La Caja de...

«Las herramientas del amo nunca destruirán la casa del amo». _ Audre Lorde

Las Rebeldes

La Caja Books

Diccionario en guerra _ Aixa de la Cruz

El regreso de las modernas _ Nuria Capdevila-Argüelles

Nadia, Claudia, Raphaëlle _ Carles F. Giua y Eugenio Szwarcer

La Caja #04

Las Rebeldes

«Si eres lo bastante buena, lo bastante guapa, lo bastante dulce, lo bastante discreta, si enseñas a los niños a comportarse, si odias a las personas adecuadas y te casas con el hombre adecuado, te será permitido coexistir en el patriarcado en relativa paz; al menos hasta que un hombre necesite tu trabajo o haga su aparición el violador de la esquina». Esta frase de la feminista afroamericana Audre Lorde sigue demasiado vigente. El desafío a la opresión y la desobediencia de la norma son las herramientas para destruir la casa del amo. En la presente caja, tres libros se acercan a la rebeldía femenina.

En *Diccionario en guerra*, Aixa de la Cruz ofrece una original mirada feminista, sin dogmas ni tabús, a partir de veintisiete palabras. Del dildo a la burundanga. Del legrado sin anestesia de la bisabuela al mito del amor romántico que edulcora el machismo. De un relato lésbico insertado en *Jane Eyre* al cuento de una *hacker* que se venga de su trol misógino.

El regreso de las modernas es un trepidante ensayo de la catedrática Nuria Capdevila-Argüelles que bucea en los orígenes del feminismo español para rescatar a nuestras modernas, disidentes que retaron a un mundo hostil.

El libro *Nadia, Claudia, Raphaëlle* narra la historia de tres jóvenes luchadoras. Una afgana que se hizo pasar por varón para poder trabajar. Una niña robada bajo la dictadura militar argentina. Una chica francesa transexual. Mujeres que, como Audre Lorde, no han sido lo bastante obedientes.

Prólogos de **June Fernández** [*Pikara Magazine*] y **Elvira Lindo**

La Caja Books

ISBN: 978-84-17496-14-2

Diccionario en guerra

_ Aixa de la Cruz

Prólogo de June Fernández

La Caja
Books

Diccionario en guerra

_ Aixa de la Cruz

Prólogo de June Fernández

La Caja
Books

ÍNDICE

p. 7 PRÓLOGO. Las brujas hacían posporno.
p. 17 a autora
p. 21 b barridas
p. 25 c canon
p. 29 d dildo
p. 33 e enferma(r)
p. 37 f farmacopea
p. 41 g ginecólogo
p. 45 h hombre
p. 49 i identidad
p. 53 j jadear
p. 59 k katana
p. 63 l literatura
p. 67 m miedo
p. 73 n nazi
p. 79 ñ ñu
p. 83 o opinión
p. 89 p pelota
p. 93 q quiasmo
p. 95 r rock&reguetón&rap
p. 101 s sesgo
p. 105 t trol
p. 113 u urticaria
p. 115 v velo
p. 119 w wéstern
p. 123 x x
p. 133 y yugo
p. 137 z zombi

PRÓLOGO

June Fernández

Las brujas hacían posporno

Si hay una frase que repatea a una feminista joven es «Eso ya lo hacíamos en los ochenta». ¿Besadas lésbicas? «Eso ya lo hacíamos en los ochenta». ¿Arte menstrual? «Eso ya lo hacíamos en los ochenta». La feminista veinteañera de turno sentirá que la feminista veterana en cuestión le está cortando el rollo y las alas, que le está negando lo transgresor de su experiencia, y lo atribuirá a que la feminista veterana se siente amenazada por la vitalidad de las nuevas generaciones, que su orgullo y su miedo a envejecer le impiden pasar el relevo a las chavalas que llenan las calles cada 8 de marzo, esas que, según la veterana, basan su activismo en compartir memes en Facebook.

Pero cuando la feminista veterana dice «Eso de mirarnos el chichi las unas a las otras ya lo hacía-

mos en los ochenta», no es tanto por tocar las narices —bueno, un poco también—, sino porque realmente le repatea que no se sepa que las sesiones de *autoconocimiento* son más viejas que la pana. Le enerva la soberbia de esas chavalillas que, por querer dar sus propios pasos sin tutelas, obvian el legado de las que les abrieron el camino. Le frustra que cada generación piense que ha inventado la rueda, cuando lo que hace es volver a empezar de cero. Le pone mala que las jóvenes se refieran a las de su quinta como «las feministas clásicas». ¿Clásicas nosotras? Venga ya. Si en los ochenta... La joven contestará: «Ya, pero en los ochenta yo estaba en la guardería».

Si hay algún antifeminista leyendo estas páginas —ya sea por despiste o para conocer a la enemiga—, que no se frote las manos. Porque ese cruce de reproches que describo tiene lugar mientras la joven y la veterana comparten unas cervezas para celebrar que Gallardón ha dimitido por intentar legislar contra el derecho al aborto o que la improbable huelga de mujeres ha logrado parar el país y ser reivindicada hasta por los líderes del PP y de Ciudadanos.

Dice Aixa de la Cruz en la letra C de canon que ella no necesita matar al padre y que a sus madres —literarias y feministas— les debe gratitud. Dice que el duelo freudiano entre alumno y maestro no va con ella y se pregunta si irá con alguna mujer. Yo me temo que el feminismo tampoco se libra de con-

a

autora

~~3. m. y f. Persona que ha producido alguna obra científica, literaria o artística.~~

Como estudiante de Filología Inglesa, mis manuales de literatura me acercaron por primera vez a la historia de las mujeres a través de la panorámica que ofrecían sobre lo que había significado ser mujer en la historia: ausencia, silencio y locura. Repasando mis apuntes, que arrancan con el periodo anglosajón, tardo un centenar de páginas, y casi diez siglos de monjes, aventuras artúricas y curas, en dar con una mujer, mística, por supuesto, y enajenada por la fiebre. En *Dieciséis revelaciones del amor divino* (1393), Juliana de Norwich transcribió los delirios que la visitaron durante una enfermedad que casi la mata pero que le inspiró versos muy optimistas y, por tanto, muy poco visionarios —*All shall be well, and all shall be well, and all manner of thing shall be*

well—, y una idea de Dios asociada a la maternidad mediante la cual logró que lo femenino irrumpiera en lo teológico, esto es, que la jerga de lo doméstico se adentrara en el discurso de lo público mientras ella, su yo corpóreo, se enclaustraba en un habitáculo mínimo cuya única ventana daba al interior de una iglesia. Siglos después, a un océano de distancia, Emily Dickinson haría algo parecido porque, si bien no tan común como el suicidio, el encierro voluntario es una de las formas que han encontrado las mujeres para expiar la transgresión simbólica que supone que tomen la pluma. También es la vía por la que yo opté cuando a los diecinueve años me hice autora antes que adulta.

En los tiempos sin Twitter, un puñado de comentarios ofensivos en los blogs que reseñaban mi novela bastaron para provocarme un semestre de angustia social que me encadenó a la silla del escritorio. Me pasaba las horas actualizando los espacios en los que me citaban e insultaban, adicta a las descargas de pánico y paralizada por ellas. Lo único que me aliviaba era leer y trazar conexiones con otras mujeres que hubieran pasado por lo mismo. Entraba a menudo en el blog de una poeta más joven, más guapa y, por consiguiente, mil veces más odiada que yo, y al sentir que no estaba sola, obtenía un respiro, si bien muy breve y siempre solapado por la culpa, por no haberle escrito un mensaje de apoyo,

por haber sido cómplice, por lo comparativamente ridículo que era mi acoso en relación al suyo y por lo comparativamente mal que lo llevaba en relación a ella, que sí salía a la calle y con unos *shorts,* todo sea dicho, que azuzaban aún más a los perros. ¿No se daría cuenta de que *así* solo empeoraba las cosas?

Me era más fácil empatizar con las muertas, de quienes devoraba vida y obra hasta que paseaban tridimensionales por mi despacho, y Emily Dickinson lo hacía a menudo. Ella se había aislado poco a poco, primero en Amherst, el pueblo de Massachusetts del que salió por última vez a los treinta y cuatro; después, en el domicilio de sus padres, por cuyo jardín siguió paseando, vestida de blanco de pies a cabeza hasta que, al fin, sucumbió al candado de su dormitorio en el piso superior y fue, durante sus tres últimos años, una prisionera en el ático, como la loca de *Jane Eyre,* pero por decisión propia. Todo lo que ella había vivido y escrito me confortaba. Abría sus obras completas al azar y siempre había un verso que se dirigía a mí.

> La Publicación – es la Subasta –
> De la Mente del Hombre.
>
> O
>
> Sentí un Funeral en mi Cerebro.

Llegué a pensar que mi destino era seguir sus pasos y crecí para entender que ya los seguía por el mero hecho de escribir, por enfrentarme a un miedo que, gracias a mis predecesoras, era mil veces menos miedo que el que ellas enfrentaron. Les debía compostura y coraje. Ningún berrinche. Otro salto de página.

b

barridas

~~Participio del verbo barrer. 3. tr. Eliminar por completo una cosa o un conjunto de cosas o de personas de un lugar.~~

En los apuntes de mi carrera aparece a menudo el apellido Bloom, por el protagonista del *Ulysses* y por el teórico que incluyó al autor del *Ulysses* en su selecto club de los veintiséis escritores más importantes de nuestra civilización. Lo he buscado por casa sin éxito, pero sé que conservo *El canon occidental* en mi biblioteca y sé que es un Compactos de Anagrama rojo como *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, *A bordo del naufragio* de Alberto Olmos y *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas, que serían los primeros de una gran colección de Compactos de Anagrama rojos con los que aspiraba a cubrir las baldas de mi dormitorio de adolescente porque los Compactos de Anagrama rojos eran los más bonitos del catálogo. Sé que descubrí

El regreso de las modernas

_ Nuria Capdevila-Argüelles

Prólogo de Elvira Lindo

La Caja Books

El regreso de las modernas

_ Nuria Capdevila-Argüelles

Prólogo de Elvira Lindo

La Caja
Books

ÍNDICE

p. 9 PRÓLOGO. El futuro fue entonces

p. 15 No estaba muerta. Estaba de parranda

p. 33 Manejar una Remington,
manejar a Miss Remington

p. 55 Prohibido pisotear

p. 73 Un Land Rover por los caminos de España

p. 91 El armario de mamá

p. 99 ¡Ciudadana Carmen, la respuesta está en el sur!

p. 115 El natural deseo de la ley, Eva

p. 133 Parto y muerte para concluir y regresar

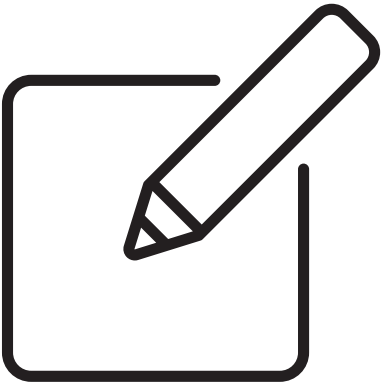
PRÓLOGO

Elvira Lindo

El futuro fue entonces

Ha querido el azar ponerme en las manos un libro que aborda una inquietud que desde hace tiempo ronda mis pensamientos: ¿Dónde se metieron las mujeres que lideraron la modernidad española en los años 20 y 30 del siglo XX? O tal vez no haya sido cuestión de azar el que esta pregunta sobre un olvido histórico vuelva a mí de manera recurrente sino la confluencia de varios factores socioculturales que modelan mis intereses de los últimos tiempos. El primer factor es, sin duda, el ambiente de agitación feminista que nos ha hecho repensar a las mujeres cuál es el lugar que ocupamos en el mundo. En el caso de mi generación, la de las niñas nacidas en los años 60, creo que era tanto el afán por alejarnos de lo que había sido el destino vital de nuestras madres que nos dedicamos a practicar un feminismo irreflexivo, poco atento al pasado y muy proyectado al presente inmediato. Inmersas en las dificultades del día a día en el terreno laboral

No estaba muerta. Estaba de parranda



Niñas traumatizadas o a las que les cuesta hablar y verbalizar la experiencia, mujeres discriminadas, como todas lo hemos sido alguna vez, en algún momento, solo que ellas no necesariamente contaron con la palabra *discriminación* en su vocabulario, madres muertas, abuelas silenciadas, mudas, autoras inciertas, y, en definitiva, modernas regresadas abundan en la cultura española y pueblan estas páginas. Son fuertes. Son débiles. Personajes y personas. Ficción y realidad confundidas, por tanto, solamente ficción. Rebeldías en diferentes espacios, al aire libre y escondidas. La historia del feminismo español y, por tanto, la historia de nuestra cultura vive un momento importante: el regreso de las modernas, caracterizado por una cierta tensión que viene de lejos. Se adentra decidido en nuestro tiempo, a pesar de que nuestras modernas continúan siendo conceptualizadas como un fenómeno excepcional y, por lo tanto, de cuestiona-

ble presencia en el canon. Las leen muy pocos hombres. Muchos más augustos varones las critican, o emiten opiniones cargadas de injusto paternalismo contra María Goyri, empequeñecida al lado de la sombra de Menéndez Pidal o María Teresa León, cuya autoría no se expande ni se vuelve plena por su vínculo con la de Alberti. La tensión y el debate alrededor de la traída al presente de las madres del pensamiento y la cultura feminista españolas no ha de sorprender. El debate suele sonar injusto y malsano, heredero de una ilustre misoginia histórica, las más de las veces perpetrada por instituciones o autores con una sólida historia de discriminación contra la mujer a los que no voy a nombrar, pues ya se nombran ellos solitos semanalmente en sus columnas.

Estas páginas tienen como objetivo dar cuerpo a nuestras modernas y fortalecerlas en su rebeldía. Si han regresado, se pensará, ha tenido que haber antes una partida o una fuga o un viaje. La pregunta clave se perfila rotunda: ¿dónde estaban?; ¿de qué lugar han regresado? Es inútil rebelarse contra la muerte. Sin embargo, ellas han regresado de una muerte a destiempo para señalar una ausencia de representación violentamente impuesta sobre ellas, las excluidas de la narrativa oficial de nuestra historia, sociedad y cultura contemporáneas. A pesar de que durante mucho tiempo se las dio no ya simplemente por muertas, sino por inexistentes, y, a pesar de que se puede responder en honor a la verdad que durante la dictadura tuvieron que callarse, fueron silenciadas, partieron al exilio o vivieron el exilio interior, la historia es otra. En tanto que función autoral que son, nuestras modernas

tienen una historia que comunicar. Ellas hacen que el pasado resuene en ecos significativos para nuestro presente. Sin embargo, aunque parezca que han regresado a tenor de reediciones entre las que está mi propio estudio *Autoras inciertas*, proyectos audiovisuales como *Las Sinsombrero* y, en apariencia, el hecho de que Elena Fortún o Carmen de Burgos están indudablemente de moda, la verdad es que nunca se fueron. Siempre han estado aquí, aunque poco público, fuera de ciertos sectores del mundo académico y de feministas archiveras como yo, se fijase en ellas. El regreso de las modernas constituye una poderosa línea de acción feminista y, como tal, está preñada de poder transformador si el mensaje que comunica es escuchado e incorporado rotundamente a nuestro devenir cultural.

En 1999, unos meses antes de que el siglo XX dejara de ser tiempo de hoy, la pintora española afincada en París Chechu Álava (n. 1973), garzona vanguardista de los felices veinte reencarnada, inauguraba su exposición «No estaba muerta. Estaba de parranda (Elogio de la pintura)» en la capital de su Asturias natal. La sintaxis del título es reveladora. Declarar que «no estaba muerta» implica afirmar que en algún momento pareció estarlo o se pensó que lo estaba o que ella misma creyó estarlo o creyó que así era percibida. Declarar que «no estaba muerta» obliga a conjeturar que, si bien en el pasado parecía no estar presente, existe un «ahora» marcado por la salida a la luz, y por ser vista, que en este caso es también salir al mundo como artista y mostrar obra, lo cual es una manera de estar vigente, es decir, viva y coleando.

A su vez, ella estuvo de parranda mientras pareció que estaba muerta. La parranda, el viaje, la aventura, existió mientras la daban por finada y ausente. Su ausencia no era muerte, sino búsqueda, y, por tanto, viaje vital y expectante, como el de Pulgarcito al irse de casa, impulso tan viejo como los cuentos, rito de paso universalmente reconocido.

A tenor de su producción posterior, parece que tras este título algo macarra, Álava comenzó a aceptar su entrada a una madurez artística que se caracterizaría por una propuesta pictórica netamente feminista. Ya en el nuevo milenio, y mirando a España desde fuera, miró también al pasado y se rindió a una imperiosa necesidad de buscar referentes femeninos, «hermanas mayores» en sus propias palabras. Esta pulsión marcó a toda una generación de autoras y artistas feministas, entre las que me incluyo, y constituyó nuestro particular acto de rebeldía: negarnos a no tener referentes y empeñarnos en buscarlos mientras morían con pocos recursos y sin beneficiarse de su obra Rosa Chacel, Consuelo Berges, María Teresa León y tantas otras. Como hijas del pacto del olvido en el que se fundamentó la transición en la que crecimos, sin saberlo lo estábamos rompiendo y contribuyendo al regreso de nuestras modernas. El autor estaba muerto, decían los padres de la modernidad. La autora, también. Pero la historia de la muerte de ellas poco tenía que ver con la que nos contaron Barthes, Foucault o el mismo Freud al monumentalizar al padre autor creador de canon, poseedor de poder, y crear así la mejor narrativa del patriarcado jamás escrita en sus teorías

de la mente humana, producidas, por otra parte, gracias a las mujeres que se prestaron al análisis en el diván-altar del nuevo sacerdote de la mente que fue Freud, al que acudieron para crear narrativas de rebeldía femenina, patologizarla y hacerla curable. Histéricas y modernas, cuánta importancia tuvieron en la profundización de la temida locura.

En la rumba *El muerto vivo,* de donde procede la cita que Álava usó como título enriqueciéndola al subvertirla, se canta que para salir de parranda hay que tener sueldo que gastar. Cumplido este requisito indispensable para conseguir la libertad, al muerto vivo del título solamente le queda probarla. Además, es significativo no solamente que el muerto vuelva vivo y sorprenda a todo su entorno; vaya además por delante que vuelve «lleno de vida y contento» de haber desaparecido y de haber vivido sin normas ni autoridad. El desorden que causa el regreso a una realidad reconstruida en su ausencia se intuye, pero, por suerte, prevalece el ritmo y se acaba la canción, aunque se cuenta, eso sí, que su mujer no quiere dormir con muertos por muy vivos que le digan que están. Y es que, aunque sea una rumba para bailar animadamente en fiestas y discotecas, da cuenta de una premisa fundamental: el regreso de fantasmas marca una grieta en el mundo, otrora parte de ellos, que encuentran al regresar. Al volver puede que crean que la realidad que dejaron sigue siendo suya, pero ya no lo es.

Quien resulta peor parada es la mujer en la rumba. Para ella, la muerte de él está contada y no quiere desandar el camino de esa historia. Su mundo es demasiado pequeño.

Ella no se ha ido a ningún sitio. Y no se puede pedir a alguien que no ha tenido la suerte de irse de parranda y probar la libertad que acepte a un muerto que regresa. En realidad, el texto de la canción se ríe a su costa. Ella es un blanco fácil porque no se va a ir a ningún sitio. Ahora bien, cuando el fantasma que regresa es mujer, la cosa cambia, como veremos. Porque no se trata del regreso de un muerto vivo, se trata del regreso de quienes vivieron a medias, ciudadanas de segunda en nuestra historia, y a medias han muerto, espectros que rondan a quienes podemos escucharlas y dar sentido y fuerza a los ecos que nos han ido llegando de ellas, de su historia pendiente de contar, que va ganando forma y sentido. Nuestras modernas regresan; han tenido su parranda y traen una fascinante historia que contar, con la que contribuir a nuestro hoy y a nuestro mañana. Como es normal, el regreso de estas muertas escuece porque cuestiona la forma y el fondo de nuestro presente, lo que ya está ahí legitimado y existente. A esto hay que sumar que ellas se marcharon de un mundo que nunca les perteneció del todo, como precursoras que fueron.

Cuando Andrea, la protagonista de *Nada*, de Carmen Laforet, tras su año viviendo en la barcelonesa calle Aribau, regresa a Madrid, al centro de la península, la ciudad también foco efervescente de la vida de nuestras modernas, lo hace gracias a la oportunidad que le brinda el otro masculino representado en el padre de su amiga Ena. La bella Ena va a casarse y vivir una existencia predecible y antimoderna. Y la historia de una nueva vida comienza entonces también para Andrea. Antes, como le dice el

padre de Ena al recogerla, pararán a tomar un buen desayuno y, después, a comer en Zaragoza de camino a Madrid. Presumiblemente, también habrá cena esa noche. El hambre se ha acabado. Andrea no se irá de nuevo a la cama con el estómago dolorosa y persistentemente vacío. De cara a la posibilidad de emancipación femenina de la narradora, plausible aunque todavía pendiente de ocurrir, es este el hecho más significativo. No solamente en Madrid se le presenta la oportunidad de tener un cuarto propio. Más importante aún: no volverá a estar hambrienta. El hambre y la debilidad causada por ella eran el principal pilar de la subjetividad de Andrea, nuestra chica rara más universal, hija de la Celia de Elena Fortún. De este importante tipo femenino de nuestras letras es preciso destacar dos rasgos. Del primero, su orfandad, que apunta a la muerte aparente de la moderna, he escrito con abundancia. He argumentado que la orfandad de la chica rara, como su ambigüedad genérica, son rasgos a destacar en Andrea y en el tipo literario que representa. Desde este punto de vista, el regreso de las modernas es, de hecho, el regreso de la madre muerta, el regreso de ese fantasma cuyo pesado camisón envuelve el cuerpo casi no cuerpo de Andrea en la tapiada casa de Aribau, madre e hija confundidas en el espejo, confusión reflejo de nuestra genealogía.

Quiero en esta ocasión detenerme en la no definición de la Andrea narradora, no definición parecida a la que usa Saura en su película *Cría cuervos* para la protagonista femenina. Porque la Andrea narradora, que escribe, no puede ser de otro modo, desde un presente marcado

por el conocimiento que le permite revisitar el pasado, es un ser tan anónimo y fantasmal como su madre, de la que solamente queda una espesa trenza (se había cortado el cabello), un camisón que a Andrea le pesa, y el recuerdo y hecho incontestable de su muerte. No sabemos si Andrea narradora es feliz o está triste, si es rica o pobre, guapa o fea, si es madre o no, si vive sola o en pareja, en el centro o las afueras. Solo sabemos que probablemente viva en Madrid y podemos conjeturar que ya no tiene hambre y que quizás es la necesidad de tener dinero y el estómago lleno la lección más importante que extrajo del tenebroso año en Barcelona. Andrea, con toda probabilidad, puede ya irse de parranda. Puede aprender, ser libre y continuar el viaje de creación de su propia voz. En la historia este viaje irá hacia delante y hacia atrás, en todas las direcciones posibles, hacia la madre, hacia la abuela, hacia su propio futuro indefinido. Andrea es ligera, como su cuerpo. Y en esa ligereza llena de fantasmagoría continúa vigente como personaje, continuamente reeditado su texto, continuamente leído, reconocida ella a través de generaciones de lectores.

Laforet y su Andrea, como las figuras de Chechu Álava, nos sirven para comenzar a articular y entender el regreso de nuestras modernas. Cerca de Andrea en la novela de Laforet se hallan sus tíos varones. Uno es un pintor loco, mentalmente desquiciado por la guerra, y el otro, un artista de muchas artes que acabará suicidándose y que también llegó a pintar. Dos pintores que no serán nada se encuentran al final de *Nada*: uno será encerrado en un manicomio y el otro se degollará. La

Nadia, Claudia, Raphaëlle

_ Nadia Ghulam, Claudia Poblete Hlaczik, Raphaëlle Pérez, Carles Fernández Giua y Eugenio Szwarcer

La Caja Books

Nadia, Claudia, Raphaëlle

_ Nadia Ghulam, Claudia V. Poblete Hlaczik, Raphaëlle Pérez, Carles Fernández Giua y Eugenio Szwarcer

La Caja
Books

ÍNDICE

p. 7 PREFACIO

p. 9 Nadia

p. 47 Claudia

p. 91 Raphaëlle

PREFACIO

Su mirada era especial. Sus palabras aún más. Aquella entrevista con Nadia Ghulam dejó el poso que muy pocas conversaciones consiguen a lo largo de una vida. De repente emergía, como un regalo inesperado, uno de los mayores tesoros del periodismo: conocer voces mucho más interesantes que la propia, descubrir vidas apasionantes, aprender de maestros. Y Nadia era, es, una maestra. Con lecciones fundamentales de valentía y audacia, de capacidad de sufrimiento, de amor por la libertad. Al final del encuentro, me deslizó: «Dentro de unos meses se estrena una obra de teatro sobre mí. Soy la protagonista».

Uno conocía el teatro de compromiso social, el teatro proletario, el teatro político. Jóvenes airados, mensajes combativos, propaganda con hechuras de arte. Ficciones, ficciones, ficciones. Pero luego está el teatro documental que la compañía La Conquesta del Pol Sud ha construido en casi una década de trabajo. Arte hecho con la realidad como única materia prima, sin aditamentos, para conectar la emoción del teatro con el debate social. Documentales escénicos centrados en la relación entre la experiencia individual y la historia colectiva. Como dicen Carles Fernández Giua y Eugenio Szwarcer, sus promotores, en

escena no hay actores sino los protagonistas reales de los hechos. Una atractiva fusión entre la investigación periodística y la dramaturgia. Una forma original de no ficción literaria que incluye largos viajes al lugar de los hechos para conocer, *in situ*, el contexto donde se forjan las historias que van a relatarse con mimbres artísticos.

Esta trilogía sobre identidad, mujer e historia que tenemos el honor de presentar muestra la vida de tres mujeres de Asia, América y Europa volcadas en luchar contra su propio «destino». Nadia Ghulam, una chica afgana gravemente herida en un bombardeo, que se hizo pasar por un chico durante casi una década para poder trabajar, ser respetada y mantener a su familia. Claudia Poblete, una argentina que descubrió que era hija de desaparecidos bajo la dictadura militar y cuya batalla supuso el principio del fin de la impunidad de los mandos militares. Y Raphaëlle Pérez, una chica francesa que narra las dificultades de su cambio de género en un recorrido marcado por la lucha por la autoafirmación y la ruptura de los moldes impuestos.

En estos tiempos de hipertrofia del yo, de ombliguismo que ciega y empobrece, resulta más oportuno que nunca pararse a escuchar. Poner el oído ante voces ajenas. Predisponer el alma para asimilar lo que pueda aportarnos el otro. Hay veces en que la rebeldía no solo posee una dimensión activa. Cada vez más, pararse y escuchar, para aprehender y empatizar, constituye un acto rebelde. En el otro se esconde la propia rebeldía.

PACO CERDÀ

NADIA

_ Nadia Ghulam, Carles Fernández Giua y Eugenio Szwarcer

(Cámara enfocada hacia el público. Proyección de los espectadores, que van tomando asiento. A continuación, oscuro. Sonido de calle ambiente de Kabul. Voces de mercado, bocinas, coches, un minarete, tal vez. Unos treinta segundos. Pantalla negra: texto informativo.)

I

Kabul, 1989. Después de diez años de guerra, los soviéticos se retiran de Afganistán ante la imposibilidad de hacer frente a las guerrillas muyahidines. A partir de ese momento aumentan las tensiones por el poder entre las diferentes facciones. Kabul, 1992. Nadia Ghulam resulta gravemente herida en un bombardeo. Tiene ocho años. Comienza una nueva escalada de violencia que arrastra el país hacia la guerra civil.

(Queda la palabra GUERRA en la pantalla.)
(La escena se ilumina. Atmósfera fría que contrasta con todo lo que se ha oído. Ambiente de entrevista: dos sillas ocupadas por Carles y Nadia. Eugenio maneja la cámara.)

CARLES.— Yo nunca he vivido una guerra. La mayoría de los que estamos aquí, tampoco. ¿Qué significa para ti esta palabra?

NADIA.— Yo sueño mucho, soy una persona muy soñadora. A veces sueño con la guerra, aunque de la guerra no me gusta hablar. La guerra te marca, te deja marcada para siempre.

También tengo sueños buenos. En ocasiones, sueño en cómo era Afganistán antes de la guerra, lo que yo recuerdo. Otras veces, cuando estoy entre mis sábanas, creo que es un sueño y que estoy en el paraíso.

Pero también sueño con ese día. En Afganistán siempre decimos que un jarrón solo se rompe una vez. Ese día se rompió. Todo cambió en un solo segundo.

Voy a contarte un cuento:

Había una vez una niña llamada Nadia que vivía en una familia normal de Kabul. Era una niña feliz. Pero, a partir de cierto momento, fue viendo que los mayores andaban cada vez más preocupados. De vez en cuando se oía alguna explosión, pero ella no hacía mucho caso.

Aquella niña era muy curiosa, siempre lo estaba preguntando todo. Ese día quería descubrir dónde había escondido su madre unos caramelos. Mientras

los buscaba, recordó que su hermano había comprado un cómic nuevo. Ella lo hacía todo con su hermano Ezmaray, que era mayor: siempre iban juntos y siempre reían. Su hermano escondía los cómics, pero ella acababa por descubrirlos. En los cómics había letras, y aunque ella aún no sabía leer, miraba con mucha curiosidad las imágenes. Un pájaro en una jaula y un gato que lo observaba fijamente. Nadia se estaba preguntando qué hacía aquel pájaro en la jaula, pasó la página llena de curiosidad y... *(Cambio de luz. Pausa.)* Y, de repente, Nadia estaba en una sala de hospital llena de niños heridos. Y miraba sorprendida la cara envejecida de su madre y sus gritos de alegría diciendo sin parar su nombre: «NADIA, NADIA, NADIA, NADIA». Lo primero que le dijo a su madre fue: «Todo irá bien». Había sobrevivido. A partir de ese momento sobreviviría siempre.

CARLES.— ¿Y qué pasó?

NADIA.— Pasaron muchas cosas... La violencia iba aumentando. Si antes se oía el silbido de una bomba de vez en cuando, ahora sonaba su estruendo sin parar. En aquellos días en que perdieron a su hermano, Nadia, sus padres y sus dos hermanas estuvieron en un campo de refugiados. Fueron tiempos muy duros. Ya no se podía contar con los hombres de la casa. Su padre no podía trabajar. Y en Afganistán los talibanes no permitían que lo hicieran las mujeres... Fue entonces cuando esa niña tuvo una idea. Pero era tan fuerte, tan peligrosa, que no se la podía contar a nadie. Solo se podía decir en voz baja, y de noche. Se la dijo a su madre. Nadia y

CLAUDIA

_ Claudia V. Poblete Hlaczik, Carles F. Giua y Eugenio Szwarcer

0. Intro.

(CARLES y EUGENIO, ante el público.)

CARLES.— Mi padre es catalán y mi madre es italiana.

EUGENIO.— Mi padre es argentino, descendiente de inmigrantes polacos. Y mi madre es alemana. *(Pausa.)* Bueno, no es tan fácil. Mi madre es descendiente de alemanes establecidos en Rumanía desde hace siglos. Mi abuelo materno luchó en la Segunda Guerra Mundial. En el frente ruso.

CARLES.— Mi abuelo paterno luchó en la guerra civil española. Mi abuelo materno no luchó en la Segunda Guerra Mundial. Era demasiado mayor. Pero siempre recordaba cómo los alemanes desfilaban, ya en retirada, dejando las calles de su pueblo, en la isla de Cerdeña.

EUGENIO.— Nos interesa la relación que existe entre la Historia oficial y las vidas concretas de las personas. De todos nosotros.

CARLES.— Conocimos a Claudia Poblete a mediados de 2015. Nos interesamos en su caso porque tuvo mucha trascendencia política y judicial. Abuelas de Plaza de Mayo nos puso en contacto con ella. Y de esta relación surgieron muchas preguntas:

EUGENIO.— ¿Cuáles deben ser los límites del poder?

CARLES.— ¿Qué es el poder, el poder de verdad?

EUGENIO.— ¿Qué mecanismos tienen los ciudadanos para limitarlo?

CARLES.— ¿Se puede negociar con el poder?

EUGENIO.— ¿Es posible una sociedad justa sin juzgar los crímenes del pasado?

CARLES.— ¿Es la violencia inherente al ser humano?

EUGENIO.— ¿Qué se espera de nuestra generación, la generación de los nacidos en los años setenta?

CARLES.— ¿Qué relación existe con la generación anterior? ¿Qué pasó con el sesenta y ocho?

EUGENIO.— ¿Qué sucedió con sus ideales?

CARLES.— ¿Qué pasó con las revoluciones?

EUGENIO.— ¿Treinta años de bienestar?

CARLES.— ¿Es el bienestar un estado ideal?

(Miran hacia la pantalla. Dos líneas, una roja y la otra azul, van dibujando, como si se tratara de un bordado, algunos objetos icónicos del siglo XX. El perfil de Lenin, el hongo de la bomba atómica, el Mayo del 68, la llegada del hombre a la Luna...)

CARLES.— ¿Qué fue exactamente la Guerra Fría?

EUGENIO.— ¿Una carrera?

CARLES.— ¿Una lucha entre dos visiones del mundo? ¿Pasa hoy lo mismo? ¿Existen dos visiones del mundo enfrentadas? ¿Cuáles fueron sus consecuencias? ¿Quién ganó esa guerra?

Y más allá: el tiempo, la Historia. ¿Qué significa para cada uno de nosotros? ¿Pueden los individuos cambiar su curso? ¿Dónde queda el pasado? ¿Es la Historia un ciclo? ¿Qué hay en nosotros de los que nos precedieron? ¿En qué consiste el progreso?

(Se proyecta un cartel.)

[1 MERCEDES]

1. Merceditas

(Lamas cerradas. Se oye el sonido de un mecanismo. Al principio no se identifica. Las lamas de la pantalla de persianas se abren. Se ve a CLAUDIA cosiendo a máquina. Se proyecta su imagen. A continuación, CLAUDIA deja de coser y mira al público.)

CLAUDIA.— Esto que estoy haciendo es un patchwork. Hago manualidades desde hace cuatro o cinco años,

aunque mi fuerte siempre fue lo intelectual. Llegué al patchwork porque tejer me lleva mucho tiempo... Y me gusta porque implica transformar fragmentos en algo lindo. Reutilizar pedazos que parecen inservibles. También me gusta porque es complejo. Sí, aunque parezca un contrasentido. Yo soy ingeniera en computación. Y un patchwork para mí es un desafío. Me pone a prueba. Puede llegar a ser muy complicado. Tiene algo de construcción científica. Es decir, hay que planificarlo. Cuantas más piezas tenga, mejor. Más allá de todo, ahora que solo estamos ustedes y yo, a veces pienso que armar pedazos me gusta porque es lo que hago todo el tiempo.

(Se proyecta un título: «Buenos Aires. Años 80».)
(CLAUDIA avanza hasta primer término.)

Según su partida de nacimiento —falsa, naturalmente—, Mercedes Landa —Merceditas— nació el 13 de junio de 1978. Sus padres eran Ceferino Landa, teniente coronel adscrito al Batallón 601 de Inteligencia del ejército, y Mercedes Moreira, ama de casa. Mercedes nació en el seno de una familia de clase media, tirando para arriba.

(Suena una especie de metrónomo.)

Vivía en una casa grande. Un piso en el barrio de Belgrano, en Buenos Aires. Esto que oyen es el reloj: cuando te quedabas en silencio se escuchaba en toda la casa.

Como todas las casas, encerraba lugares fascinantes; otros eran misteriosos y tenebrosos. Por ejemplo, a Merceditas le daba miedo un cuadro, el retrato de un indio: su rostro emergía de un fondo negro y te miraba con cara de malo. Era de un pintor conocido, pero a ella siempre le dio miedo. Estaba en el *living* de la casa. Un gran salón que, en realidad, se utilizaba poco. Allí estaba la gran colección de discos de papá. Allí estaban los objetos que sus padres habían ido trayendo de sus viajes. Reproducciones. *La piedad* de Miguel Ángel, por ejemplo. *El discóbolo* de Mirón, *El rapto de las Sabinas*, el *Moisés*... Eran eso que en España se llaman «pongos» y allí estaban: como un pequeño museo, completamente europeo, claro.

Bueno, al indio del cuadro ella lo veía desde la puerta de su habitación.

Tanto era el miedo que le daba que, llegada a una cierta edad, su padre puso una puerta corredera de forma que no pudiera verlo.

O, quizás, papá quería evitar que se escucharan las conversaciones que tenía en el *living* cuando venían sus «amigos».

Sí, porque papá recibía «amigos» bastante a menudo. Y cenaba con ellos. Y Merceditas cenaba con su madre, porque papá cenaba solo con ellos en el gran *living* con el cuadro del indio. A ella le gustaba, mientras fue pequeña, llevarles whisky con unos vasos con cubitos de hielo. Cuando fue algo mayor se rebelaba: «¡¿Por qué nos tenemos que quedar cenando en la cocina?!».

Raphaëlle Pérez, Carles Fernández Giua y Eugenio Szwarcer

RAPHAËLLE

EUGENIO.— Todo empezó con una llamada. Una noche, hace año y medio. Era Carles, y me preguntó: «¿Qué es para ti ser un hombre?». Al principio me pareció una pregunta muy simple, pero, rápidamente, me di cuenta de que no tenía una respuesta fácil. Vi que lo primero que se me ocurría eran lugares comunes y no algo que realmente tuviera que ver conmigo. Les invito a todos ustedes a que se formulen las preguntas «¿qué es para mí ser un hombre?» o «¿qué es para mí ser una mujer?».

CARLES.— Este proyecto no habría podido ver la luz sin la ayuda de algunas personas y asociaciones. Empezamos por hablar con una de las personas que más han estudiado sobre la identidad de género en Catalunya.

(Se proyectan imágenes de la entrevista a Miquel Missé, activista trans y uno de los más

importantes estudiosos de la identidad de género en Catalunya.)

MIQUEL MISSÉ.— *La forma en la que vivimos las categorías hombre-mujer en Occidente es especialmente rígida. En otros contextos culturales o en otros momentos históricos, estas categorías funcionan de un modo más flexible. Eso no significa que no estén asociadas a valores concretos y que no haya jerarquías entre ellas; tampoco debemos idealizar estos escenarios. Pero está claro que la cultura occidental ha tenido un papel importante en erradicar formas diversas de vivir la sexualidad. Cuando uno lee la historia de la colonización española y ve que una de las primeras cosas que hicieron los colonizadores al llegar a California fue asesinar y cometer un genocidio, principalmente, sobre los hombres que les parecían muy femeninos, esto te hace pensar muchas cosas...*

¿Qué hay detrás de un niño que, con tres o cuatro años, dice que es una niña? Si soy coherente con lo que sé del origen de las identidades de género, no creo que lo esté diciendo porque tenga efectivamente un cerebro de niña, porque no creo que existan cerebros de niño y de niña. Creo que tiene que ver con que esta persona ha sido socializada en un entorno en que estaba muy claro que había cosas de niño y cosas de niña. No necesariamente porque se lo haya enseñado la familia, sino porque en la sociedad ese es un mensaje permanente. Y, entonces, si tú has aprendido que ser un niño significa hacer unas cosas y ser una niña significa hacer otras, y tú eres

un niño pero te gusta hacer lo que hacen las niñas, te identificas con el grupo de niñas más que con el grupo de niños, te sientes más afín... Entonces, el mensaje en nuestra sociedad es «pues debe ser que tú también eres una niña», y nunca se nos ocurre algo como: «¿Qué problema hay con la feminidad en los niños?». Los niños exploran la feminidad tal como exploran otras muchas cosas en la vida; las niñas exploran la masculinidad tal como exploran muchas otras cosas. Pero no podemos decir que seamos una sociedad que permita esta exploración. No es verdad.

CARLES.— Pienso que para saber quiénes somos realmente, debemos hacer algo muy sencillo, y muchas veces muy complejo: recordar el niño o la niña que fuimos.

(Se proyecta una foto de EUGENIO de pequeño.)

EUGENIO.— Este soy yo a los cuatro años.

(Se proyecta una foto de CARLES de pequeño.)

CARLES.— Y este soy yo algo más pequeño, a los dos años.
EUGENIO.— Y ella es Raphaëlle, hace exactamente veintitrés años.

(Foto de RAPHI a los dos años. *Se trata del primer plano de un niño con unos enormes y transparentes ojos azules. Esta imagen se funde, lentamente, con la imagen en vivo de*

RAPHAËLLE, que nos habla desde detrás de la pantalla.)

RAPHAËLLE.— Yo no soy actriz, pero sé lo que es fingir.

Durante veinte años de mi vida, representé un papel.

Durante veinte años de mi vida estuve escondida, como ahora me escondo de vosotros.

Y a mi alrededor, todo era gris...

(La imagen en vivo de RAPHAËLLE deja paso a un cielo gris formado por densos nubarrones. En la esquina inferior derecha de la imagen emerge la sombra de RAPHAËLLE, de perfil. RAPHAËLLE se levanta y aparece en escena. Lleva un vestido de lentejuelas que le llega por encima de la rodilla. Es algo llamativo, pero muy elegante. Sube la escalera de la pasarela mientras sobre las nubes se proyecta la palabra «Normandía».)

1. NORMANDÍA

RAPHAËLLE.— Soy Raphaëlle, Raphaëlle Pérez. Soy francesa. Pérez, evidentemente, no es un apellido muy francés. Mi familia paterna es de origen español. Y yo nací en Perpignan. El sur de Francia es un lugar muy parecido a este: buen clima, gente abierta, buena comida. Tengo muy buenos recuerdos de esos prime-

ros años de mi vida en el sur. En esa época recuerdo haber tenido amigas, jugar en la calle... Luego nos mudamos al norte y todo cambió. Yo tenía diez años.

Cuando dices Normandía la gente piensa en el desembarco, en la guerra, en la liberación, en el día D...

Para mucha gente, Normandía es estas cosas. Pero, para mí, Normandía es algo muy sencillo: un cielo gris.

También es un patio de colegio. Este patio de colegio.

(Se escucha el sonido de niños que juegan.)

Yo he cambiado mucho desde que vinimos a Normandía. Pero mi nombre es el mismo, suena igual. Raphaëlle, con doble ele y terminado en *e*, es femenino y es el título de la obra.

Raphaël sin *e* y sin la doble ele es el masculino. *(La ele y la* e *se desdibujan en el título.)*

Ahora, en este banco, soy Raphaël y tengo doce años.

Estoy sentado en un banco del patio, solo.

A mi alrededor, el mundo es muy claro. Hay niñas y hay niños. Niñas por aquí, niños por ahí. Yo me siento un poco en el medio, sin realmente darme cuenta. No sé si alguno de vosotros pasó por eso, pero, desde mi punto de vista, no hay soledad más grande que la de un niño o una niña en un patio de colegio.

Desde aquí, más allá de la valla, se ve el campo siempre verde de Normandía.

(La imagen desciende y muestra los campos de Normandía.)

Y yo, desde este banco, miro jugar a mis compañeros y compañeras de clase.

Hasta hace unos días tenía un grupo de amigas, pero ahora no quieren saber nada de mí. No sé por qué. Quizás es porque a una de ellas resulta que le gusto, pero, claro, a mí no me interesan las chicas en el sentido esperado. Es la guapa de la clase. Y se lo tomó mal.

Sé que soy un niño «diferente». Yo, de hecho, me siento diferente. Me comporto diferente y me interesan cosas diferentes respecto de los niños de mi edad. No encajo. A ver, todos me dicen que soy gay... Y yo pienso que sí, que debe de ser eso. Bueno, no lo dicen así, claro. Dicen *pédale, pedé, tapette, tafiotte,* todo sinónimos de *marica*.

La verdad es que no me gusta este colegio. No me gusta este banco. *(Sonido de tractor.)* No me gusta Normandía. No me gusta el campo. Tampoco me gustan las vacas. Y aquí en Normandía todo es encantadoramente, ruralmente, campestremente verde.

Quizá lo que me pasa es que no me gusto yo.

Hoy voy vestido con unos pantalones marrón oscuro y un jersey marrón claro. Llevo unos zapatos, algo deportivos, de piel marrón... Mi madre insiste en comprarme esta ropa, que tiene algo como de campestre, como de leñador. Pero lo peor es este bigote oscuro que empieza a salirme encima del labio, de pelo corto. También tengo, cómo se dice, pelos en el