo... Conque, ¡abur!... (Sale por la derecha.) (2002: 107-108).

La vinculación de Luisa Carnés con los planteamientos feministas³⁴ está presente desde el inicio de su carrera literaria y periodística³⁵: durante la guerra, la autora explicita un compromiso que ya venía haciendo público a través de diferentes publicaciones en prensa. Las apuestas ideológicas de Carnés van a estar siempre ligadas con la defensa de la agencia femenina y por ello «los objetivos principales

³⁴ La ideología feminista de la autora conlleva que, en algunos casos, la recuperación de sus obras esté financiada por entidades del mismo signo: así, en la nota introductoria a la edición de sus obras teatrales de 2002, puede leerse lo siguiente: «La edición de este libro se realiza en el marco del Convenio de Cooperación entre el Instituto de la Mujer del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales y la Asociación de Directores de Escena de España.» (2002). Resulta significativa también la clasificación que la investigadora Iliana Olmedo establece para definir su obra en tanto «narrativa social feminista»: esto es, una narrativa que, a pesar de sus puntos comunes con los novelistas sociales de preguerra, nace de una condición irrenunciable: la defensa de los derechos de la mujer. «En estas novelas se identifica una intención afín al feminismo de narradoras como Margarita Nelken o Federica Montseny. Iniciativa y proyecto compartido que sustenta nuestra propuesta de elaborar una categoría nueva e independiente que agrupe a estas autoras bajo el término novela social feminista.» (Olmedo, 2014: 507).

³⁵ Como muestra, véase: Carnés Caballero, L. (5 de mayo de 1934). «Una mujer busca trabajo», *Estampa*, pp. 17-20; Carnés Caballero, L. (11 de mayo de 1933). «Las mujeres no han votado», *Heraldo de Zamora*, p. 2.

de su escritura [son]: la reivindicación de la mujer en todos sus aspectos y el respaldo a su participación en la vida pública; y, en segundo lugar, la defensa de la legalidad republicana.» (Plaza, 2016: 239). En *Los bancos del Prado* continúa el gesto de defensa hacia el protagonismo activo de las mujeres en los procesos subversivos y añade, a su extenso catálogo, dos personajes más de mujeres obreras que se resisten al empuje dictatorial. En definitiva, a pesar de que la obra toma forma en los meses colindantes a la constatación de su permanencia en el exilio mexicano, la respuesta política de Carnés se aferra a la idea de continuar combatiendo desde el desplazamiento y la deslocalización, dando forma así a relatos contrainsurgentes que le disputaban al Régimen el sentido de las palabras y los hechos.

IV. Conclusiones

El análisis de una obra como *Los bancos del Prado* se antoja incompleto sin precisar, antes, las condiciones materiales de escritura de su autora, los condicionamientos históricos de la misma, y las tensiones ideológicas que tienen lugar cuando tratamos de leerla, comprenderla y analizarla desde la temporalidad presente. Es por ello que el artículo se ha organizado en torno a tres ejes que constituyen una posible ruta de acercamiento a la obra teatral de Luisa Carnés: así, desnaturalizamos la aconflictividad del proceso memorialístico, remarcando las tensiones y las ideologías en disputa que tienen lugar en todo proceso de «rescate» literario (así como la potencialidad futura que esconden las narrativas desaparecidas); con ello desnaturalizamos también el acceso al campo cultural y visibilizamos cómo la lucha de clases tiene lugar en el seno mismo de la literatura (no solo a través de los discursos, sino también a partir del *acceso* a la palabra pública y sus campos de lo posible). Desde ahí, abordamos entonces el análisis de *Los bancos...* como una obra teatral producida dentro de una realidad histórica concreta que no solo relegó a los exiliados a una expulsión permanente fuera de las fronteras, sino que redefinió la relación del régimen con su contexto internacional. El acontecimiento de los Pactos de Madrid convulsionó la realidad histórica, social, pero también cultural *fuera* y *dentro* del país, lo cual nos obliga a «rescatar» las obras desde la intención política que tuvieron: sobre todo, porque *Los bancos...* constituyó un intento de resistencia, una narrativa contrainsurgente, en un momento en que las opciones

estaban siendo acalladas bajo el relato del bienestar estadounidense y la alianza yanqui-franquista. En un tiempo presente en el que el sentido de la patria, de la mujer y de la propia clase obrera están en disputa, Luisa Carnés emerge como un espacio de resistencia, como una fotografía hacia la que mirar con el gesto serio del ángel benjaminiano; Carnés nos permite advertir la potencia revolucionaria de las temporalidades pasadas, interrogarnos sobre la constitución misma del campo cultural y construir, quizá, nuevas trayectorias de lo posible en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

Arias Careaga, R. (2017). «La literatura de Luisa Carnés durante la Segunda República: Tea Rooms». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1, 55-72.

_____. (2019). «Riesgos y manipulaciones de la obra de Andrés Carranque de Ríos». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 14, 67-92.

Aznar Soler, M. (2010). *República literaria y revolución*. Sevilla: Renacimiento, 2 vols.

_____. (2012). «Destierro, destiempo y público en el exilio teatral republicano de 1939». *Primer Acto*, 342, 118-126.

_____. (2012). «Historiografía y exilio teatral republicano de 1939». *Iberoamericana*, 47, 129-14

_____. «La recuperación de la memoria histórica: el exilio republicano español de 1939, una cuestión de Estado». *Laberintos*, 4, 5-21.

Becerra Mayor, D. (2019). «Leer desde la ruptura. Propuesta teórica para explorar el potencial político de una genealogía literaria interrumpida». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 14, 319-348.

_____. (2017). *El realismo social en España. Historia de un olvido*. Roma: Quodlibet.

Benjamin, W. (2008). *Obras 1/2. VII vols*. Madrid: Abada.

Bértolo, C. (2009). «Literatura republicana, literatura proletaria, literatura revolucionaria». En J. Rodríguez Puértolas (ed.), *La República y la cultura. Paz, guerra, exilio* (pp. 185-193). Madrid: Akal.

Bourdieu, P. y Passeron, J. C. (2003). *Los herederos: los estudiantes y la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.

_____. (2010). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.

_____. (2002). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.

Carnés Caballero, L. (1930). *Natacha*. Madrid: Mundo latino.

_____. (1956). *Juan Caballero*. México D.F.: Novelas Atlantes.

_____. (2014). *De Barcelona a la Bretaña francesa*. Sevilla: Renacimiento/Biblioteca del exilio.

_____. (2016). *Tea Rooms, mujeres obreras*. (2ª ed.). Gijón: Hoja de Lata.

_____. (2018). *Cuentos completos: Donde brotó el laurel y Rojo y gris*. Sevilla: Renacimiento.

_____. (2018). «Donde brotó el laurel». En L. Carnés Caballero, *Cuentos completos: Donde brotó el laurel y Rojo y gris* (pp. 15-25), Sevilla: Renacimiento.

_____. (2018). «La mujer y el perro». En Carnés Caballero, Luisa, *Cuentos completos: Donde brotó el laurel y Rojo y gris* (pp. 117-128). Sevilla: Renacimiento.

_____. (2018). «La mujer de la maleta». En Carnés Caballero, Luisa, *Cuentos completos: Donde brotó el laurel y Rojo y gris* (pp. 26-31). Sevilla: Renacimiento.

_____. (2002). *Cumpleaños, Los bancos del Prado, Los vendedores de miedo*. España: Asociación de directores de escena de España.

_____. (5 de mayo de 1934). «Una mujer busca trabajo», *Estampa*, pp. 17-20.

_____. (11 de mayo de 1933). «Las mujeres no han votado», *Heraldo de Zamora*, p. 2.

Ceballos Viro, Á. (ed.), (2014). *La retaguardia literaria*. Madrid: Visor.

Correyero Ruiz, B. «La propaganda turística española en los años del aislamiento internacional». *Historia y Comunicación Social*, 8, 47-61.

De Nora, E. (1970). *La novela española contemporánea (1898-1960)*. Madrid: Gredos.

De Vicente Hernando, C. (2013). *Una generación perdida. El tiempo de la literatura de avanzada (1925-1935)*. Miami: Stockcero.

Doña, J. (2012). *Desde la noche y la niebla*. (2ª ed.). Andalucía: Horas y horas.

Fuentes, V. (1980). *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)*. Madrid: Ediciones De la Torre.

_____. (2011). *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento.

Garrido Couriel, M. (noviembre de 2016). «Luisa Carnés, la feminista olvidada de la generación del 27». *Diario Público*. Recuperado de <https://www.publico.es/politica/luisa-carnes-feminista-olvidada-generacion.html>.

Gutiérrez, Alicia B. (2005). *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor.

Martín Rodrigo, I. (junio de 2017). «Luisa Carnés, la escritora que no salía en la fotografía de la Generación del 27». Recuperado de: https://www.abc.es/cultura/libros/abci-luisa-carnes-escritora-no-salia-fotografia-generacion-27-201706110104_noticia.html.

Nash, M. (1999). «El mundo de las trabajadoras: identidades, cultura de género y espacios de actuación». En VV.AA. (1999). *Cultura social y política en el mundo del trabajo* (pp. 47-68). Madrid: UNED.

Olin Wright, E. (2018). *Comprender las clases sociales*. Madrid: Akal.

Olmedo, I. (2014). «El trabajo femenino en la novela de la Segunda República: *Tea rooms* (1934) de Luisa Carnés». *Rilce*, 30.2, 503-524.

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

Pérez Guerrero, J. C. (octubre de 2002). «Franquismo e identidad en el exilio republicano en México». *Actas del IV Simposio de Historia Actual*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

Piñeiro Álvarez, R. (2006). «Los convenios hispano-norteamericanos de 1953». *Historia Actual Online*, 11, 175-181.

Plaza Plaza, A. (2010). «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés». *Acotaciones*, 25, 95-122.

_____. (2016). «Luisa Carnés: Literatura y periodismo, dos vías para el compromiso». *Cuadernos Republicanos*, 92, 67-105.

_____. (2010). «Luisa Carnés: reivindicación social y compromiso político en apoyo

de la mujer trabajadora (1930-1964)». *Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Santander.

_____. (2003). «Introducción». En Carnés Caballero, L. (2003). *El eslabón perdido*. Sevilla: Renacimiento.

_____. (2016). «A propósito de la narrativa del 27. Luisa Carnés: revisión de una escritora postergada». En Carnés Caballero, Luisa (2016). *Tea Rooms, mujeres obreras*. (2ª ed.). Gijón: Hoja de Lata.

_____. (2015). «La presencia de Luisa Carnés entre las mujeres intelectuales españolas. Flujos y reflujos de un movimiento plural (1931-1936)». En VV. AA. (2015). *Mujer, prensa y libertad: (España 1883-1939)* (pp. 246-273). Sevilla: Renacimiento.

Rancière, J. (2010). *La noche de los proletarios*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Sanz, M. (29 de septiembre de 2016). «Luisa Carnés cuenta los brioches». *El País (Babelia)*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/09/23/babelia/1474641997_033382.html.

Sierra Blas, V. (2005). «La información como resistencia. Periódicos manuscritos en las cárceles de Franco». En J.M Desvois, *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel* (pp. 437-462). París: Université Michel de Montaigne Bordeaux.

Sojo Gil, K. (2011): «La nueva imagen de los Estados Unidos en el cine español de los cincuenta tras el Pacto de Madrid (1953)». *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, 1, 39-54.

Somolinos, C. (2015). «Lucha colectiva y emancipación: *Tea rooms*, Luisa Carnés». *Contrapunto*, 18, 4-5.

_____. (2019). «Las mujeres hacemos fuerza, aunque los hombres quieran negarlo. El trabajo doméstico bajo el franquismo en la narrativa social de Dolores Medio». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 14, 223-244.

Vallejo Pousada, Rafael (2015). «¿Bendición del cielo o plaga? El turismo en la España franquista, 1939-1975». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 37, 89-113.

Vilches de Frutos, M. F. (1984). *La generación del nuevo romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939)* (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

____. (2010). «Mujer, esfera pública y exilio: compromiso e identidad en la producción teatral de Luisa Carnés». *Acotaciones*, 24, 136-153.

____. (junio de 2017). «Luisa Carnés, la sinsombrero olvidada». *La Razón*. Recuperado de: <https://www.larazon.es/cultura/luisa-carnes-la-sinsombrero-olvidada-AA15372640>.