

**Epílogo do libro**  
**LENGUAJE INCLUSIVO Y EXCLUSIÓN DE CLASE**  
**Brigitte Vasallo, marzo 2021.**

*(Sobre Eva de Eroski Paraíso)*

**La primera mujer y la última**

Meicende es una refinería en las afueras de A Coruña, dentro del término municipal de Arteixo, donde Inditex. Me acerco hasta allí para ver dónde vivió Eva. Y porque dice Toño que a ella los huevos caseros le daban asco pero la fetidez de Meicende le parecía bien. Eva y Toño -los protagonistas de la pieza Eroski Paraíso del grupo de teatro Chévere- son personajes (de mentira) basados en personas colectivas (de verdad).

En Meicende, el olor a industria es duro. Los huevos caseros no huelen, pero llevan plumas y excrementos pegados.

Eva trabaja en su Muros natal, una villa de pescadores, despiezando merluzas que vienen del Atlántico Sur, en un Eroski que se erige sobre la sala de fiestas Paraíso donde los domingos por la tarde la gente joven de la comarca iba a bailar, ligar y a sentir que eran Patrick Swayze por un rato, por unas horas. A la salida de una de esas tardes, sobre una lápida del cementerio, con olor a bocadillo de calamares y cubata aún enganchado al cuerpo, Eva y Toño engendraron, sin querer, a Alejandra.

La Paraíso es el lugar donde Eva fue joven, donde pensó que la vida iba a ser otra cosa, y es el mismo lugar donde dejó de ser otra cosa para ser lo que fue.

Separados desde hace años, Toño vive en Lanzarote y regresa porque Alejandra, su hija, los ha convocado para rodar un documental sobre el capitalismo y la pauperización de Galicia a través de la historia de sus padres.

Y la historia de esta filmación es un espiral, la geometría de una línea curva que se aleja del centro mientras gira a su alrededor, y que sirve a Chévere para explicar esa historia contenida dentro de una red de historias que se apuntan y no se cuentan, que quedan abiertas en un metatexto y que conforman, precisamente, ese corpus de historias que están pero nunca son el centro. Así *Eroski Paraíso* es la historia de una historia y es la historia de los silencios de muchas otras historias.

Uno de esos centros que no son es Eva en relación con el resto de personajes. Porque Eva parece el contrapunto castrador, el peso que les impide volar, sin embargo es toda aquella gente anónima que nunca tendrá una estatua. pero que hacen que el héroe pueda serlo. Y es toda aquella gente anónima cuyas disidencias no son leídas como tales y a la que, por mucho que se salga de la norma, la lectura sobre sus actos las devuelve a la norma.

Eva es la Baduri.

Toño es una especie de Tony Manero en *Fiebre del Sábado Noche*, la peli de John Badham. No nos parece tan guay porque es gallego y no italo-neoyorkino. La Paraíso es el Odyssey, el club al que van a bailar los obreros. También nos parece más guay el Odyssey que la Paraíso, porque la working-class siempre mola más vista de lejos y nombrada en inglés. Toño es desenfadado, un tío alegre, hablador, con un punto de gamberro y un fondo de mucha ternura. Por comentarios de Eva que nadie recoge, debía ser un pieza de cuidado, cosa que no es problemática porque la masculinidad permite saltarse el guion, unos saltos que no están permitidos en la feminidad. Está permitido y casi alimentado, pues el chico tierno y malote (malote pero tierno) sigue siendo un personaje romántico de primer

orden. Cuando la hija comenta que el padre está tardando un poco en llegar al rodaje y Eva le contesta, con sorna, “bueno... aún puede tardar bastante más...”, rápidamente imaginamos a Toño saliendo a buscar tabaco y volviendo al día siguiente después de una noche de juerga improvisada sin más; pero sabemos también que ella no podría hacer eso mismo por una cuestión de género, porque las consecuencias para ella serían enormes a nivel de estigma y a nivel de posibilidades de violencia varias, porque en la misma construcción de feminidad “correcta”, en la idea misma de “la buena mujer”, no entra pasarse dos noches de juerga fuera de casa, menos aún cuando tienes criaturas y la responsabilidad *moral* de ese cuidado recae en ti. El problema es que confundimos toda esa dinámica de género con una cuestión de carácter cuando no lo es, aunque sea algo que marque carácter, que lo modele.

Alejandra, que es feminista, no recoge ese comentario, porque ella viene con la historia contada. No viene a descubrirla en toda su dimensión, sino a contar a través de ella. Y, en numerosas ocasiones, Eva presenta resistencia a re-encarnar esa historia que la vida le ha hecho encarnar. Eva es consciente de cuáles han sido sus mandatos, pero se queja en un lenguaje subalterno, que aquí no llamo “lengua” para no confundirlo con la tensión de idioma que también existe y de la que hablaré después. Eva dice, pero no dice de manera abierta, como se haría con la “voz pública”, levantando la mano y pidiendo el micro, sino que puntualiza su historia con giros, con quejas, con ironías, con eso que en gallego se llama *retranca*. Su discurso subalterno recorre toda la pieza, pero queda silenciado dentro del relato oficial que organiza Alejandra.

La subalterna no puede hablar aunque esté hablando y su discurso queda relegado a una coletilla de carácter amargo: cuando Toño se pone a

cantar con el padre de Eva, enfermo de alzheimer y testigo silencioso de la escena, ella los para de inmediato para que el abuelo no se ponga nervioso; cuando le dan de comer una bolsa de patatas, ella les recrimina que le dejen comer porquerías; cuando Toño muestra la chupa de los años ochenta que ha traído para la grabación, ella apunta: “Pero eso no te cabe, hombre...” La miro y me digo que si el viejo se pone nervioso, será ella quien tenga que pasar la noche en vela, que si le sube el azúcar o el colesterol o lo que sea por comer porquerías, será ella la que tendrá que llevarlo al médico. Y, como las mujeres nos hacemos viejas, pero los hombres “maduran”, entiendo el resquemor de recordarle, a través de esa chupa vieja, que los años también han pasado por el cuerpo de Toño, que no se flipe. Todo ese subtexto.

Eva está usando su lenguaje subalterno porque está relacionándose con el poder dentro del set de rodaje que la pieza de Chévere recrea. Porque está delante de las cámaras en el espacio cinematográfico, el lugar del protagonismo de las historias que merecen ser contadas. Afirma que incluso que le parece de mal gusto que se filme su vida con la de cosas importantes que están pasando en el mundo. Ella está repitiendo la lección de clase (y de género) aprendida sobre qué vidas merecen ser contadas y cuáles no: las vidas de las gentes de lugares donde nunca nacieron reyes ni héroes ni líderes de izquierda ni grandes sindicalistas ni Newtons ni Platones.

Alejandra describe a su madre diciendo que “leva toda a vida buscando o sol noutro sitio, pero vaia onde vaia ela sempre acaba no lado da sombra”, y casi ve la luz cuando afirma “ser unha mesma cando te estan observando é bastante mais dificil que actuar”. Pero se le escapa, la sombra también la atrapa a ella.

Eva, por lo tanto, no está siendo ella misma: está actuando de ella

misma en una historia de la que ella forma parte, pero que tampoco es la suya. Es la historia que Alejandra quiere contar a través de ella, e incluso a pesar de ella. Una re-presentación de la parte que su hija ha considerado trascendente, que es la historia del capitalismo. La historia de cómo sus padres se conocieron allí, y de qué ha sido de aquel mundo que habitaba el Paraíso. De cómo aquella sala de fiestas acabó convertida en un Eroski, de cómo las promesas de progreso acabaron siendo merluzas del Atlántico Sur despiezadas por Eva, trabajadora asalariada de una cadena de supermercados en la villa de pescadores donde nació.

Pero esa historia tampoco es una historia de agenciamiento de Eva, sino una historia de todas las sombras que han caído sobre ella. Y Eva, la Eva del Paraíso, intenta explicarlo en una frase que no tiene réplica, que queda en el aire como una frase fuera de cuadro:

“-Yo me casé porque estaba embarazada, ¿entiendes? Ahora todo es distinto, pero *de aquella* tenías que hacer cosas porque era lo que había que hacer, aunque no fuera lo que tú querías hacer, ¿entiendes?

Aparentemente hacías lo que querías, pero en realidad no era así”

Y es muy interesante porque lo afirma como cierre de un discurso lleno de clichés racistas y machistas, lleno de lugares comunes, de lecciones aprendidas al pie de la letra. Y es en mitad de todo esto que aparece su herida hablando de sí misma, sin discurso: a mí me pasó esto.

Y, de hecho, me atrevo a apuntar que si tirásemos de ese hilo entenderíamos cuál es el caldo de cultivo que habita en Eva para que esos discursos prendan en ella aunque no nazcan de ella, sino que le llegan a través de las estructuras, de los telediarios, de las películas, de los discursos de los partidos políticos. Porque Eva, ahora lo vamos a ver, también ha aprendido que su única posibilidad de voz política es el cliché que refuerza los discursos de poder, aunque le vayan a la contra. Es el

único momento en que se la escucha, aunque aquello que se oiga no sea su voz.

Ésta es la película con mirada de género, aunque no tratase de género, que Alejandra podría haber hecho y que no hizo. La película con el feminismo como método y no como argumento. A través de todo lo que dice Eva también se llega al capitalismo, pues todo lo referido a un embarazo no deseado tiene que ver con la clase también. Y ese es el espiral que gira alrededor de un centro que presenta la pieza de Chévere. Una pieza que contiene la película que se filma y todas las películas que no se filmarán y que quedan, sin embargo, nombradas en los pasillos de ese rodaje para que podamos observar, de manera consciente, su ausencia.

### **Afortunadamente vulgares**

Yo nací en Barcelona, hija de una diáspora con origen en Galicia. Y, si bien mi relación con esta tierra es intensa desde hace unos años, no conozco en profundidad sus procesos, aunque resuenen con los vividos por mi familia. Así que escribo especialmente este fragmento sobre la lengua acompañada por Patricia de Lorenzo, la actriz (extraordinaria) que encarna a Eva, y por Mercedes Peón, que lleva toda la vida dándole vueltas al asunto, y a las que agradezco su generosidad. Dejo sus palabras, además, en el idioma original y las traduzco a pie de página, porque, en el contexto de la conversación, que todas nosotras hablemos gallego es una decisión política.

La pieza *Eroski Paraíso* es en ese idioma y todos los personajes lo hablan menos Eva, que habla en castellano. Pero no solo en castellano. En el tráiler la vemos hablando en gallego tanto con sus compañeras de trabajo como con su hija, en una situación supuestamente grabada con cámara oculta, aunque Eva mire un par de veces a cámara (de una forma

muy tierna, además, muy querible). Pero en una escena, en fin, donde se supone que no hay montaje escénico, la cámara llega de manera inesperada a su puesto de trabajo y ella puede expresarse con algo más de naturalidad, e incluso su cuerpo, su expresión y su risa están más relajados. Estamos ante una situación de diglosia lingüística donde, en presencia de dos lenguas: una se utiliza para situaciones de prestigio (es la lengua culta en términos de capital cultural y económico) y la otra se usa para situaciones cotidianas. El gallego sería, pues, en el contexto de Eva, el idioma subalterno (a no confundir, aquí, con la lengua subalterna que nos dice la Segato). Esta situación no la genera Eva aunque forme parte de ella: es una situación estructural. Me cuenta Patricia de Lorenzo que las oficinas de Inditex, donde está todo el imaginario del capital económico y no solo, pues están allí las diseñadoras internacionales, las modelos, la gente de márketing y todas esas cosas guays, los carteles están en inglés y castellano. Me dice que imagina que no está prohibido hablar gallego, pero está claro que nadie lo alienta, que el mensaje que se lanza es que el gallego es una lengua que no sirve para estos espacios de capital.

La paradoja que se deriva de esta situación es que la persona subalterna, precisamente por serlo, es la que menos posibilidades tiene de usar el idioma subalterno, porque la re-subalterniza a ella. Y se me vienen a la cabeza las mujeres trans y las críticas (constantes) que reciben si muestran una feminidad hegemónica. Pero es que hay ahí un sobreesfuerzo de imaginario simbólico descomunal por el que no pasamos el resto de las mujeres, que tenemos asegurada la identidad, en cuanto que mujeres, y a las que incluso nos llega a hacer gracia que nos confundan los pronombres si nuestra forma de expresión elegida es de marimacho, de *butch*.

Y me viene a la cabeza, claro, la hiperproducción de lenguaje culto en las personas que venimos de pobres cuando estamos entre gente con

capital cultural heredado de generaciones. Sonia Fernández Pan, comisaria de arte que viene de pobre, me decía que “a mí, gente de clase alta me ha *acusado* de ser demasiado intelectual en alguna ocasión”, un forma de actuar, de actuarse, que no necesita aquella gente que tiene el capital cultural asegurado e incorporado a su subjetividad. Esa seguridad de clase. Esa autoestima heredada.

Alejandra le pide dos veces a su madre que hable en gallego. La primera vez, la madre contesta con una broma (que Alejandra interpreta como *solo* una broma) aclarando que ella no habla “gallego” sino una variante local y “vulgarizada”, señalada como vulgar.

La segunda vez que se lo pide, porque Eva vuelve una y otra vez al castellano, le contesta:

“Es que claro, a ver, estoy aquí hablando de Lanzarote, contigo, en gallego, con estas luces y esta gente, es que me bloqueo, es mucha cosa para mí, ¿entiendes?”

Eva está haciendo con esto una queja de clase y de género. Está quejándose de que, en una situación de prestigio que ella siquiera ha buscado como que es estar delante de las cámaras, se le pida una autorepresentación que tanto la corrección de género como la vergüenza de clase le han llevado a rechazar. Es la misma situación que acontece cuando Alejandra le pide que se coloque delante de las estanterías como si estas representasen su vida. Y, curiosamente, la envía a la zona de los productos de limpieza y de alimentos de bebé. Eva se queja de que la ponga allí, a lo que Alejandra le replica que es un juego, que no se lo tome al pie de la letra.

“-Lo malo” - contesta Eva- “es que no sé si podría tomarse de otra manera”.

Eva, pues, no tiene escapatoria. Porque Alejandra tampoco la reconoce como interlocutora y se limita a aplicar también en ella sus propias expectativas, su propia idea de lo que Eva es, y de lo que debería ser.

Patricia de Lorenzo tenía claro que ese personaje tenía que hablar castellano para reflejar el hecho de que “cada vez hai menos persoas galegofalantes, é un feito. Aínda existe ese sentimento de que a nosa língua, en determinados contextos, é algo do que sentir vergonza”.

Que eso incida en Eva y no en Toño lo explica Mercedes Peón por el hecho de que “vulgaridade e masculinidade non están en desacougo” y que “as presións sobre o galego coma lingua vulgar fronte ao castelán coma lingua de refinamento fai que as mulleres que veñen da aldea e que, grazas a deus son vulgares, teñan que rexeitala porque o arquetipo da feminidade e da muller contemporánea rexeita as formas vulgares. Tes que falar na língua refinada como tes que levar tacóns o sentar coas pernas cruzadas ou pechar a boca cando comes”

Alejandra, sin embargo, viene de un entorno de la cultura alternativa y los feminismos donde esa supuesta vulgaridad de sentarse con las piernas abiertas, decir tacos y no depilarse es un espacio de liberación. Pero hay que tener cuidado, porque la suya es una vulgarización decidida post-capital cultural, no previamente. Se puede permitir a si misma esta vulgarización, que incluye hablar el idioma subalterno, porque ella no siente que todo esto la subalternice, sino que la empodera. Por mucho que pague un precio social por ello, que posiblemente lo pague (aunque no con su entorno militante). Pero a ella también le da espacio de liberación. Algo que no sucede con Eva.

Así que no es que Eva se niegue a hablar en gallego. Es que está en una situación contextual de subalternización en el momento en que se planta ante un equipo de filmación a explicar su historia, que considera

exenta de valor, con los añadidos de que ni siquiera es la que ella contaría, y de que ninguna queja está siendo escuchada. La subalternidad es contextual y relacional, y el contexto y las relaciones están mediadas por las estructuras. Pero Eva no es subalterna en relación a sus compañeras de trabajo, por mucho que sean, todas, subalternas en el tinglado del capital. Con sus iguales, habla en gallego. Cuando se tiene que autorrepresentar ante el poder contextual, la cámara, pasa a hablar la lengua que ella entiende que es la lengua del poder, la lengua que no la re-subalterniza.

Y es esto a lo que se refiere Rita Segato cuando nos habla de que la lengua subalterna se disfraza de poder para hablar con el poder. Esa lengua, ese disfraz, en este caso incluye también el idioma.

Alejandra no lo ve, ni ve tampoco que no es que su padre esté políticamente más cerca de ella que su madre. Sino que su padre, simplemente, es un hombre.

### **Estanterías vacías (spoiler)**

La pieza concluye con Eva y Toño sentados frente a las estanterías vacías del Eroski de mentira. Alejandra les pide que piensen de qué las llenarían si esas estanterías fuesen sus vidas.

Toño habla de regresar a la tierra, de acabar de construir aquella casa que su padre dejó a medias, la fantasía eterna del regreso del emigrante.

Eva dice que ella solo ve estanterías vacías, que le ha costado mucho conseguirlas y que habrá que devolverlas.

Y es extremadamente simbólico que el discurso poético sea el de Toño, el que podría parecer el discurso político. Pero la realidad es que aquella que ha hecho materialmente posible el rodaje, que ha conseguido las estanterías y, más aún, aquella que efectivamente ha vuelto a la tierra de origen es Eva, que lo ha hecho para cuidar a su padre, para sostener la

vida en su forma concreta. Toño sueña con un regreso que además no será, porque la casa, nos enteramos al final, ya está vendida a una cadena de supermercados, nada menos. Pero Eva ha regresado. Ella sí. Sin embargo el mensaje de la subalterna no traspasa, no se entiende, aunque sea tan material como su vida misma, su propio cuerpo allá de regreso a la tierra, como su menstruación en el momento de ahorcarse.

Toño es la verdad. Una verdad en un mundo simbólico. Eva es lo real. Todo aquello que no es neutro, todo aquello matizado, imperfecto, impuro, erróneo en tantos aspectos, fallido a ratos, y demasiado fallido, en cualquier caso, para la representación.

Eva no es el fin. Es el principio y después el fin.

Las subalternas no pueden hablar porque la escucha, la recepción, reproduce el imaginario del poder, y solo alcanzamos a oír esa lengua disfrazada de poder. No logramos escuchar el subtexto porque ni imaginamos que ese subtexto sea trascendente. Porque lo subalternizamos.

Y esa es la victoria última y definitiva del poder.

Y ese es, por desgracia, nuestro más tremendo fracaso colectivo.