

# Diablotexto *Digital*



***Ama (2019) o la conciencia de clase a través de la enfermedad***

***Ama (2019) or class consciousness through illness***

**ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ  
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS**

[angela.martinez@uib.cat](mailto:angela.martinez@uib.cat)  
<http://orcid.org/0000-0001-5402-9261>

**Fecha de recepción: 1 de junio de 2024  
Fecha de aceptación: 28 de septiembre de 2024**

*Diablotexto Digital* 16 (2024), 103-123  
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.27293>  
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercial - Sin Obra Derivada"



**Resumen:** En el presente artículo se lleva a cabo una propuesta de lectura de la novela iniciática de José Ignacio Carnero, *Ama* (2019), a partir de la aplicación específica del análisis de clase. La obra gira en torno a la enfermedad de la madre del protagonista que, afectada por el cáncer, funciona como un disparadero para la memoria obrera del hijo. La hipótesis de partida sostiene que la obra está compuesta a partir del esquema de relaciones que Pierre Bourdieu (2002, 2003) utiliza para identificar a la clase obrera. De ahí que el análisis de *Ama* se organice en torno a cinco elementos frecuentes en la composición de dicha clase social y especialmente en el interior de las narrativas obreras más recientes: la reflexión metaliteraria sobre la memoria, la figura de la madre como representante de la mujer obrera, la conciencia de clase del protagonista, la escasa herencia cultural recibida y el síndrome del impostor. El análisis de clase aplicado a la novela de Carnero permite, en última instancia, observar el modo en que esta propone una reactualización de lo obrero en el siglo XXI a partir de las herramientas del soporte literario.

**Palabras clave:** Literatura obrera; clase social; *Ama*; memoria

**Abstract:** In this article, a reading proposal of José Ignacio Carnero's initiatory novel, *Ama* (2019), is carried out based on the specific application of class analysis. The work revolves around the illness of the protagonist's mother who, affected by cancer, functions as a trigger for the working-class memory of the son. The starting hypothesis holds that the play is composed from the scheme of relations that Pierre Bourdieu (2002, 2003) uses to identify the working class. Hence, the analysis of *Ama* is organized around five frequent elements in the composition of that social class and especially within the most recent working class narratives: the metaliterary reflection on memory, the figure of the mother as representative of the working woman, the class consciousness of the protagonist, the scarce cultural heritage received and the impostor syndrome. The class analysis applied to Carnero's novel allows, ultimately, to observe the way in which it proposes a reactualization of the working class in the 21st century from the tools of the literary medium.

**Key words:** Working class literatura; social class; *Ama*; memory



## Introducción. Una lectura desde el análisis de clase

Algo parecido se podría decir de las familias humildes: como han estado tan ocupadas trabajando, no han encontrado el momento de volver sobre sí mismas. Por eso, hay un momento en el que la memoria se diluye, y entonces resulta imposible reconstruir los recuerdos. No hay fotos, ni cartas, ni mucho menos cintas de vídeo. Yo soy de una de esas familias. (Carnero 2019: 11)

Así comienza *Ama* (2019), la primera novela de José Ignacio Carnero<sup>1</sup>. El narrador protagonista hace explícita la tensión que vertebra la obra, aquella que existe entre la clase obrera y la producción de discurso audible. La falta de relato propio opera, pues, en perjuicio de la memoria obrera, que se diluye y se pierde entre los márgenes de la historia oficial. Para el yo autobiográfico, las familias humildes no conservan la memoria porque no la convierten en relato. Y esto es así por varios motivos: porque la urgencia material impide que el tiempo se dedique a la escritura, porque no se considera que las vidas de los obreros y las obreras contengan un cariz excepcional o extraordinario y porque, además, cuando no están sometidos a la penuria o la desesperación prefieren “disfrutar” en lugar de escribir. Sin embargo, según el narrador, esta dinámica histórica es un error que condena al olvido a la clase obrera. De ahí que la enfermedad de la madre funcione para él como disparadero de la necesidad de contar: “En la planta de oncología [...] Voy a escribirlo. Voy a sentarme con mi madre a hablar.” (2019: 12-13).

Contra el funcionamiento dominante, en el que las memorias obreras ni se narran a sí mismas ni son narradas desde el exterior, Carnero construye una novela en la que la figura autobiográfica de su madre enferma se convierte en el asidero de la memoria familiar y colectiva de su clase social. Así, el autor observa los objetos que la madre conserva en casa y la observa a ella, afectada por el cáncer, para rescatar desde ahí los recuerdos antes de que ocurra el fallecimiento. Todo ello nos conduce, en el presente artículo, a proponer una lectura guiada por el análisis de clase. Esto es: partimos de las reflexiones que su autoría desarrolla en torno al eje Clase-Cultura<sup>2</sup> y desentrañamos cómo la

---

<sup>1</sup> El autor cuenta, actualmente, con una segunda novela: *Hombres que caminan solos* (2021).

<sup>2</sup> El diálogo con la autoría (su origen, su relación con la cultura y algunos de los procedimientos de construcción de la novela) se lleva a cabo en la entrevista inédita que José Ignacio Carnero nos concede generosamente y que incluimos como anejo al presente documento.



estructura misma de la novela está confeccionada a partir de aquellos elementos que, entre otros, Pierre Bourdieu (2002, 2003) relaciona con la existencia de la clase obrera. El sociólogo plantea que una clase social puede ser definida a partir de una estructura de relaciones, es decir, a partir de una serie de inercias que tienen que ver con el origen del sujeto, la disposición geográfica, el espacio que habita, pero también con la forma en que se relaciona con factores como el tiempo, la herencia (simbólica, cultural) o el propio gusto estético. Para el autor, una clase social no puede ser definida por una propiedad ni por la suma de varias propiedades, sino que debe ser entendida como una estructura de relaciones entre todas las propiedades pertinentes donde se le confiere valor a cada una y a los efectos que estas tienen sobre las demás: origen, sexo, edad, herencia, tiempo, espacio, etc. Dentro de la variedad de factores que forman al todo llamado “clase social” o, concretamente, “clase obrera”, el vector de lo cultural resulta significativo puesto que determina el acceso a la producción de cultura y la posición que los sujetos ocupan dentro de los imaginarios sociales.

Al hilo de la propuesta de Bourdieu y acogiéndonos a su forma multidimensional de entender las clases, pretendemos desentrañar en profundidad cómo aquello que define la pertenencia de un sujeto a la clase obrera es lo que compone a su vez el esqueleto de la obra. O en otras palabras: cómo el esquema de relaciones de la clase obrera cala directamente al relato y ordena sus elementos principales. Por eso, identificamos que sobre una estructura ficcional —enfermedad y muerte de la madre—, el escritor añade dimensiones o niveles narrativos atravesados por el determinismo de clase: la reflexión metanarrativa, la figura de la madre como metonimia de las mujeres obreras, la herencia cultural como condicionante y el síndrome del impostor en un protagonista que se siente, continuamente, habitante de un espacio *in medias res*. Con todo, observamos que *Ama* es un intento por rescatar los recuerdos colectivos de la clase obrera desde la perspectiva de un narrador que se encuentra confundido, nostálgico y triste, pero también orgulloso de su procedencia y de la capacidad de poder convertirla en relato<sup>3</sup>. En la entrevista

---

<sup>3</sup> El presente artículo dialoga directamente con otras contribuciones en que abordamos el análisis de las narrativas obreras del nuevo milenio, especialmente: Martínez (2021a, 2021b).



inédita, el autor declara: “Creo, de hecho, que mi forma de escribir tiene más que ver con la manera con la que mi madre contaba las cosas que con mis lecturas”. Veamos, pues, cómo la conciencia de clase heredada de la madre determina su escritura y la manera de construir un relato sobre lo obrero.

## **El andamiaje de *Ama*. Espacios comunes para la clase obrera**

### **Reflexión metaliteraria**

La novela de José Ignacio Carnero se explica a sí misma. Reflexiona sobre su construcción y su sentido. En varias ocasiones, el protagonista enuncia una reflexión metaliteraria sobre su voluntad de convertir la obra en un álbum familiar, es decir, en un espacio donde tome forma la memoria de su madre y de su clase social en conjunto. Por eso, advierte que el libro que el lector está leyendo en realidad ya fue escrito previamente y rechazado por algunas editoriales que lo consideraron carente de una “estructura narrativa sólida” (2019: 123). Asimismo, reconoce que su madre es la primera persona que trata de narrar su historia, pero “fracasa” y el experimento desemboca en un cuaderno con cifras y datos inconexos. A partir del mencionado cuaderno e impulsado por el rechazo inicial de las editoriales, el yo autobiográfico de Carnero modifica el estilo de la obra y la adapta a los códigos culturales hasta dar con el texto final: *Ama*. Solo así, parece evidenciar, la memoria familiar puede ser *publicable*.

En la medida en que el narrador utiliza el cuaderno y los recuerdos orales de la madre para contar su historia y llevar a cabo un ejercicio memorialístico también pauta una voluntad narrativa; esto es, el yo autobiográfico adapta el relato a su pretensión, al modo en que desea que los acontecimientos sean narrados: “En esta novela las cosas serán tal y como tienen que ser, y no tal y como son. Será mejor así. No sé si encajará en el canon de la autoficción, pero al menos aquí haré lo que me dé la gana” (2019: 104). El narrador hace explícito que su forma de recuperar la memoria familiar y obrera se basa íntegramente en el relato de su madre, así que en el interior de la variedad de opciones que existen en el ejercicio memorialístico la suya es una narración íntegra de la palabra materna. No existe, advierte, una pretensión de romantización de lo obrero ni de idealización de los miembros de su clase social, sino que el suyo es



un ejercicio de transcripción del relato de la madre, va a contarlo “como se lo cuenta ella”.

No obstante, advertimos en este punto una paradoja que se desprende de su reflexión metaliteraria. En todo momento, *Ama* evidencia que la clase obrera (y con ella, concretamente, la madre del protagonista) ha sido un sujeto históricamente desplazado de los centros de producción literaria, es decir, no ha participado habitualmente en la confección de los patrones dominantes del campo cultural, por eso apenas ha podido narrarse a sí misma. Contra esta constatación surge la propia novela. Casi como un ejercicio de *okupación* de un territorio negado a su clase social. O en otras palabras: Carnero se sirve de un espacio que reconoce como ajeno para su propia clase social. Hace explícito que la literatura dominante ha sido casi siempre un espacio exclusivo de la burguesía, poco frecuentado por los/as obreros/as. Y sin embargo, cuando toma la decisión consciente de narrar a su madre, lo hace desde este mismo lugar. Detectamos, a este respecto, que el gesto es recurrente en otras narrativas obreras del nuevo milenio: así, entre otras, Anna Pacheco (*Listas, guapas, limpias*, 2019), Ana Iris Simón (*Feria*, 2020) o Laura Carneros (*Proletaria consentida*, 2022) incluyen en sus novelas iniciáticas una reflexión sobre los regímenes de dominación que la literatura ejerce sobre su propia clase social al tiempo que deciden narrar a esa clase desde los esquemas literarios.

Es un movimiento, pensamos, que trata de resolver la tensión a través de la *okupación*; esto es, en tanto hijos/as de obreros/as que poseen una mayor relación de familiaridad con los códigos culturales, advierten las lógicas de exclusión que el territorio ejerce sobre su clase social, y lo *okupan* para narrarse y narrar la memoria obrera que los constituye. En la entrevista inédita, Carnero afirma: “Advertí lo que otros habían advertido antes, esto es, que narrar la vida de nuestras familias tiene valor, aunque se aleje del canon; que ese canon hay que derribarlo para ser”. La constatación de la división de clases que ordena y jerarquiza el campo no los aleja de este campo, sino que los hace entrar en él desde una posición concienciada. De ahí la importancia de la reflexión metaliteraria de Carnero que asienta el primer nivel del andamiaje: a través de ella hace asumir a los lectores que la obra es el producto de un narrador con





conciencia de clase cuya pretensión es, por un lado, sanar el duelo por la pérdida de la madre y, por otro, equilibrar y compensar la desigualdad que padecen las memorias obreras, su falta de relato.

### **La figura de la madre**

El ejercicio metarreflexivo tiene lugar, en todo momento, *a partir* de la figura de la madre enferma: la obra *solo* adquiere sentido cuando la enfermedad acelera el desgaste físico y psicológico y el narrador asume su responsabilidad con unos recuerdos que van a desaparecer. La enfermedad de la madre sirve, pues, para narrar el proceso autobiográfico de duelo del protagonista, pero también y sobre todo para reivindicar a un tipo concreto de mujer obrera que responde a unas coordenadas precisas de género y educación histórica. *Ama* coloca en primer plano el trabajo de cuidados y los efectos que dicho trabajo tiene sobre la propia vida. La descripción de la madre está por eso atravesada por la manera en que ella experimenta la enfermedad estoicamente, con la mirada puesta en los demás, sin aceptar siquiera el tratamiento de quimioterapia. Desde la habitación compartida del hospital público, el narrador observa cómo la evolución de la enfermedad no le impide a la madre mantener intacto el orden y la preocupación por el resto. Así, describe cómo ella prepara el neceser, la ropa interior y, al despertarse en el hospital “quiere saber si ha organizado todo correctamente [...] si finalmente ha metido en la maleta la cartilla de la Seguridad Social, el camisón y el volante de ingreso [...] También quiere que hable con el psicólogo. Y con el cura. Y con el de los seguros. Y que le lleve el regalo de bodas al hijo de la peluquera” (2019: 66).

El comportamiento de la madre responde a una subjetividad general de los cuidados que atraviesa toda su vida, por eso el narrador explica cómo su modo de proceder en el hospital es la esencia misma de su identidad: “No sufrió por ella misma. No le importó morir. Ella era lo último importante en la ecuación de su vida” (2019: 149). Repasa mentalmente las rutinas diarias que durante años sitúan a la madre en una posición de cuidadora con respecto a los demás y advierte la privación constante que esto supone para su propia independencia. En los gestos cotidianos de cuidado que la identifican se intuye una dinámica



que el protagonista extrapola como metonimia del resto de mujeres trabajadoras. Las mujeres del barrio, afirma, son como su madre. Su voluntad se encuentra determinada por las necesidades del resto y ello las delimita al espacio de lo privado y las mantiene “empleadas” ininterrumpidamente. El narrador reconoce así a la figura ausente de su madre en otras mujeres que también se desorientan en el metro, que salen torpemente de los taxis, que comienzan a sentir la fatiga del trabajo, que se encargan de la comida, la limpieza y el cuidado de los niños y que, como ella, también se desubican en los aeropuertos cuando viajan para visitar a los hijos: “A veces, incluso pienso que ama no ha muerto y que ella es todas las demás” (2019: 183). Y en tanto similares a su madre, las mujeres del barrio son precisamente quienes ayudan al protagonista con la gestión del entierro. Cuando acuden al hospital, muestran un *saberhacer* que resulta acostumbrado a la enfermedad y a la muerte (2019: 108).

La madre funciona entonces como metonimia de un tipo de mujer cuya subjetividad reside por completo en el trabajo de cuidados y, según el narrador, los efectos fatales de este tipo de dinámicas residen en la imposibilidad para escapar de ellas. Los gustos, los intereses y las inquietudes de estas mujeres se encuentran atravesados por sus obligaciones diarias y las delimita a un espacio, así como delimita sus inclinaciones y sus rutinas. El trabajo doméstico se automatiza e integra como vida propia. Consideramos, a este respecto, que la novela de Carnero lleva a cabo un gesto inhabitual o poco frecuente en el interior de las narrativas obreras. Esto es así porque el autor construye un relato sobre la clase (obrera), pero lo hace a partir de la centralidad de su madre y el trabajo de su madre (ya sea este remunerado por los empleadores o no remunerado en el interior del hogar). Siguiendo en este punto los planteamientos de, entre otras, Silvia Federici (2018) y Cristina Somolinos (2022), la obra de Carnero funciona contra la dinámica habitual en el interior de las narrativas sobre la clase obrera que perpetúa la división salarial y establece un modo de mirar las relaciones de producción y reproducción como partes disociadas. Para las autoras, la mayor parte de los relatos sociales y culturales aceptan el salario como eje ordenador que permite distinguir y legitimar aquello que es nombrado como “trabajo” de aquello que no lo es. En este sentido, consideran que al asumir el salario como





línea divisoria se perpetúa la explotación invisible de la mujer en el hogar y se invisibilizan los regímenes de dominación de una parte importante de la clase obrera (no solo mujeres, también migrantes no salariables, desempleados, etc.).

La percepción social dominante sobre lo laboral atraviesa, pues, a los relatos culturales y en gran cantidad de ocasiones favorece la aparición de narrativas sobre la clase obrera donde priman dos focos narrativos: el trabajador industrial salariado y la fábrica. Así, la cultura asume la división salarial y torna invisible el trabajo doméstico de la mujer. Contra el funcionamiento, que consideramos dominante, *Ama* coloca en el centro a la madre, que no solo trabaja para sus empleadores, sino que también y sobre todo trabaja en el interior del hogar. Por eso, la figura materna se activa en un doble sentido: la reflexión sobre el trabajo de cuidados no es un ejercicio unidireccional de reconocimiento y un tributo, sino también un relato de culpa, un gesto de remordimiento desde la condición del hijo-explotador. Se reconoce la valía de la madre al tiempo que emerge un relato de culpa y asunción de la explotación ejercida por los hijos e hijas.

En el periodo en que la madre comienza su desgaste físico y las visitas al médico se multiplican, el narrador toma conciencia de que su *modus operandi* responde a una actitud egoísta, a un dejarse-cuidar prolongado y asumido por todos los miembros de la familia. Tanto el trabajo que la madre realiza en casa de los empleadores burgueses como las tareas de cuidados que vuelca sobre él provocan en ella un desgaste: “La exprimí, la abandoné, la utilicé como la habían utilizado esos señoritos de la Margen Derecha. Pero yo era su hijo” (2019: 179-180). El sentimiento de culpabilidad se acentúa al percibir que su alejamiento del núcleo familiar, tras conseguir un trabajo y mudarse a Barcelona, conlleva un deterioro en la salud de su madre. El trabajo de cuidados tanto en el ámbito público como en el privado resulta injusto por el cariz desigual que encierra. Las trabajadoras in-corporan la necesidad de la servidumbre, pero esta es prescindible para el resto en un momento dado. Así, igual que los empleadores ponen fin a su contrato, el hijo desaparece y deja un hueco, un vacío en el hogar, que resquebraja el modo de ser de la madre. En este punto el yo autobiográfico de Carnero conecta la enfermedad con una dinámica de injusticia hacia las



trabajadoras: la subjetividad de los cuidados no solo les niega una agencia propia, sino que además desemboca en un vacío perjudicial cuando aquellos que reciben los cuidados desaparecen. La figura de la madre, entonces, funciona en varias direcciones: le permite narrar el proceso concreto de su enfermedad, reivindicar al tipo de mujer obrera que representa y, al mismo tiempo, enunciar la culpa que el narrador siente como hijo-explotador. *Ama* es, en este sentido, una narrativa obrera que al colocar en el centro a la madre-enferma activa dinámicas de explotación y remordimientos que resuenan en la conciencia colectiva.

### **La conciencia de clase**

Y es esta conciencia, precisamente, la tercera dimensión del andamiaje. La figura de la madre le permite al narrador construir un discurso de reivindicación de su propia clase social desde el orgullo y el reconocimiento. El sujeto narra, por tanto, desde una posición concreta: aquella que acontece después del tránsito de la “clase social en sí misma” hacia la “clase para sí”. En palabras de Olin Wright (2018) o Thomas Mann (1986), entre otros, los individuos, a pesar de pertenecer materialmente a una clase social, deben tomar conciencia de dicha pertenencia para poder constituirse como grupo social, esto es, para ser sujetos con “carácter de clase” que tienen la capacidad de transformar las estructuras del mundo social. La importancia de esta distinción reside en que la aparición de los actores con carácter de clase permite la transformación de las clases —en este caso, la obrera— en espacios de actuación colectivos y en territorios para la lucha: “La trayectoria general de la historia humana es la formación de las clases-como-actores-colectivos, cuyas luchas acaban por transformar las estructuras sociales” (Wright, 2018: 121). El narrador de *Ama*, a este respecto, no es un individuo que sencillamente pertenece a la clase obrera, sino que ha tomado conciencia de su adscripción a dicha clase social y, por tanto, la reivindica y hace explícita la batalla contra la clase dominante.

Esta reivindicación se produce, especialmente, a partir de los objetos, los lugares comunes y las costumbres que reconoce como colectivas. Sostiene un orgullo de clase que se conforma a partir de los territorios cotidianos, ya sean



estos espaciales o emocionales: “Son reales los objetos que fueron de mi madre [...] Quiero que estén junto a mí para así poderlos tocar; para confirmar que el pasado no se pierde; para conservar en ellos el tiempo y la memoria” (2019: 177). De entre todos los objetos, para el narrador cobra una importancia significativa la fotografía en que su madre aparece de espaldas, a través de la verja de una de las casas donde trabajó como interna. Es esta no casualmente la fotografía con que abre la novela y a partir de la cual se inicia una recopilación del resto de materiales: postales de viajes, calendarios de festividades religiosas, dibujos de la escuela, invitaciones de boda, recordatorios de la comunión, una nota del pediatra, el DNI del abuelo donde se certifica que no sabe escribir, cartas de los familiares argentinos, menús de comuniones, postales de Barcelona y París, cartulinas con la foto de un cantante llamado Enrique Rivas, folletos de ferris y, entre otros, una carta astral (2019: 68-80). Cada uno de los elementos que el narrador observa e inspecciona potencia los recuerdos y le permiten explicar su origen.

Junto a los objetos, se reivindica también el valor de los espacios. Resultan significativos los mercadillos donde las madres compran la ropa o los lugares donde se celebran eventos familiares o reuniones con amigos: “El restaurante donde celebraron mi bautizo es hoy un kebab [...] Mesón Romero se llamaba” (2019: 22-23). Los lugares cotidianos se unen también a la geografía que determina el origen de la familia, por eso, en el transcurso de la novela el protagonista regresa al pueblo de los padres, que se encuentra en una zona rural de la denominada España vaciada (Sergio del Molino, 2016): “He venido hasta aquí en busca de un fantasma” (2019: 194). El fantasma que busca representa la memoria familiar más lejana, aquella que no conoce en primera persona y que pugna por hacer visible en el relato. El narrador utiliza el espacio geográfico para definir a sus abuelos como personas despojadas del privilegio de los estudios, dedicadas al trabajo manual. El repaso por la memoria de los abuelos no se da en clave de romantización obrerista, sino que le basta con enumerar las dificultades materiales de su supervivencia.

Los objetos, las anécdotas y los lugares se suman, por último, a las costumbres familiares, que dibujan un mapa de acciones cotidianas compartidas



por la clase obrera. Así, el narrador enumera en una descripción prolongada — de aproximadamente seis páginas— los modos de vida colectivos, las costumbres y las señas de identidad que conforman su adolescencia y que se pierden a medida que la generación de los padres y los abuelos enferma.

Dan propina; que se saludan en la escalera con los vecinos [...] Algunos hombres, cuando volvían del bar, seguían discutiendo en casa, y levantaban la mano a sus mujeres; que las mujeres no sabían lo que era el feminismo, pero eran feministas [...] que las manos de los hombres olían a metal; que su aliento olía a vino [...] que comieron bocadillos de pechuga de pollo [...] que había que tender la ropa dentro del piso porque había días que afuera se ensuciaba aún más por el humo de las chimeneas; que el piso no medía más de sesenta metros cuadrados pero dentro cabía todo [...] que nos ponían los mejores calzoncillos cuando visitábamos al pediatra [...] que ya no hay huerta porque en el solar hicieron unos pisos de protección oficial [...] que eran socios del Club de Lectores, pero nunca leyeron nada. (2019: 30-34)

La acción de dar propina, el olor y el cansancio de los cuerpos, los partidos de fútbol del fin de semana, la marca del tabaco o el tamaño de los pisos son referencias que sirven para delimitar una memoria familiar y colectiva de clase. No obstante, también la recuperación de esta memoria se produce desde una posición concreta: la desmitificación de la clase obrera. Carnero propone una representación de lo obrero basada en la “realidad” de su convivencia diaria, no en plantillas identitarias o prototipos idealizados. El protagonista reconoce que forma parte de la clase obrera y, por tanto, su descripción debe servir para mostrar la variedad que esta encierra. Pretende, así, enfrentarse al relato histórico más visible, aquel que ha conservado la representación impuesta por la memoria de las clases dominantes, y poner a funcionar una representación más fiel, plural y compleja. Los objetos, los lugares y las costumbres se reúnen con la voluntad de ajustar la visión sobre los suyos e intervenir directamente en la batalla por la memoria.

Usamos la palabra “batalla” porque en su recuperación de la memoria desde la conciencia de clase aparece una cuarta dimensión narrativa: la lucha de clases. Puesto que el sujeto que narra tiene conciencia para sí, la novela describe también escenas en las que aparece de forma nítida la desigualdad entre clases sociales y esta se explica desde la rabia o el desconsuelo del protagonista. Destacan, pues, las descripciones que el yo autobiográfico realiza del espacio público, los recorridos en autobús hacia la periferia, el determinismo que percibe en las relaciones amorosas que su madre y otras mujeres



experimentan con los obreros de los alrededores, sus propias relaciones con Laia<sup>4</sup> o la discriminación en el entorno universitario: “La universidad era el catalizador de todos los privilegios de la zona en la que vivía. Los que iban a esa universidad no eran ni más ni menos listos que la gente de mi barrio, pero la diferencia entre el nivel de vida de unos y otros era, e iba a ser en el futuro, abismal” (2019: 174). No obstante, es en la revisitación que realiza de la vida materna donde aparecen con mayor ferocidad las desigualdades de clase. Así, denuncia la superioridad moral con que los niños de la burguesía tratan a su madre o el sentimiento de inferioridad perpetuo que esta experimenta en los sucesivos trabajos. Aparece, entonces, una herida de clase y un sentimiento de rabia que atraviesa su relación personal, pero también colectiva, con el origen.

### **La cultura**

De entre todas las diferencias y jerarquizaciones, la novela se centra especialmente en aquella que acontece en el ámbito cultural. Las desigualdades que el protagonista percibe se focalizan con mayor énfasis en las relaciones que la clase obrera establece con la recepción y la producción de cultura. Sirva como ejemplo paradigmático un detalle del ámbito privado que el narrador extrapola como metáfora colectiva: en las casas de las familias burguesas, advierte, siempre hay una luz junto a la cama porque tienen la lectura integrada como costumbre. En su casa, sin embargo, así como en la de otros compañeros del barrio, esto no sucede. No porque resulte imposible, sino porque no es “habitual”: “No sé por qué nunca se lo dije a mi madre, pero si se lo hubiera dicho, se las hubiese arreglado para instalarme una luz junto a la cama” (2019: 83). El detalle de la luz, el silencio necesario para concentrarse o el escaso espacio de las habitaciones le sirven para señalar la desventaja material que sufren los/as obreros/as a la hora de relacionarse con el pensamiento cultural.

Desventaja que analizan, entre otros, Paul Willis (2017), Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron (2003). En el reconocido estudio *Los herederos: los*

---

<sup>4</sup> “Todas las tardes Laia venía a mi casa y yo le contaba esas historias, unas historias tan diferentes de las que se oían en su familia que le parecían extraordinarias. Me siento el chamán de una tribu extraña, que, junto al fuego, relata las leyendas del clan.” (2019: 135).



*estudiantes y la cultura*, los autores plantean que la desventaja de los/as hijos/as de los/as obreros/as es doble: por un lado, porque ejercen simultáneamente trabajos manuales y estudian, con lo cual apenas cuentan con tiempo para realizar correctamente el esfuerzo intelectual. Arrastran unas exigencias que cortocircuitan con los propósitos académicos. Pero, por otro lado, señalan que la relación que dichos estudiantes establecen con su futuro en el terreno educativo o cultural es casi siempre una relación cerrada e imposible puesto que no tienen apenas opciones de prosperar en ese espacio. Al mismo tiempo, la relación con el pasado es leída en clave de inferioridad frente a los miembros de la burguesía, cuyas herencias simbólicas son superiores. El estudiante obrero, advierten Bourdieu y Passeron, apenas cuenta con un bagaje cultural heredado de la familia: “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” (2003: 41).

En la entrevista inédita, Carnero declara que esta relación con la cultura condicionada por el origen de clase puede entenderse a partir de la confrontación entre la tranquilidad y el miedo. Para el autor, los hijos de la burguesía heredan como inherente a su posición en el mundo la tranquilidad necesaria para relacionarse con el campo cultural. Pueden permitirse invertir tiempo y recursos materiales en el proceso de familiarización que requiere la cultura: “Básicamente, lo que este tipo de personas heredan es la ausencia de miedo, que me parece algo relevante para desarrollar cualquier disciplina artística”. No obstante, los/as hijos/as de los/as obreros/as absorben inconscientemente una tensión constante por la supervivencia económica que dificulta su relación con el ámbito literario: “Esa esquizofrenia no es el mejor lugar desde el que acceder a la cultura”.

En la novela, los padres intentan fomentar la educación del protagonista, pero lo hacen desde la falta de herramientas previas para ello, sin las costumbres materiales y simbólicas correspondientes a la clase dominante. El narrador explicita así la importancia que adquiere el Círculo de Lectores a la hora de aprehender de forma intuitiva un gusto cultural.

Mis padres se suscribieron a Círculo de Lectores con la esperanza de que esa cultura comprada a granel me hiciera alguien mejor. La cultura era algo físico: catálogos y paquetes con libros. La cultura entraba en casa con el sello de Correos, ya que no se





podía transmitir de generación en generación como sucede en la casa de Laia [...] Mi madre pedía silencio para que pudiese leer, mientras ella leía a mi lado la *Pronto*. Mi mundo eran los libros y las películas [...] No quería, por el contrario, que la banda sonora de mi vida fuesen Juan Pardo y Manolo Escobar [...] Quería, en el fondo, dejar de parecerme a mí. (2019: 50-51)

La cultura se compra a granel, de forma acumulativa, sin las herramientas para calcular y determinar el valor simbólico. A pesar de la voluntad de los padres, el protagonista debe acercarse a los libros de manera aleatoria, sin directrices previas, lo cual genera una frustración y un rechazo inicial hacia el universo familiar, donde prima la cultura de masas. En la oración final, en ese deseo de dejar de parecerse a él mismo, reside la sexta dimensión narrativa y una de las más significativas de la novela: aquella que remite a su condición de impostor, de sujeto fragmentado entre dos mundos.

### **El efecto don Quijote**

A pesar de su origen en desventaja, el protagonista termina profesionalizándose como abogado y se familiariza con el terreno de la cultura dominante. Es por eso que su identidad se vuelve un terreno contradictorio y tensional. En todo momento, se encuentra a medio camino entre el origen de clase y el nuevo estatus social. Es por eso que tiene lugar lo que el propio narrador nombra como “el síndrome del impostor”: el yo autobiográfico se percibe a sí mismo como un individuo que, a pesar de proceder de un espacio familiar en desventaja, consigue acceder a una formación profesional superior. La identidad se quiebra y se disocia, entonces, entre el yo-obrero y el yo-culturizado con acceso a privilegios materiales. La nueva condición del protagonista, además, ha sido deseada y fomentada por los padres en una suerte de retórica aspiracional: los esfuerzos y sacrificios familiares han sido destinados a la formación universitaria de los hijos. Pero ese acceso a un nivel de vida superior hace que la realidad material del protagonista se aleje de la de sus padres: “Estudié y me marché de casa. Fue así como mis padres y yo dejamos de estar en el mismo lado de la trinchera” (2019: 146).

La novela de Carnero presenta en este punto a un yo autobiográfico que habita el vaivén permanente. Al tiempo que asume los privilegios y el deseo de escapar a las limitaciones del origen, reconoce la conciencia de clase de sus



padres y se muestra crítico con la retórica clasemedianista<sup>5</sup>. Quiere escapar de las lógicas aplastantes del barrio, reconoce el rechazo hacia los trabajos manuales y las fronteras que la clase social de partida coloca en su deseo de acceso a la cultura. No obstante —y en ese conector adversativo reside una de las claves— a pesar de todo, el protagonista se reconoce todavía en la conciencia de clase de sus padres y abuelos. La novela se escribe, por tanto, *sobre y desde* una tensión no resuelta: a partir de la conciencia obrera, *pero* también con la certeza de ser alguien distinto a sus progenitores.

Soy un intruso [...] Imagino que habré perdido el instinto de barrio, pero que, al mismo tiempo, tampoco soy de la parte alta. Se me nota. [...] Es así como me siento en todos los sitios: como un forastero. Tanto en mi barrio, como en Barcelona, creo que soy un intruso; un impostor, en cierto modo. [...] De algún modo, pertenezco a ese mundo que antes miraba desde el otro lado del cristal y, sin embargo, me siento un impostor [...] Solo estoy simulando. Eso pienso. No puedo evitarlo. Soy un farsante porque mi lugar es otro. Eso pienso cuando estoy en casa de mis padres. Eso pienso, aunque ese lugar quizá ya haya desaparecido. (2019: 40)

El protagonista se nombra a sí mismo como “forastero”, “intruso” e “impostor”. Ha alcanzado aquello que soñaba en la adolescencia y sin embargo no se siente pleno en ese lugar. En una suerte de tensión irresuelta, el narrador es una identidad que transita dos mundos sociales distintos desde la distancia con uno y con otro. Así, la subjetividad del abogado se activa en los espacios de la clase alta, pero siente hacia ellos una distancia que procede del aborrecimiento de los privilegios, de la rabia ante la lucha de clases en la que él mismo participa. Por otro lado, la conciencia barrial se activa cuando visita a los padres, pero en el hogar siente la falta de motivación y estímulo que activa su otra mitad. En ambas esferas, el yo autobiográfico se percibe como un farsante que simula a conveniencia del espacio en el que debe adaptarse en cada momento. A través de los monólogos interiores, el sujeto muestra una identidad desubicada, fragmentada y caótica.

Una identidad que Pierre Bourdieu explica a partir del denominado “efecto don Quijote”. Para el sociólogo, en el interior de las clases sociales existen

---

<sup>5</sup> “Me tragué la idea del éxito durante un tiempo. [...] Me fue razonablemente bien en la vida, y yo mismo fui el ejemplo que usaban algunos amigos ricos cuando yo contradecía el sueño americano: pues mírate a ti mismo, decían, como si en esa frase se resumiese todo. Me miro a mí mismo y no veo nada. Si acaso la excepción que perpetúa la injusticia, a un egoísta, a un esnob que ha defraudado a todos” (2019: 221).



frecuencias que ajustan de forma duradera las condiciones objetivas y el *habitus* de los sujetos: “La mayor parte de los agentes sociales se encuentran estadísticamente expuestos a encontrar circunstancias semejantes u homólogas a aquellas en las cuales se formaron sus disposiciones, y por ello, a vivir experiencias que tienden a reforzar esas disposiciones” (en Gutiérrez, 2005: 75). Lo más probable es que los individuos habiten de forma prolongada las trayectorias modales y predecibles de su clase social. No obstante, en algunos casos, puede ocurrir que el sujeto-obrero tome una trayectoria desviante y rompa así la sintonía habitual de su clase de partida. En este caso, se produce el efecto don Quijote: “Los agentes sociales son razonables, no cometen locuras (“esto no es para nosotros”) y sus estrategias obedecen a regularidades y forman configuraciones coherentes y socialmente inteligibles” (en Gutiérrez, 2005: 77). Puesto que se desvían del camino establecido y asumido para su clase social, los sujetos sufren una desubicación. Desautomatizan y acceden a lugares poco frecuentes o razonables para los demás miembros de su clase y se sienten en un territorio extraño, como le ocurre al protagonista.

No obstante, en la entrevista inédita el autor introduce un matiz significativo a este respecto: “Lo que sucede es que las condiciones materiales de nuestra infancia penetran en nosotros de tal manera que, aunque las mismas varíen, nuestra forma de estar en el mundo es la misma. A esto, en el caso de mi novela, se debe añadir que el narrador no ha cambiado de clase social”. Para Carnero, el yo autobiográfico sufre el desdoblamiento, pero es fruto de un *espejismo* puesto que este no ha cambiado realmente de clase social. El autor advierte que el paso de una clase social a otra es un proceso que tarda varias generaciones en producirse y consolidarse porque está directamente relacionado con la estabilidad duradera. Y eso, afirma, el narrador no lo tiene a pesar de ejercer una profesión distinta a la de sus padres o habitar en una zona con mayor capital económico y simbólico. El protagonista, entonces, sigue perteneciendo a la clase obrera, pero se sitúa ya en un lugar de posible tránsito hacia otra clase social. Y eso es lo que provoca la distorsión de su identidad, la tensión permanente entre uno u otro mundo.



## Hacia un nuevo sentido de lo obrero en el siglo XXI

Al escribir la novela quería evitar asumir que ya hemos superado una época histórica, que el capitalismo ha vencido y ha diseminado su maná sobre todos nosotros. Esto no es así. Mi madre limpiaba casas, pero ahora las casas las limpian otras mujeres; mi padre trabajaba en la fábrica y ahora otros hombres lo hacen. Lo que sucede es que la clase baja quiere dejar de pensar que lo es, algo que es natural y muy humano, pero que, en primer lugar, es mentira; y, en segundo, si tuviera parte de verdad, por el camino olvida que otros siguen abajo. (Carnero, inédito)

Las declaraciones de José Ignacio Carnero resuelven la tensión de su protagonista a partir de la resignificación que este hace de lo obrero. O en otras palabras: creemos que el autor ofrece una salida a su yo autobiográfico para pensarse desde la reactualización de su propia clase social. En este sentido, toma como ejemplo al emblemático personaje de Juan Marsé, Manolo Reyes — el Pijoaparte—, y muestra cómo aunque este ya no existe porque es fruto de otra época y las fronteras de clase han dejado de observarse de forma nítida, las clases sociales siguen intactas.

Ya no hay pijoapartes. Ya nadie tiene mirada de depredador. Aunque en el fondo todo siga como antes, las fronteras se han desdibujado. Excepto la Ría, que sigue en el mismo lugar de siempre. A diferencia del Pijoaparte, podemos follarnos a las criadas, o a las señoritas. Y ellas pueden follarse a un obrero, o a un rentista. Da lo mismo: todos vestimos de Zara. (2019: 62-63)

En la disolución de los pijoapartes existe la certeza de que, aunque la lucha de clases continúa, los cambios históricos generan metamorfosis en el sentido de lo obrero. La narración de *Ama* es fruto ineludible de ese rastreo. Por eso, existe una conexión directa con la condición obrera de los padres al tiempo que se explicitan las transformaciones, el modo en que la clase obra ha cambiado algunas de sus dinámicas. Carnero alude en este punto al modo en que las inercias de clase eran más previsibles en el pasado y muestra cómo al trastocarse algunas trayectorias también se ha diluido la conciencia de pertenencia:

En aquel tiempo todavía el mundo era sólido y los hechos eran previsibles como las estaciones del año. Era previsible que yo entrase a trabajar en la fábrica en la que trabajaba mi padre. Era previsible que me comprase un piso en el barrio. Y era también previsible que me casase y tuviese hijos. Sin embargo, nada de eso ha sucedido. En su lugar, tengo un perfil de Instagram con fotos de lugares exóticos, ochenta y siete *matches* en Tinder, y una novela que nunca logro acabar. (2019: 38)

Aunque el esquema de posibilidades de la clase obrera se ha



transformado, la novela construye una nueva ruta de continuidad. La figura del impostor es, pensamos, una de las propuestas más significativas de la obra puesto que a partir de ella se explicitan las tensiones que genera la evolución histórica de lo obrero, su hipotética muerte, pero se mantiene la clase como eje que vertebra el discurso. Carnero explora así los efectos que tienen lugar al trabajar con un referente tan resbaladizo en el nuevo milenio: puesto que lo obrero se tambalea al ritmo de los cambios laborales y las dinámicas ascensionales, los sujetos de procedencia obrera se encuentran en gran medida desubicados. Su obra busca otros modos de narrar desde una condición de clase que es, ahora, más *movible* que nunca. Pensamos, pues, que Carnero construye una doble respuesta: por un lado, muestra las conexiones de precarización que conectan a través del tiempo a unos y otros individuos y, por otro lado, reactualiza los sentidos en un contexto de globalización. El narrador, al tiempo que reconoce los lugares comunes de explotación que comparte con sus padres, describe nuevos paisajes sociales en que estos se desarrollan. La no-poseción de los medios de producción, el horario, el uniforme o el estrés son puntos de conexión con los regímenes de dominación del obrero industrial previo; incluso, los complejos de inferioridad cultural de los padres se reproducen en los hijos de la clase trabajadora, aunque estos asciendan a puestos de trabajo informatizados o tecnologizados.

A pesar de compartir todo eso, sin embargo, es preciso actualizar el marco contextual: “Nosotros somos los primeros habitantes de lo que dieron en llamar globalización” (2019: 172). A este respecto, el narrador dedica gran parte del relato a nombrar los nuevos escenarios e identidades contemporáneas: aparecen DJs, azafatas de Vueling, plataformas virtuales como Netflix o Tinder, Starbucks, la FNAC, discotecas como Razzmatazz y un largo etcétera de lugares que sirven para delimitar las nuevas fronteras del siglo XXI, los nuevos anclajes por los que transcurren la comunicación, la cultura y las relaciones amorosas, “sitios que no me gustan, pero que han pasado a ser míos y, por esa razón, los quiero como mi madre amaba esta fría casa que se inunda de charcos, de niebla, de tristeza” (2019: 194). Así, al tiempo que reconoce la continuidad de clase que mantiene con respecto a sus padres, reactualiza los escenarios de la clase



obrero. La escena paradigmática a este respecto remite a la desaparición del astillero: “Con la crisis, el astillero cerró [...] Yo tenía entonces diez años, pero aún hoy, con treinta, recuerdo el silencio en el que se quedó el pueblo cuando las máquinas se detuvieron” (2019: 21). Los emblemas laborales de la clase obrera se cierran y/o se reubican. La voluntad del narrador por establecer el vínculo con su memoria le lleva a buscar, en otros lugares, las chimeneas de los Altos Hornos. Tras el fallecimiento de la madre, la nostalgia por el color del cielo se torna una de sus obsesiones: “Algún cielo de la India es igual que el cielo de mi infancia. Esas luces rojas que veía desde mi habitación no solo permanecen encendidas en mi memoria” (2019: 159). Carnero propone entonces una narrativa desde la que *poder pensar* lo obrero a partir de los escenarios del nuevo siglo. Una narrativa, en definitiva, que reconoce la desaparición de los Altos Hornos, pero que sin embargo continúa buscando el color de los cielos industriales porque sabe que estos existen. *Ama* no se paraliza en la nostalgia de los lugares del pasado, sino que los rescata para establecer un vínculo con ellos y reconocer los escenarios del nuevo mundo, así como la posibilidad de desarrollar en él una conciencia obrera, renovada, diferente e histórica.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, Pierre (2002). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean Claude (2003). *Los herederos: los estudiantes y la cultura*. Madrid: Siglo Veintiuno editores.
- CARNEROS, Laura (2022). *Proletaria consentida*. Madrid: Caballo de Troya.
- DEL MOLINO, Sergio (2016). *La España vacía*. Barcelona: Alfaguara.
- FEDERICI, Silvia (2018). *El salario del patriarcado. Críticas feministas al marxismo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- GUTIÉRREZ, Alicia B. (2005). *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Buenos Aires: Ferreyra Editor.
- IGNACIO CARNERO, José (2019). *Ama*. Madrid: Caballo de Troya.
- IGNACIO CARNERO, José (2021). *Hombres que caminan solos*. Barcelona: Literatura Random House.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángela (2021a). “Los hijos de los hijos de la clase obrera: fantasmas, barrios e impostores en la ficción literaria del siglo XXI”, *Etudes romanes de Brno*, 2 (42), 103-120.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángela (2021b). “Una genealogía de lo obrero en el campo cultural: narrativas de la carencia y para la disputa”, *Orillas. Rivista d'Ispanística*, n.º 10, pp. 31-60.





- MANN, Thomas (1997). *Las fuentes del poder social*. Madrid: Alianza Editorial.
- OLIN WRIGHT, Eric (2018). *Comprender las clases sociales*. Madrid: Akal.
- PACHECO, Anna (2019). *Listas, guapas, limpias*. Madrid: Caballo de Troya.
- SIMÓN, Ana Iris (2020). *Feria*. Barcelona: Círculo de Tiza.
- SOMOLINOS, Cristina (2022). *Rojas las manos. Mujeres trabajadoras en la narrativa española contemporánea*. Granada: Comares.
- WILLIS, Paul (2017). *Aprendiendo a trabajar*. Madrid: Akal.