

Miradas itinerantes: Una conversación con la cineasta Margarita Ledo Andi3n.

Apenas 1 kil3metro separa las localidades coru3esas de Iria Flavia y Padr3n, estrechamente vinculadas a las figuras de Camilo Jos3 Cela y Rosal3a de Castro, respectivamente. Sin embargo, la relaci3n de proximidad de ambos autores se restringe 3nicamente al 3mbito geogr3fico. S3mbolos mudos de sus dispares estatus, cualquier viajero en la zona se sorprender3 por el hondo contraste que media entre la humilde Casa-Museo de la poeta gallega y la Fundaci3n que administra el extenso legado del Premio Nobel de Literatura. Al igual que muchas otras creadoras en lengua gallega, Margarita Ledo Andi3n, posiblemente la cineasta m3s importante y prol3fica del emergente Novo Cinema Galego, se confiesa deudora intelectual de Rosal3a. La suya es una obra filmica profundamente personal y comprometida, que rescata las traves3as y el protagonismo de los gallegos y las gallegas en temas de resistencia pol3tica y cultural, la galeguidade y la emigraci3n.

Con la entrevista que reproducimos a continuaci3n, realizada de manera presencial y virtual el 5 de julio de 2017 y editada para lograr una mayor eficacia comunicativa, invitamos a los lectores de Gynocine a acompa3arnos en un fascinante viaje a trav3s de la obra de Margarita Ledo con el fin de indagar en las claves de su mirada cinematogr3fica. El punto de partida de este viaje ser3 lo aut3ctono de su cine “peque3o”, concebido y filmado en gallego, que se enriquece en sus vaivenes por la interculturalidad, la hibridez y el feminismo. Esta expedici3n de “esp3ritu arqueol3gico” pretender3 excavar los or3genes, materiales y herramientas de su cine, as3 como realizar un esbozo de sus futuros itinerarios art3sticos.

Margarita Ledo Andi3n (Castro de Rei, 1951-)



La escritora, cineasta e investigadora Margarita Ledo se cri3 en Lugo en el seno de una familia de antiguos emigrantes gallegos en Cuba, por parte materna. Su andadura literaria arranc3 a los diecinueve a3os con la publicaci3n del poemario Parolar cun eu, cun intre, cun insecto (1970), al que le seguir3an numerosos t3tulos como Mama-fe (1983), Porta blindada (1990) y Cine de fot3grafos (2005), entre otros. Tras licenciarse en Periodismo por la Escuela Oficial de Barcelona en 1973, Ledo trabaj3 brevemente en la redacci3n de El Ideal Gallego. Dicha labor period3stica, que retomari3 posteriormente en otras revistas y peri3dicos de corte galleguista como A Nosa Terra, de la que fue directora, y/o feminista, se vio interrumpida durante los dos a3os de dur3 su exilio forzado en Portugal como consecuencia de su activismo pol3tico. En 1986 defendi3 su tesis doctoral en la Universidad de Barcelona, y un lustro despu3s, regres3 a Galicia para fundar y trabajar como profesora en la Facultade de Ciencias da Comunicaci3n de la Universidade de Santiago de Compostela, donde todav3a

ejerce como catedrática. En su faceta como cineasta ha dirigido varios cortos, entre los que destacan Lavacolla, 1939 (2005), Cienfuegos, 1913 (2008), Illa (2009) y Noite do mundo (2014), además de los largometrajes Santa Liberdade (2004), Liste, pronunciado Líster (2007) y A cicatriz branca (2012). Su nutrida trayectoria como creadora e investigadora la ha hecho merecedora del Premio Nacional de Cine e Audiovisual otorgado por la Xunta de Galicia en el año 2008, así como del cargo de archivera-bibliotecaria de la Real Academia Galega, a la que ingresó en febrero de 2009.

Puntos de partida



NÓS, Productora Cinematográfica Galega (Santa Liberdade, 2004)

MARIA GARCIA PUENTE y ERIN K. HOGAN: ¿Cuáles fueron tus orígenes como cineasta y tus referencias cinematográficas?

MARGARITA LEDO: Yo me voy aproximando al cine a través del cineclubismo, una esfera fuera de control de la dictadura que no era muy visible pero sí muy activa, sobre todo en la ciudad de Compostela. Mi origen como cinéfila *avant la lettre* fue a través de los denominados en su momento “nuevos cinemas”, especialmente el Cinema Novo Brasileño porque llegó por entonces. Yo quedé completamente impresionada, a medio camino entre traumada y fascinada, por películas como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha, *Os Fuzis* (1964) de Ruy Guerra y *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, esas películas de existencia abismal. A partir de ahí llegaron otros filmes, pero lo que me marcó más fue sin duda el Cinema Novo Brasileño sin tener ni idea de que después trabajaría como investigadora justo en la lusofonía como espacio geopolítico y de que llegaría a organizar estructuras y a participar de ellas¹.

¹ En la actualidad, Margarita Ledo es presidenta de la Federación Lusófona de Ciencias de la Comunicación (LUSOCOM).

Sin embargo, mi aproximación al estatuto de la imagen fue a través de la fotografía, bajo influencia, en un primer momento, de Cartier-Bresson y de su trabajo sobre la Unión Soviética. Con él descubrí el gran fotorreportaje y la mirada en fotografía. De ahí pasé a William Klein, que también empezó a interesarme como cineasta documental y al que llegaría a conocer más tarde. Existe, por lo tanto, una especie de palimpsesto compuesto por capas que nunca voy olvidando y que influyeron en mi trayectoria como creadora y académica. De hecho, hice mi tesis doctoral en 1986 sobre el fotógrafo Sebastião Salgado en un momento en el que era muy desconocido en todo el estado español, y desde entonces me he dedicado más a la fotografía².

Posteriormente, por una razón incidental, reivindicamos la entrada tanto de la fotografía como de la imagen documental en la formación superior en comunicación y me encargué de realizar los primeros programas de cine documental en la Universidad de Santiago. Al trabajar sobre el documental e impartir materias teórico-prácticas en las se requería que los alumnos hicieran ejercicios prácticos, yo misma sentí que tenía que dar el paso hacia el otro lado y vivir la experiencia de realizar una película documental. Es cuando hago, en 2003, *Santa Liberdade*. Antes, en los ochenta, había enviado al Ministerio de Cultura otro proyecto que se llamaba *Carta postal*. Este proyecto era sobre la creación de un imaginario a través de la carta postal y, más concretamente, sobre cómo las mujeres de clase media y emigrantes, en el periodo previo a la guerra civil, accedían al mundo y a la modernidad a través de las cartas postales que se enviaban entre ellas cuando realizaban un viaje. El Ministerio no me hizo ni caso pero ahí ya iba el germen de lo que sería *Santa Liberdade* porque aparecía el motivo del viaje y se hacía referencia a esa historia.

MGP y EKH: Retomando la metáfora de tu último proyecto, ¿en qué consiste la mirada cicatrizada de tu cine?

ML: Cuando una mirada busca la sutura, cerrar una herida, es que detrás hay también un cuerpo colectivo o personal herido, dañado. En mi caso, esa herida, a la que a veces llamo hueco o quiebra, son los momentos en los que se rompe la historia, la historia personal, social o la capacidad de expresión. Esa sutura necesita siempre una toma de posición, que de alguna manera es la mirada. Es decir, es la consciencia de que vas a enfrentarte a un no lugar y a convertirlo en algo transitable, vivible; algo que pasa a formar parte de la experiencia, de la materialidad de la existencia. Es ahí donde juego más.

² Ledo realizó su tesis doctoral sobre Sebastião Salgado y la fotoshock como modelo dominante en prensa a través de un tema radicalmente traumático, la muerte por hambre. Como ella misma comenta, en lugar de enfocarse en fotografías que explotaran el aspecto traumático del fenómeno, optó por trabajar con imágenes activas y dignificadoras de ese sujeto que estaba destinado a su desaparición.

Recorridos



NÓS, Productora Cinematográfica Galega (*Santa Liberdade*, 2004)

MGP y EKH: En varias ocasiones has comentado que *Santa Liberdade* (2004), *Liste, pronunciado Lister* (2007) y *A cicatriz branca* (2012) pueden ser consideradas como una trilogía. ¿Qué implica filmar el siglo desde Galicia y qué papel tiene cada filme en el conjunto de tu filmografía?

ML: La trilogía la reconozco y la localizo más tarde cuando funciono, por así decirlo, de espectadora de mí misma. A veces hago películas pero no es hasta pasado un tiempo, cuando las veo y hay un foro de debate sobre ellas, que me doy cuenta de muchos aspectos. En este caso, por una cuestión incidental estaba en una estada en París a finales de los años noventa y asistí a unas sesiones de un curso de doctorado impartidas por el filósofo Alain Badiou. Badiou es una figura que me resulta muy movilizadora: hace teatro, filosofía, y es activista político; es ese perfil en el que me reconozco inmediatamente. Su doctorado versaba sobre *le siècle*, el siglo XX, que él califica como “el siglo del comunismo”. Este siglo se organiza por lo general a partir de las guerras. Es un periodo de catástrofe absoluta y se dice de él que es el siglo más corto porque empieza en 1914 con la Primera Guerra Mundial y termina en 1989 con la caída del muro de Berlín.

Cuando hago *Santa Liberdade* empiezo por el lado dulce del siglo, la década de los 60, por los “años del sueño”, el momento de los países no alineados, cuando se pensaba que las cosas podían ser de otra manera. Documento la historia de la ocupación de un navío ordinario que hace la ruta desde Venezuela a Galicia pasando por Portugal. Este navío, que por 13 días se pasó a llamar Santa Liberdade, fue ocupado para llamar la atención sobre las dictaduras que había por entonces en Europa, las de Franco y Salazar. Los responsables pertenecían al DRIL (Directorio Revolucionario Ibérico de Liberación), una pequeña organización de nuevo tipo construida *ad hoc* que desapareció prácticamente con la propia acción. Empiezo con esta historia con final feliz, que es al mismo tiempo muy masculina. La acción estaba liderada por un comando que se adueñó del barco y explicaba cada día en un mitin sus motivaciones, pero al mismo tiempo sus miembros bailaban con las pasajeras y cantaban fados. No obstante, a mí me

preocupaba también indagar en el lado oculto o más velado de esta historia y descubrir qué había detrás de estos personajes, por lo que fui a entrevistar a las mujeres (las esposas del comandante Jorge Sotomayor y de Pepe Velo, y la sobrina de Henrique Galvão). Me interesaba investigar el papel que jugaron estas figuras femeninas y desvelar a través de ellas los entresijos de pequeñas formaciones como el DRIL que con pocos recursos sacaron adelante acciones espectaculares para la época.

Santa Liberdade empieza en el 61, año en el que precisamente finaliza la historia que exploro en mi segundo proyecto, *Liste, pronunciado Lister*. Enrique Lister, responsable máximo del ejército popular e imagen carnal del “siglo del comunismo” del que habla Badiou, fue para algunos uno de los hombres más conocidos, controvertidos y odiados de la Guerra Civil Española. Escojo en parte documentar su historia con el objetivo de explorar la brutal represión franquista que se vivió en Galicia durante la Guerra Civil, un lugar donde la única defensa era ocultarse o huir³. Por otro lado, no cabe duda de que Lister es un personaje muy cinematográfico. Con sólo 14 años emigra a Cuba, donde se convierte en cantero, como todos los hombres de su familia. Aprende a leer en el Centro Gallego de la Habana e ingresa en el Partido Comunista en 1927, el año de su fundación en aquel país. Su formación socialista tiene continuidad en la Unión Soviética, donde trabaja a principios de los años 30 construyendo el metro de Moscú. Lister creía profundamente en el llamado “hombre nuevo” y alrededor de su figura ha surgido toda una iconografía de gran interés que resultó fundamental para la película. Su caída en desgracia simboliza de alguna manera la derrota del siglo en mi particular visión de este periodo. Enfrentado ideológicamente con Santiago Carrillo, es expulsado del Partido Comunista, al que después retorna tras una serie de actuaciones públicas de la mano de La Pasionaria, acabando sus días con una humilde pensión como revisor de *Mundo Obrero*. Aunque se alarga a nivel cronológico, la película termina realmente con el homenaje que le hacen en el Centro Gallego de La Habana en el año 61, cuando el Che, emulando a Antonio Machado, pronuncia la célebre frase: “Si mi pistola valiera para algo, en tu columna contento lucharía”⁴.

Por último, en mi tercera película, *A cicatriz branca*, exploro otra de las marcas del siglo, los movimientos constantes de masas humanas (por exilios, guerras, hambrunas, catástrofes, etc.). Concretamente, trabajo la emigración gallega a la Argentina, una lacra centenaria documentada ya desde la segunda mitad del siglo XVIII, cuando, por real orden de Carlos III, parten hacia allí las primeras familias gallegas con el fin de construir las ciudades del Río de la

³ En relación con este tema, Ledo destaca el proyecto digital “Nomes e voces” (www.nomesevoces.net), que lleva una década completando la cartografía de la represión franquista en Galicia. Asimismo, la propia Ledo ha publicado un artículo de investigación sobre la única fotografía que atestigua este cruento fenómeno en Galicia, “Fotografías desde donde el mundo se llama Galicia”. Tomada por un soldado al lado de la Torre de Hércules (A Coruña) en noviembre del 36, esta fotografía retrata el fusilamiento de un grupo de hombres implicados en un motín militar contra Franco.

⁴ Los versos originales de Antonio Machado en los que se inspira el Che: “Si mi pluma valiera mi pistola de capitán, contento lucharía”, están incluidos en un poema que le dedica a Lister, publicado en la revista *Hora de España* (XVIII) en junio de 1938. El poema completo puede ser consultado en la hemoteca de la Biblioteca Nacional de España: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004521290&search=&lang=e>

Plata. Esta referencia es el punto de partida de un documental, *Apuntamentos para un filme*, y aparece de nuevo en *A cicatriz branca*. Me aproximó a este tema a través de las mujeres que emigraron solas porque fue un fenómeno temprano que, sin embargo, no se empezó a estudiar hasta muy tarde. Durante la década de los 20, conocida entre los estudiosos de la emigración gallega como “la de la gran migración”, abandonaron Galicia infinidad de hombres y mujeres con destino a América. Tal era la cantidad de mujeres que emigraban solas, que había un asiento especial en el puerto de Vigo reservado para ellas. Tres décadas después, en los 50 y 60, el fenómeno resurge, pero ya con la mirada puesta en Europa.

En resumen, mi trilogía del siglo es esta: la utopía del siglo ligada a la idea del hombre nuevo, de las nuevas estructuras y del socialismo (*Lister*); las luchas de liberación que tienen que ver con los ámbitos personales y de grupo (*Santa Liberdade*); y, atravesando de un modo liminal todo eso, el fenómeno migratorio (*A cicatriz branca*). Esta es mi visión del siglo.

MGP y EKH: En el desenlace de *Santa Liberdade* se ve a uno de los personajes pronunciando la frase “¡Viva Babel!”. Esta es una frase clave que conecta claramente con tu toma de posición como creadora galeoparlante que reivindica una literatura y cine en gallego. ¿Por qué decides filmar en gallego?

ML: A modo de proemio, diré que empecé a escribir poesía en mi primer curso como estudiante de periodismo en la ciudad de Barcelona, y lo hice para escribirla en lengua gallega. ¿Por qué? Porque a nivel latente, me llegaban noticias de que había habido otro mundo antes de la dictadura en el que Galicia había pasado a existir a través de su literatura fundamentalmente, en una época en la que había un gran compromiso de la creación literaria con la política (de hecho, el partido galleguista durante la República era conocido como “el partido de los escritores”) y de que existía una gran escritora que se nos presentaba en el ámbito público y la escuela como una “ñoña”. Esa “ñoña” era Rosalía de Castro, una mujer que había intervenido públicamente no sólo como literata sino como activista y que había decidido escribir en lengua gallega. Entonces, como adolescente que quería diferenciarse y que estaba cansada de no poder ser la existencialista parisina que le gustaría ser, decidí escribir en lengua gallega. Para localizar a alguien con existencia física que tuviese mi misma preocupación, escribí unos poemas y se los mandé a un editor que después resultó ser Manuel María y mi puente con la literatura en lengua gallega, de la que nunca ya me desprendí. Siempre escribí en gallego, incluso mis ensayos.

En cuanto a mi decisión de filmar en gallego, hubo seguramente para ello una variedad de razones con diferentes orígenes. Si había tomado antes la decisión de escribir en lengua gallega, al pasar a otro soporte que también tenía que ver con aspectos creativos, la lógica fue la de no cambiar de idioma. Lo contrario habría sido someterme a la lógica del mercado y la del dominio político. Además, cuando comencé a hacer cine ya estaba totalmente ligada en lo relativo a la investigación a las políticas de la diversidad, donde siempre he incluido como variable la lengua.

Todas estas cuestiones están vinculadas, pero en realidad mi decisión tuvo mucho que ver con mi militancia política. Esta se extendió una década, desde los 70 a los 80, aunque no por dejar de militar a nivel orgánico abandoné nunca la línea de pensamiento que me llevó a esa militancia; la desenvuelvo en otros ámbitos y en todo lo que de alguna manera trato de tocar. Si algo he aprendido del feminismo, sobre todo del feminismo de la diferencia (cuando no se hablaba de olas), es que arrastramos ciertos valores incorporados y si bien en lo que al pensamiento se refiere una puede rebelarse o no reconciliarse con ellos, es mucho más difícil trasladarlo a la acción y sobre todo a la vida cotidiana. Yo nunca aprendí gallego en la educación

reglada; es más, soy de una generación en la que el gallego estaba prohibido en ese ámbito. Por lo tanto, escribir en gallego en mi caso fue toda una toma de posición a nivel de acción. Al tomar esta decisión, quedé catalogada automáticamente como antifranquista y, a partir de ahí, me siguieron y dieron con otras razones que fueron las que, en efecto, me llevaron al exilio durante dos años en Portugal. En otras palabras, mi trayectoria ha seguido una línea de no reconciliación con las diferentes caras del poder patriarcal. Esto más tarde lo localicé en el ámbito teórico en los años 60 con Stuart Hall y los estudios culturales, cuando ya remarcaban aquello de: “No hables en nombre de las mujeres, habla como mujer”, y por supuesto, en *Notes Towards a Politics of Location* de Adrienne Rich, en donde reactualiza el pensamiento universalista del primer feminismo. En mi caso particular, yo soy gallega, blanca, atravieso una dictadura, y me inscribo en la militancia, ¿que significa esto?

Yo trabajo desde ahí, desde la diversidad, especialmente a través de la variante lingüística, y es aquí donde aparece el “¡Viva Babel!”⁵. Para mí, ese “¡Viva Babel!” tiene que ver con el respeto a la autodeterminación, ya que el derecho de una nación no se puede medir por recursos materiales. Mi decisión de crear en gallego supuso la deconstrucción desde dentro de una idea incorporada y llevarla al terreno efectivo en el que me movía, incluyendo el del cine. Aunque mis filmes son en ocasiones políglotas en su interioridad, todas las lenguas están en pie de igualdad, y la lengua de versión original y la cultura que piensa ese cine es siempre la gallega.

MGP y EKH: Has declarado que tus dos proyectos predilectos o más queridos son los cortometrajes *Cienfuegos, 1913* e *Illa*. ¿Qué hace que ambos destaquen sobre el resto de tu cinematografía?

ML: Mi predilección por *Cienfuegos, 1913* tiene que ver con que es un documental sobre mi madre, que era hija de emigrantes en Cuba. Es una especie de duelo a los diez años de su muerte y un homenaje al lugar donde nació, la ciudad de Cienfuegos (Cuba) en el año 1913. Además, este cortometraje supuso un gran reto porque es la adaptación de uno de los poemas de mi libro *Linguas mortas: serial radiofónico* (1989), en el que colaboro con la fotógrafa Anna Turbau. De hecho, cuando me convocan para participar en eventos sobre adaptaciones literarias siempre pongo ese ejemplo, que resulta bastante controvertido⁶. *Cienfuegos, 1913* destaca también por el lenguaje, por el uso del dispositivo. Me doy cuenta de que realmente organizo todo para filmar un abrazo a mi madre, de que pretendía que el espectador abrazara su figura, y lo hago a través de un plano circular alrededor de una maternidad, una imagen que ha estado desde siempre en nuestra casa.

En cuanto a *Illa*, es un corto en el que pretendo reivindicar a las mujeres republicanas en el exilio y recuperar su voz. Las palabras que pronuncia en un momento una de esas mujeres, Teresa, son poderosísimas: “Deixáronme sin fala, deixáronme sen terra, deixáronme...”. Es una voz que me dejó tan conmovida que no pude utilizar los fotogramas de la filmación en el

⁵ Curiosamente, el primer festival en el que se proyectó el filme *A cicatriz branca* fue un festival en Italia llamado Babel.

⁶ *A cicatriz branca* es otra de las películas de Ledo que parte de un libro, titulado *Porta blindada*. El filme viene a complementar lo que no está escrito en la novela, la parte americana de la biografía del protagonista, quien acaba sus días internado en un manicomio.

cortometraje. En su lugar opté por insertar otras imágenes para otorgarle todo el protagonismo a la voz y hacer que fuese ésta la que nos condujera por esa situación tan traumática. A partir de *Illa*, trabajo mucho el universo de la voz en mis películas y, en especial, conectado con lo femenino.

Travesías transfronterizas



NÓS, Productora Cinematográfica Galega (*A cicatriz branca*, 2012)

MGP y EKH: Precisamente, hablando de *Illa*, la página novocinemagalego.info categoriza tus cortometrajes *Illa* y *Noite do mundo* así como el largometraje *A cicatriz branca* dentro del llamado Novo Cinema Galego (NCG). ¿Estás de acuerdo con esta clasificación? ¿Qué espacio piensas que ocupa tu cine dentro de esta corriente cinematográfica?

ML: Esa clasificación parte de un itinerario formalista porque este pesa mucho en el NCG pero para mí es un tipo de taxonomía como cualquier otra. Estoy de acuerdo básicamente; en realidad, es algo que no me preocupa.

Creo que, si nos basamos precisamente en los rasgos formales, se podrían incluir también otros proyectos dentro de esta lista. Uno de ellos sería sin duda *Líster* y, en efecto, hay críticos que coinciden con esta idea. Otro trabajo que podría aparecer en este mismo grupo es el corto *Lavacolla, 1939*, que forma parte de la película militante surgida a raíz de la campaña electoral del 2006 *Hai que botalos*. La clasificación de Alberte Pagán y Xurxo González se justifica, no obstante, porque son trabajos que exploran temas que no habían sido tratados. En el caso de *Cienfuegos, 1913*, estamos ante cine de correspondencia y del ámbito familiar, que entronca con toda la tradición feminista de ese espacio que casi nunca se representa como parte de lo público. Por otra parte, *Illa* fue considerado siempre cine experimental y el corto *Noite do mundo*, en el que filmo el poema homónimo de Xosé María Díaz Castro, también tiene una parte muy experimental. *Noite do mundo* fue un encargo para el proyecto colectivo *Nimbos*, que homenajeaba a Díaz Castro en ocasión del Día das Letras Galegas de 2014. Me gusta mucho el trabajo que realicé para *Nimbos*, que es de los más visionados de ese proyecto.

Mi entrada en el NCG es obviamente extrageneracional ya que es un cine dominado por directores más jóvenes, de una generación que se formó de un modo más transversal en facultades de comunicación o bien en los estudios de bellas artes. Con todo, lo que se podría considerar mi contribución al NCG es justo la consciencia de que es necesario hacer el cine políticamente. Este planteamiento también pasa por la forma, por destruir el canon, por utilizar el lenguaje del propio dispositivo de una determinada manera e ir hacia los aspectos velados y a cómo se representan. En otras palabras, pasa por decidir la política de la representación. Eso lo aprendo de la fotografía, sobre todo de las fotografías del Reino Unido que, conectando con la pregunta anterior acerca de la mirada cicatrizada de mi cine, empiezan a trabajar el cuerpo dañado en los años 60 y 70. Esto es lo que me interesa y creo que es lo que represento en el debate alrededor del NCG.

MGP y EKH: Percibimos en tu cine una trayectoria que parte de lo autóctono, de un cine pequeño en gallego, y que pasa a recorrer los lugares de la diáspora gallega con una dinámica intercultural. ¿Cómo defines la interculturalidad? ¿Dirías que es un concepto clave para comprender la condición gallega?

ML: La interculturalidad sólo existe como acto, es una suerte de realizativo. Se necesita entrar en contacto con otra cultura para que se produzca el fenómeno, no es algo preexistente. En este sentido, todas las migraciones, todas las diásporas, llevan consigo esta práctica, que no ha de resultar necesariamente en una experiencia feliz sino que puede ser muy dolorosa, de marginación o de abuso incluso. Asimismo, la interculturalidad enlaza con el concepto de hibridación o mestizaje real; igual que todas las lenguas son en esencia criollas, también lo son internamente todas las sociedades en su relación con otras lenguas y culturas.

En el marco de las políticas de la diversidad, por otra parte, la diversidad sólo existe como interculturalidad. En otras palabras, es a partir del reconocimiento de un territorio (literario, social, político, personal, etc.) y de los recursos para poder expresarte desde este espacio (sexualmente, creativamente, etc.) que al entrar en relación con la alteridad se produce de nuevo en acto la interculturalidad. Obviamente, la interculturalidad implica una metamorfosis constante, es una suerte de viaje del que retornas transformado.

En el caso de la condición gallega, históricamente esta tiene mucho que ver con la emigración y la búsqueda de la capacidad de autoestima. Galicia es una nación sin papeles, igual que su ciudadanía es una ciudadanía sin papeles dispersa alrededor del mundo. En los últimos veinte años hemos estado asistiendo a una emergencia de las naciones sin estado y, efectivamente, se habla cada vez más de “cine de naciones sin estado”. Esto se debe a que los estados son ya un instrumento absoluto del poder financiero y sus instituciones públicas, mermadas por una corrupción rampante, han dejado de facto de representar a la ciudadanía. Como resultado de esta pérdida de confianza, han empezado a surgir espacios de discusión que reclaman la diferencia. Galicia tiene que estar ahí, así como el cine gallego.

MGP y EKH: Además de crear puentes interculturales en tu cine por medio de viajes y diálogos, los puentes son un elemento que está muy presente en la puesta en escena de varias de tus películas, por ejemplo, en *Santa Liberdade* y *A cicatriz branca*. ¿Por qué es necesario crear estos puentes interculturales?

ML: Esto enlaza claramente con lo que estábamos hablando. Tanto desde un punto de vista material como en nuestra actuación individual en la esfera pública nos movemos siempre desde un lugar. El acto de moverse en este contexto implica un desplazamiento hacia dentro y hacia fuera; es decir, un movimiento hacia ti mismo, hacia la sociedad, hacia lo que te interesa en determinados ámbitos y, por supuesto, hacia un espacio físico externo. En el caso de una nación como la gallega atravesada por la cultura de la diáspora esto es algo completamente incorporado. Yo me identifico con aquella frase que nos indica que Galicia está más cerca de América que de Madrid y el “puente” que une ambas entidades es el viaje que se representa en *Santa Liberdade*. A esto hay que añadir el hecho de que las culturas de diáspora presentan una necesidad especial de ayuda mutua y esto es algo muy característico de la cultura campesina. Esta necesidad contribuyó a que la educación y la salud progresaran en las grandes sociedades, sobre todo en la diáspora. En mis filmes intento tejer todos estos puentes de un modo explícito e implícito a través de un entramado de lazos visibles e invisibles.

MGP y EKH: Un reciente estudio que examina las características del NCG declara que este cine se recrea en la hibridez ficcional-documental y destaca la huella autorial (Gómez Viñas 153). ¿Podrías explicarnos sobre qué versa la hibridez de tu obra?

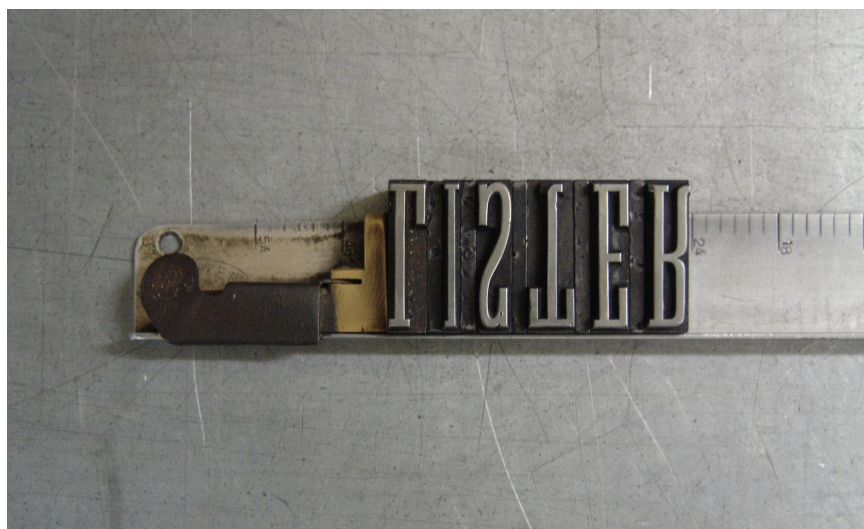
ML: En el cine contemporáneo se remarca mucho la caída de fronteras entre el documental y la ficción y ese se considera uno de los territorios de la hibridez. Por lo que respecta a mi obra, hay aspectos ficcionalizados de lo documental. Ya aparece un tímido arranque de esta tendencia en *Santa Liberdade* con esa página en blanco y la escena de las tres mujeres que acuden a visionar una película al *peirao* de Cangas al que arribaba el barco, y se concretiza todavía más en *Lister*. No obstante, esta deriva hacia la hibridez se va radicalizando a medida que voy avanzando y liberándome del miedo a la expresión a través de las imágenes. Así, *A cicatriz branca* es una ficción que yo presento en muchas ocasiones como un film-documento basado en hechos reales. Los acontecimientos se organizan como una ficción pero la película cierra casi como un documental ya que en los últimos 10 minutos de metraje se hace referencia explícita a una entrevista real que le hago en el año 1987 a Antón Moreda. Moreda aparece representado dentro del filme por dos personajes: el más joven, que está en el manicomio en ese momento y que, como una suerte de alter ego, repite exactamente las mismas frases que él pronunció en la entrevista; y el personaje interpretado por Xabier Deive, que está en la Argentina y mantiene el idilio con Merce (Eva Veiga).

MGP y EKH: Igualmente, tu obra documental se inserta en la tradición posmoderna de cuestionar la verdad. Al final de *Santa Liberdade* los mismos protagonistas parecen reconocer esta influencia declarando que “Lo importante es que no hay uniformidad de visiones...que cada uno tenga su verdad sobre el tema. No es mi verdad, ni tu verdad...es de todos”. ¿Qué relación hay entre la verdad, la interculturalidad y Babel?

ML: Es justo esto: la deconstrucción de la verdad oficial y, en muchos aspectos, del paradigma dominante del conocimiento, lo cual implica aproximarnos a tipos de conocimiento que muchas veces no están reglados y que cuentan también con sus propios sistemas internos. El problema radica en que a menudo nos cuesta trabajo acceder a estos tipos de conocimiento por una falta de familiaridad con sus sistemas. Por ello, es necesario reconocer no sólo la coexistencia de sistemas diferentes sino algo que es todavía más importante: la imposibilidad de relacionarlos.

Un trabajo que me sirvió como estímulo en este sentido cuando preparaba la memoria científica de mi cátedra y que me parece indispensable es *El árbol del conocimiento* de Humberto Maturana y Francisco Varela. Este texto me hizo reflexionar sobre la importancia de respetar y saber de la existencia de los distintos sistemas aún cuando no alcancemos a entenderlos porque todos ellos tienen sus condicionantes y razones. En el ámbito del feminismo, la obra divulgativa *Feminismos* (en plural) de Olga Castro y María Reimóndez ilustra esto muy bien ya que versa sobre cómo se manifiestan diversas prácticas feministas alrededor del mundo en múltiples situaciones.

Arqueología del viaje



NÓS, Productora Cinematográfica Galega, (*Liste, pronunciado Lister*, 2007)

MGP y EKH: Tus películas se benefician de un bricolaje meticuloso en el que manejas una variedad de materiales y fuentes, por ejemplo, poemas, artículos de prensa, fotografías, pinturas, etc. ¿Se podría conectar esa multiplicidad de materiales y fuentes con la coralidad babélica que pone en evidencia tu cine?

ML: Efectivamente, conecta con la coralidad babélica y, de nuevo, con la diversidad en la ocupación de territorios de la que hablábamos. Yo utilizo la foto como foto, el poema como poema, la anécdota como anécdota y el cuerpo como cuerpo. Me interesa cómo entran en interrelación esos territorios diferenciados y se produce lo que en otros ámbitos denominamos interculturalidad.

Santa Liberdade comienza con una adaptación libre de un poema de Avilés de Taramancos: “A camelia existe porque dis o seu nome...” y en *A cicatriz branca* la primera frase que se escucha de boca de la patrona está inspirada en *Las criadas* de Jean Genet: “Es por mí, solo por mí, que las criadas existen”. Además, el guión de la película contiene también frases del escritor gallego Blanco Amor. En la crónica de su llegada al puerto de Vigo procedente de América que publica en *La Nación* Blanco Amor escribe: “Al poner el pie en tierra, me descubrí” (me saqué el sombrero). Este acto es el gesto social del retorno, que se repite tal cual

en *A cicatriz branca*. Cuando el personaje masculino retorna pronuncia las mismas palabras de Blanco Amor pero ese *descubrirse* al que hace referencia tiene una doble codificación: es, por un lado, el ritual y al mismo tiempo el acto de descubrirse a sí mismo, de verse de otro modo. La polisemia de las palabras es algo con lo que también juego constantemente.

Asimismo, en mis obras se percibe un diálogo con el arte y las fuentes pictóricas. John Berger, un autor al que recurro mucho para el aprendizaje de la mirada y para la fotografía, dice que Rubens pintaba cada día a su mujer, Elena, y que ella colaboraba en algunas ocasiones pero en otras no, y esto se dejaba traslucir en sus obras. Esta anécdota se podría trasladar perfectamente a mi proceso creativo; a veces Elena se resiste a entrar en el dibujo y entonces lo dejo, aunque por lo general cuando me obsesiono con una idea, intento llevarla hasta el final ya que no le tengo miedo a la imperfección⁷. En *A cicatriz branca* realizo mi particular homenaje a Rubens a través de los hilos invisibles que enlazan a los personajes femeninos, “Las tres Gracias” del filme, y la relación de sororidad que van construyendo. En una de las primeras escenas, la actriz que hace las veces de ángel anunciador declara: “Vin unha muller na estación” (la misma que venía del barco). Entonces recoge “el hilo”, por así decirlo, la costurera que se dirige hacia allí con su maleta y se encuentra con otra mujer.

Sin embargo, no todas las alusiones o influencias artísticas en mi obra son intencionadas. Por ejemplo, en la proyección de *A cicatriz branca* que tuvo lugar recientemente en la Filmoteca (en el marco de la retrospectiva que organizó Documenta-Madrid) Antón Patiño, un creador artístico, me comentó que una de las escenas de la película le recordaba en su composición a Hopper. Era la escena en la que el personaje de Merce entraba en su habitación, su primera habitación propia, y donde precisamente murió Castelao en el exilio. Yo pienso que la impronta de Hopper estaba ahí pero no de un modo premeditado sino incorporado. Lo que ocurre es que a la hora de crear, tus índices salen; aunque estos estén latentes, en un momento determinado se activan y pasan a manifestarse en tu obra. En ese sentido, mi cine es híbrido, parte de múltiples orígenes, algunos conscientes y otros inconscientes. Además, en el caso del cine hecho por mujeres yo creo que esto se manifiesta de manera especial porque constantemente tenemos que reconocernos como creadoras de fuera para dentro, romper con el rol social impuesto y la política de representación institucional. Eso mismo hacen las mujeres de *A cicatriz branca* cuando poco a poco recuperan la capacidad de expresarse, el habla.

MGP y EKH: Antes mencionaste tu interés en el Cinema Novo Brasileño y ahora acabas de aludir a la imperfección de tu cine. ¿Es posible que el ensayo del cubano Julio García Espinosa *Por un cine imperfecto* (1970) haya tenido un impacto en tu obra?

ML: La imperfección está muy valorada en el nuevo cine (mostrar el pliegue, la arruga, esa textura diferente, etc.), y como dije, yo no le tengo miedo a la imperfección sino que a veces incluso la busco. Esto pienso que me viene de la cultura de lo femenino, pero no cabe duda de

⁷ Este hecho queda patente cuando, en otro momento de la conversación, la cineasta comenta la anécdota de cómo se negó a cerrar *Santa Liberdade* hasta que consiguió obtener permiso de la Biblioteca Kennedy para reproducir las declaraciones del presidente estadounidense sobre el secuestro del buque. Esta situación se repetiría igualmente en *Líster*, donde tampoco cejó en su empeño por hacerse con otro archivo para su documental, en ese caso, el discurso que pronunió el Che en su homenaje a Líster. Ambas anécdotas enlazan también con el interés que demuestra Ledo en la recuperación de la voz.

que el ensayo de García Espinosa, que estudiamos siempre en mis clases, así como el constructivismo ruso (Lissitzky, Rodchenko, Maiakovski) me han marcado mucho. Pienso que es muy importante saber trabajar de modo contextualizado: con los medios a bordo, con lo que tienes alrededor, con dónde estás, y esto conecta también con el *Arte povera* (Pistoletto) y el *Land art*. Esta aproximación es fundamental para el cine gallego porque lo libera de la obsesión hollywoodiense. Nosotros no podemos hacer ese tipo de cine pero sí otro diferente. No necesitamos enfrentarnos a Hollywood, a Goliat. Nuestras historias, al ser diferentes, no entran en colisión con las suyas y, por consiguiente, hasta Goliat puede aprender de nosotros, como ocurrió en el pasado con el llamado Off Hollywood, que incorporó otras tendencias.

MGP y EKH: Volviendo a los materiales y fuentes de los que se nutre tu cine, ¿qué importancia asumen los vestigios y objetos de memoria en tu creación artística?

ML: En mis obras, por lo general, filmo en lugares con memoria. Por ejemplo, muchos de los espacios retratados en *A cicatriz branca* son escenarios reales de la emigración gallega en la Argentina: la Estación Constitución, la Federación de Sociedades Gallegas, el Centro Galicia donde se hacían los bailes, etc. Me interesan todos esos lugares que tienen un rastro porque para mí esta emigración es la del vestigio, la del *index* como algo originario con lo que después construyo. En este sentido me confieso benjaminiana: entiendo que no existe aura sin vestigios. Por ello, hay un *index* en todo lo que hago.

Curiosamente, el director de arte de mis filmes, Bernardo Tejeda, que trabaja con instalaciones o con obra gráfica (soportes fotográficos u otro tipo de materiales) que siempre llevan el índice incorporado, ha realizado una exposición en Valencia en la que aborda esto mismo⁸. Eso es lo que me interesa examinar en todas las expresiones artísticas, y en mis últimos proyectos, mi nuevo objeto es la voz, que es más difícil de recuperar⁹.

MGP y EKH: Hemos advertido un aumento progresivo de tu presencia (vocal, física, autobiográfica, etc.) en tu trayectoria cinematográfica. Esta es otra de las características del NCG, la inscripción del yo. ¿A qué se debe este hecho y qué función tiene?

ML: Voy simplemente perdiendo el miedo a inscribirme. Así como la poesía representa siempre la escritura del yo, incluso cuando se pueda tratar de la crónica de un acontecimiento expresada en forma poética, en el cine es diferente. En *Santa Liberdade*, por ejemplo, yo estaba muy presente pero siempre en el fuera de campo; la historia me interesaba desde hacía años y coincidía en parte con las razones por las que me había hecho militante en una organización nacionalista de izquierda, pero no aparezo físicamente en el documental. Sin embargo, esta tendencia se va invirtiendo progresivamente. Mi propia evolución personal me empuja a atravesar esa frontera invisible y a materializarme en mi cine. Yo siempre cito la frase de Vivian

⁸ La instalación de Tejeda a la que alude Ledo se titula “[una] trilogía de la conducta” y fue expuesta en el Museu Valencià de la Il·lustració y la Modernitat del 16 de febrero al 23 de mayo de 2017.

⁹ Una de las voces que suscitan mayor admiración en Ledo es la de María Casares en el documental *Guernica* (1950) de Alain Resnais. Sobre esta actriz francesa de origen gallego, Ledo comenta que arrastra un *index*, el de la morriña de la costa gallega.

Sobchack: “El documental es más una experiencia que una obra”, y es así, atravesando y retornando de esa experiencia, como la inscripción del yo pasa a convertirse en un material más de mi obra.

También he de decir que en ocasiones mi presencia responde en verdad a causas fortuitas; es decir, aparezco en ciertos trabajos porque no queda otro remedio, porque falló algo. En *A cicatriz branca*, sin ir más lejos, la actriz que iba a interpretar mi papel no pudo viajar a Buenos Aires debido a un problema personal y, como yo había ensayado tantas veces la historia, tuve que ocupar su lugar. Sin embargo, me inspiré para el papel en un personaje muy querido que fue quien me introdujo al mundo de la diáspora gallega en mi primera visita a Buenos Aires, Nélica Rodríguez Marqués, la viuda del poeta González Tuñón. Ella me regaló los sellos que aparecen en la película y también los pendientes que llevo en la escena. Yo en realidad hago de Nélica en *A cicatriz branca* y, efectivamente, la frase que pronuncio, “Mientras estoy, estoy”, era de ella. Este no es sino otro ejemplo más de cómo trabajo el índice en mi obra, de cómo traigo aspectos de lo real a la escena ficcionalizada.

MGP y EKH: Pensamos que existe una rica relación entre la forma de tus documentales y su contenido. En *Líster*, por citar un caso, trazas la construcción del mito del héroe, pero además, la misma obra revela su propio proceso de construcción de maneras bastantes singulares. Por ejemplo, a veces la cámara imita el objetivo de un reproductor de microfilme. Acabas de decir que el documental es una experiencia. ¿Es que invitas a los espectadores a acompañarte en la excavación de los materiales que componen tu cine? ¿Cuál dirías que es la conexión entre la forma y el contenido de tus obras?

ML: Creo que ambos están muy ligados. De alguna forma, atravesar lo ignoto tiene que ver con cómo lo formalizas, que es lo que da sentido a lo que llamamos obra artística. La descontextualización supone igualmente atravesar lo ignoto porque implica abrir otro horizonte a la mirada; al mover una pieza a otro lugar, estamos obligados a relacionarnos con ella de otra manera.

En lo que se conoce como hacer cine políticamente, la forma es muy importante. Por tradición, la deconstrucción del canon se asocia a un modo diferente de formalizar y a la utilización de otro tipo de materiales; materiales innobles, pobres o de uso cotidiano que no eran considerados dignos de ser transformados en obra artística pero que, sin embargo, arrastran un gran poder simbólico: las cartas, los talismanes, el rosario familiar, etc. A la hora de entrenzar el nivel de significación, me esfuerzo por que la forma no haga que se desprenda el contenido, aunque a veces me resulta complicado. Aún así, ocurre a menudo que es al desprenderse determinado contenido cuando el espectador llega a lecturas asombrosas. De algún modo, ese fragmento que no se alcanza a comprender del todo termina siendo lo que se recuerda de una película y, como si de la cuenta de un collar se tratara, lo que nos obliga a continuar intentando engarzar la historia.

El montaje por lo general me preocupa bastante y, de hecho, antes de ver las imágenes plasmadas en la edición, necesito darles muchas vueltas en la cabeza hasta que monto la relación entre ellas. Pienso que esto conecta con algo que me acompaña mucho en mi cine que es ese proceso de excavación al que hacíais referencia y que se patentiza claramente en *Líster*. Suelen comentarme que mis películas contienen una estructura circular y yo contesto que, efectivamente, son muchas veces circulares en la forma: el final podría ser el principio o ambos guardan una estrecha relación. En el caso concreto de *Líster*, pretendía que cualquier imagen se

podiera relacionar con otro momento cronológico. Me interesaba construir el documental en espiral para que el contenido se fuese relacionando de manera transversal, de manera dialéctica. Curiosamente, en un evento al que asistí hace años en un centro UNESCO de Málaga se pasaron en sesión doble *Líster* y *La Spirale* (1976) de Armand Mattelart. Conversando con Mattelart en el debate después de la proyección, nos dimos cuenta de que los dos filmes coincidían conceptualmente en ese tipo de montaje, armado por así decirlo “en espiral”.

Nuevos horizontes



NÓS, Productora Cinematográfica Galega, (*A cicatriz branca*, 2012)

MGP y EKH: En tus dos últimos filmes se evidencia un claro viraje temático hacia el tratamiento de la experiencia femenina y la reflexión feminista. ¿Cuál es la razón de este viraje? ¿Tienes intención de seguir explorando esta beta en tus próximos proyectos?

ML: Este viraje se está concretando gradualmente y la razón es sencilla: me encontré con que ese material lo podía expresar todo con pocos elementos. Acabo de entregar un corto para un proyecto multimedia de la cantante Carmen Penín dedicado a las mujeres gallegas en la Guerra Civil. El proyecto se titula *Herdeiras* y para el corto reciclo mi propio material formalizándolo de un modo completamente distinto. Intento jugar con la imagen de esas figuras femeninas tan fuertes, esas efigies que nos hacen aguantar, y de nuevo están presentes mi interés en la voz y la inscripción del yo (aparezco reflejada en un espejo). Para mi próximo trabajo, retomaré un proyecto que ideé hace dos años pero que por razones varias tuve que dejar temporalmente. Se llamará *Nación* y supondrá una plasmación más o menos acabada de lo que se lleva manifestando en mi obra desde hace ya una década, desde que dirigí *Cienfuegos*.

MGP y EKH: ¿Qué lugar piensas que ocupan las creadoras gallegas en el emergente NCG y por qué es así?

ML: El NCG floreció desde los márgenes, y desde lo invisible de ese espacio han ido emergiendo un conjunto de autoras, muchas de ellas de gran talento. Sin embargo, en vez de presentarse con el tacón de aguja y reclamar el terreno que nos corresponde, la entrada fue muy de puntillas, casi pidiendo permiso. El primer signo visible de esta nueva hornada de directoras que se inscriben en la órbita del NCG es una obra colectiva llamada *Visions* que surgió a partir del proyecto “Cinema e muller” que organizaron Beli Martínez y Xisela Fragua en el año 2015 bajo el auspicio de la Deputación de Pontevedra¹⁰. En este trabajo coral se exploraban los mismos temas de siempre, pero al tratarse de un obra iniciática, no se puede saber a ciencia cierta por qué camino tirarán estas autoras. Lo que creo que se puede convertir en un terreno muy resbaladizo, sin embargo, es situar al mismo nivel trabajos amateur, por ejemplo, un ejercicio escolar o familiar, con obras creadas con la intención de ser para alguien. Igualmente, me resulta extraño, y habría que indagar en las causas, que en todas las colaboraciones del proyecto se incluyeran agradecimientos a ellos: Oliver Laxe, Eloy Enciso, Xurxo Chirro, etc. A mí, que ya he atravesado algunas fases de este viaje, me choca esta inocencia y la veo como una vuelta atrás. Ni siquiera mi madre, que pertenecía a una generación que se sabía sin derecho, le dio nunca las gracias a nadie. El suyo era como el “no” del esclavo, un “no” que hay que cuidar.

Ahora que los equipos son baratos, fáciles de usar y uno puede trabajar casi sin presupuesto, las películas de las mujeres (así como buena parte de las del NCG) son principalmente de autoproducción. No cabe duda de que este nuevo horizonte creativo está generando grandes expectativas. Aún así, creo que las autoras hemos de marcar nuestro propio discurso y atrevernos a llevarlo hacia delante. Si bien a nivel formal se trabaja con total libertad e independencia, con propuestas muy diferentes, es necesario reconocer también que la obra nos está configurando. Es decir, creo que es muy importante que sepamos el tipo de obras que nos planteamos hacer, bajo qué condicionantes y desde qué cultura. Me gustaría que estas nuevas autoras se reconociesen como cineastas feministas ya que anular esa marca supondría para mí la pérdida de la historia. En las conversaciones y jornadas que hemos compartido, he podido comprobar que, efectivamente, ese es el caso de muchas de estas directoras, que al igual que yo, están muy influenciadas por figuras como Marguerite Duras y su obra. Sin embargo, pienso que, desgraciadamente, hay una pérdida clara del referente de Galicia en la obra de muchas de ellas. Somos muy pocas las mujeres que trabajamos el cine en gallego y, desde mi punto de vista, esto es una indecisión absoluta. Todavía domina el terror a ser clasificada como paleta, a la marca social del guión, lo cual va realmente en contra del pensamiento contemporáneo.

MGP y EKH: En las jornadas que acabas de mencionar, “Cinema e muller”, hablaste de la relación del NCG y el cine feminista utilizando una interesante metáfora, la de un “mal de amores”. ¿Cuáles son los “lazos invisibles” que conectan ambos cines y por qué no se reconocen? ¿Cómo ha sido acogida tu propuesta en el debate alrededor NCG?

ML: Pienso que el NCG ha prosperado gracias a algo que no se había expresado, que es la influencia del feminismo, una impronta nunca antes reconocida. De lo contrario, no se inscribiría en estos filmes la autobiografía de los propios realizadores ni nos los encontraríamos a ellos mismos haciendo performance en sus obras; tampoco se harían hibridaciones, este cine impuro.

¹⁰ Para más información sobre el proyecto “Cinema e muller”, consúltese la página que se le dedica en la web de la Deputación de Pontevedra: www.depo.es/es/cinema-e-muller.

De hecho, he publicado un artículo, “Acciones (in) diferentes, tensiones latentes. A propósito del feminismo y ‘novo cinema galego’”, donde ahondo en esta influencia.

Me da la impresión de que mi propuesta fue bien recibida por parte de las asistentes y creadoras. Ellos (los directores) no estaban presentes en las jornadas de “Cinema e muller”, aunque indirectamente algunos me dejaron después sus trabajos para publicar. También he de decir que los autores con los que trabajo han percibido inmediatamente este influjo y no les preocupa reconocerlo. La razón por la que los lazos que ligan al NCG con el cine feminista han sido invisibilizados tiene mucho que ver con el poder. Lamentablemente, como demuestra el fenómeno del NCG, el feminismo, al igual que el gallego, están considerados como valores en desuso, sin poder. Y si uno no cree en ellos, a la hora de plantear su trabajo, no los reivindica o lo hace solamente de manera incidental. Para mí, esto es un error. Yo creo firmemente que es preciso tomar posición.

MGP y EKH: ¿Cuál es la pregunta que nunca te han hecho que te gustaría que te hicieran y cuál sería tu respuesta?

ML: Nunca me preguntan sobre la relación entre cine y nación y, en concreto, por qué siempre digo que el NCG nos lleva también a revisitar y a repensar lo que se entiende por cine nacional y la función de ese apelativo. Si en el sistema literario pasó a considerarse literatura gallega aquella escrita en lengua gallega, se ha de aplicar lo mismo al cine gallego. Debemos empezar a llamar las cosas por su nombre. La lengua es la gran construcción comunal, lo que nos hace existir en la Historia. Por ello, el cine gallego (y aquí incluyo también al NCG) ha de ser en gallego; si no, se deberían utilizar otras etiquetas para denominarlo como (Novo) Cinema en Galicia. En el pasado, todo el mundo estaba contento con la diversidad europea y se hablaba del cine italiano (el neorrealismo) o del nuevo cine polaco. ¿Por qué en este momento no se puede utilizar esta palabra para aludir a otros tipos de cine, como el gallego?

A nivel práctico, las políticas de la diversidad en Europa están muy maltratadas hasta el punto de que lo que declaran a veces no se puede llevar a la práctica. Por ejemplo, una película en lengua gallega no puede presentarse como pequeña cinematografía al Programa MEDIA porque compite a través de una institución, el cine español, que está considerada como una cinematografía fuerte. Esto es a todas luces una desigualdad estructural. Deberíamos tener el derecho de competir como cine en lengua gallega si así lo deseamos. Por otro lado, en Ibermedia ocurre justo lo contrario. Al ser programas destinados al cine en español y portugués, yo no puedo presentar *A cicatriz branca* por estar rodada en lengua gallega. Esta situación nos ha obligado a trabajar al margen de determinadas instituciones, y esto lo estamos consiguiendo de momento a través de los programas de investigación, porque es un terreno independiente. En efecto, los últimos proyectos de nuestro grupo de investigación tienen que ver con la defensa de la versión original¹¹.

¹¹ Entre las investigaciones llevadas a cabo por el Grupo de Estudos Audiovisuais de la Universidade de Santiago de Compostela (www.estudiosaudiovisuais.org) destacan *Cine, Diversidad y Redes. Pequeñas cinematografías, políticas de la diversidad y nuevos modos de consumo cultural* (2013) y *eDCINEMA: Cara o Espazo Dixital Europeo. O papel das cinematografías pequenas en v.o.* (2015), ambas coordinadas por Margarita Ledo. Para las referencias completas, consúltese la bibliografía.

En mi opinión, Cataluña constituye un modelo a emular por su fuerte política pro cine catalán. Es una nación con más poder, con otra historia y una composición social muy diversa, que ha implementado una política lingüística muy coherente, la inmersión lingüística, y la ha logrado extender con éxito a su cine. La Generalitat, sin ir más lejos, está financiando el Cine Texas, que solo exhibe cine en lengua catalana. Sin embargo, en Galicia las políticas para dinamizar el cine gallego son una trampa. Cualquiera que tenga una productora con domicilio social en Galicia puede recibir subvenciones públicas, por lo que proliferan versiones originales en castellano para las cuales después se hace un doblaje macarrónico que se deposita y no se llega a exhibir. Lo que reivindicamos es la versión original con subtítulos. Por ello, hemos creado en Compostela una cooperativa de cine, NUMAX, donde solo se pasa cine en versión original, y que fue este año declarada por Europa Cinemas modelo de sala en todo el estado español¹². Porque es preciso que existan espacios donde se pueda visionar cine en lengua gallega, y para ello, hay que empezar por transformar a la propia sociedad. Como véis, en esta última pregunta me ha salido la vena militante.

Queremos expresar nuestro agradecimiento a Margarita Ledo por su generosidad colaborando en la publicación de esta conversación.

*María García Puente, California State University San Bernardino.
Erin K. Hogan, University of Maryland Baltimore County.*

¹² Creada en 2015, NUMAX es una cooperativa de trabajo asociado sin ánimo de lucro de la que Margarita Ledo es socia colaboradora. La cooperativa cuenta con un cine, un estudio de diseño y (pos)producción de vídeo, y una librería especializada. Para más información sobre NUMAX, véase su sitio web: <https://numax.org/>

Referencias citadas

- Gómez Viñas, Xan. "Cinema in Galicia: Beyond an Interrupted History". A *Companion to Galician Culture*, editado por Helena Miguélez-Carballeira, Tamesis, 2014, pp. 135-56.
- Ledo Andión, Margarita. "Acciones (in) diferentes, tensiones latentes. A propósito del feminismo y 'novo cinema galego'". *Revista Científica de Información y Comunicación*, núm. 13, 2016, pp. 67-84.
- . "Fotografías desde donde el mundo se llama Galicia". *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 65, 2010, pp. 146-58.
- , coordinadora. *Cine, Diversidad y Redes. Pequeñas cinematografías, políticas de la diversidad y nuevos modos de consumo cultural*. Instituto Universitario Nacional del Arte, 2013.
- , coordinadora. *eDCINEMA: Cara o Espazo Dixital Europeo. O papel das cinematografías pequenas en v.o.* GEA, 2015.