Semanario 1,50 €
Sábado 20.03.2021
Número 441

SEROS GALIZA

nós DIARIO



Tamara de la Fuente

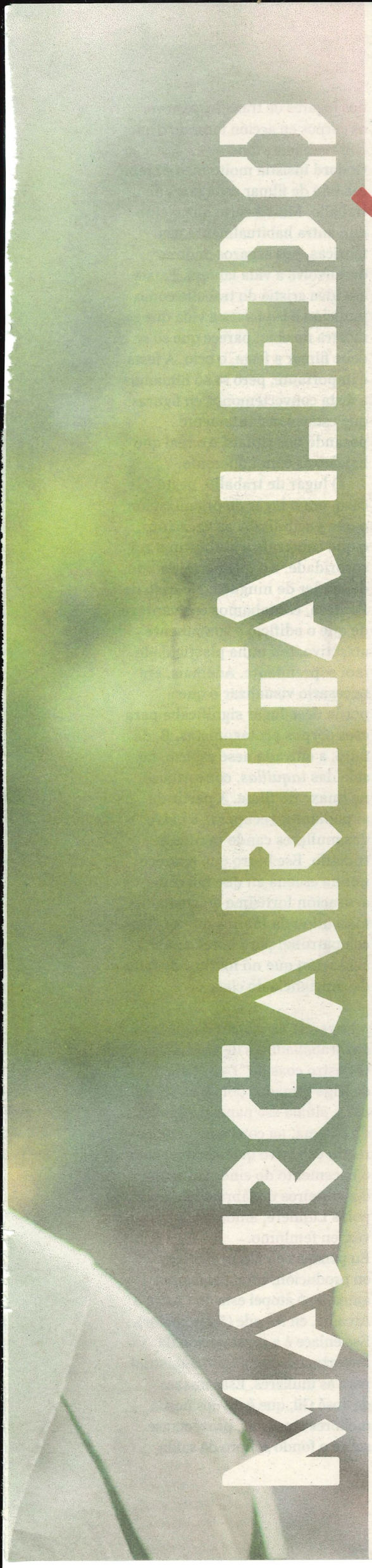
MARGARITA LEDO

A NACIÓN EN FEMININO

O NAUFRAXIO DO 'ARIETE'
O "MILAGRE" DA COSTA DE MUROS

CGAI
30 ANOS DA FILMOTECA DA GALIZA





MARGARITA LEDO BERRO DA NACIÓN

Na vindeira sexta feira 26 estréase nas salas comerciais *Nación*, o último filme de Margarita Ledo, premiado no Festival de Cine Europeo de Sevilla e que xa se puido ver na pasada edición de Cineuropa. *Nación* aborda o tema da loita obreira desde unha perspectiva feminina que lle outorga ao filme un carácter de manifesto que revela e invita á rebelión; un aviso de como o capitalismo especulativo ameaza non só a economía produtiva e o benestar da cidadanía, senón tamén a identidade e os dereitos adquiridos ao longo de moitas batallas e vindicacións.

Quizais o grande achádego de *Nación* é a vinculación do termo "nación" ao feminino. Como chegou a ese concepto?

A reivindicación do feminino ten a ver coa soberanía popular, coa igualdade de dereitos, en resumo, coa cidadanía. Todo o que está relacionado con esa lenta conquista da independencia persoal, do dereito ao traballo, da formación dunha identidade... está moi pegado á loita das mulleres e, claro, está vencellado a través dun dos aspectos centrais dentro da sociedade na que estamos: o dereito ao traballo asalariado, que é o que che permite a independencia e a participación na esfera pública. Poder saír do espazo doméstico e participar do social é a vía para vincular o feminino e a construción da nación.

—E tamén está aí a relación entre xénero e clase: as mulleres atopan na fábrica, no traballo asalariado, a vía para construír a súa identidade e a súa independencia.

Hai algo no que habitualmente non nos paramos a pensar: as mulleres da xeración que retrata a película comezan a traballar moi novas, quizais con catorce anos, e axiña se organizan e estabelecen esa rede invisíbel entre todas elas para reivindicar todo aquilo que precisan a nivel cotián: o tempo para dar de mamar aos fillos, os economatos, a xornada continua... É moi importante nese sentido o encontro entre elas, o ir recoñecéndose e queréndose como corpos activos, que é, a fin de contas, a construción dese espazo público. Este é un filme que fala de mulleres traballadoras que reivindican o seu dereito ao traballo e, daquela, é un filme de clase e un filme feminista: as dúas cousas están entrelazadas.

Se non conseguimos asegurar os dereitos de base, nunca poderemos considerarnos persoas completas. A reivindicación do corpo, que é por onde pasa todo, é a reivindicación dun corpo enteiro, completo. Un corpo individual e un corpo social. O corpo na pantalla de cinema ten que ser unha reivindicación do corpo na esfera pública: corpos non canónicos, corpos de idade, corpos que están en movemento... Corpos que se relatan a si mesmos para que nós partillemos tamén esa experiencia que nos vai transformar, que vai mudar a perspectiva coa que vemos as cousas e vainos obrigar a tomar partido.



ENTREVISTA MANUEL XESTOSO
FOTOGRAFÍA TAMARA DE LA FUENTE

—Nese sentido, o filme é case unha historia do capitalismo nas últimas décadas, que reflicte moi ben o paso da economía produtiva á economía especulativa.
É xustamente iso, porque esa é tamén a historia da Pontesa. Unha fábrica de envergadura que, dalgunha maneira, articula a nivel de traballo toda unha bisbarra, e vemos como a riqueza que produce acaba destruíndose á mantenta. A cambio de que? Da especulación. Nun dos arquivos que recuperamos, unha das mulleres dío claramente: "Isto non lles rende o suficiente e agora queren construír pisos". E nese paradigma estamos.

A Pontesa, que era unha fábrica modélica por moitas razóns, vai pasando de man en man e de corrupción en corrupción até chegar ao fechamento definitivo no ano 2001. Estamos nese capitalismo absolutamente destrutivo e corrupto: a lei está feita á súa medida.

—No filme vemos como xorde, non sei se chamalo un suxeito revolucionario, que é inequivocamente feminino. Agora resulta moi evidente, tendo en conta que, se revisamos as imaxes das grandes loitas que se deron na Galiza –as Encrobas (Cerceda), Xove, Castrelo de Miño... até chegar a Pontesa–, a iconografía está ateigada desas estampas de mulleres facéndolle fronte á policía, ás forzas armadas.
Todos os meus filmes, e neste dunha maneira moi evidente, traballo con tres tipos de arquivos: uns máis persoais ou domésticos, os procedentes dos medios de comunicación –eses que como sociedade deberiamos coñecer–, e os arquivos "oficiais". Neste caso, as sorpresas viñeron da parte da Televisión da Galiza, que é onde se poden ver ese tipo de enfrontamentos directos. Aí podemos ver o que se pode chamar a "épica das mulleres", das que falaba o outro día Encarna Otero nun coloquio –unha desas cousas que se ocultan, porque parece que a épica sempre é masculina, outro dos enganos cos que se constrúe o pensamento dominante. Pois ben, esas mulleres vense na rúa e saben por que están aí, non van dar un paso atrás.

"A FESTA É IMPORTANTE, PERO SE SÓ FILMAMOS A FESTA CONVERTÉMONOS EN FIGURAS QUE ESTÁN CONSTANTEMENTE POSANDO NOS RITUAIS, E O REAL QUE HAI DETRÁS É MOI DIFERENTE"

Eu o que fago en *Nación* é acompañar eses arquivos cos de militantes como Carlos Varela Veiga nos que se mostran mulleres moi activas. Son arquivos nos que podes atopar, por exemplo, mulleres organizando a entrada na praia de Baldaio (Carballo), naquel confronto que se deu en 1977 [cando se permitiu a extracción de area para a construción mentres se lles prohibía mariscar ás habitantes da zona]. Esa presenza dáse porque cando traspasas a liña, cando creas unha rede e sabes cales son os teus dereitos, non volves atrás. O que xa coñecen as mulleres é a condena ao mutismo, a non ter existencia. E cando iso se traspasa –que historicamente adoitou ser a través do traballo ou da emigración– non queres volver a aquela negación da túa identidade.

—Esa recuperación das imaxes de arquivo das que falaba son un sinal dunha historia ocultada, dun relato que, se cadra, aínda está por escribir, e ao que as novas xeracións non teñen acceso.
Non teñen acceso nin sinais de que todo aquilo tivese acontecido, que é o peor. É como se caese un veo sobre todo o que ocorreu. Por iso é importante ver o pasado no noso presente, porque está configurando todo o que somos e o que nos sucede, coñezámolo ou non.

Nación comeza coa figura da esfinxe que expresa o seu desexo de "apagar a escuridade" porque desde a *noite dos tempos* a muller estivo condenada á escuridade. Iso foi transformándose a partir dos principios do século XX: moi lentamente, mais foron conquistándose espazos e dereitos. Mais, desde a aparición dese neoliberalismo feroz e destrutivo do que falabamos, corremos o risco da involución, regresa a ameaza da exclusión da esfera pública. Aparentemente, existe máis presenza da muller e multiplícanse as estatísticas que demostran que hai máis mulleres en moitos ámbitos. Mais o que describe a sociedade con precisión é saber quen toma as decisións, quen está nos postos de poder.

Coido que neste momento todo isto é moi importante porque xa van alá moitos anos de perdas, de expulsión da muller do ámbito laboral, e iso vai producindo precariedade non só económica, senón tamén psicolóxica: a autoestima cae, pensas que tes que volver depender doutra persoa para seguir adiante... en suma, increméntanse a incerteza e a indefensión. É certo que isto estase combatendo nas rúas e que hai un medre da conciencia arredor das grandes mobilizacións feministas, mais iso non compensa a mingua da presenza das mulleres no mundo das relacións laborais.

—A recuperación dos espazos de traballo, dos escenarios reais, proporciónanlle ao filme un plus de verosimilitude. Godard falaba das reticencias do cine para entrar nos lugares de traballo, para ver os corpos en acción facendo o que habitualmente fan.
Godard insistía moito niso e creou esa liña de filmar os lugares de traballo. Mais é certo que o cine non entra habitualmente nas fábricas, nos espazos onde se desenvolve a vida laboral. Existe esa idea cristiá do traballo como punición e iso falsea a vida que se mostra no cine: parece que só se debe filmar a festa, o ocio. A festa é importante, pero se só filmamos a festa convertémonos en figuras que están constantemente posando nos rituais, e o real que hai detrás é moi diferente.

O lugar de traballo, neste caso, era o lugar de organización, o que posibilitaba as vacacións, o que construía a autoestima e a sororidade, e o que permitía non depender de ninguén. No caso de Pontesa, contabamos coa vantaxe de que o edificio é sumamente atractivo, ten unha plasticidade moi soprendente. Ademais, era necesario visualizar o que a perda dese lugar significaba para eses corpos protagonistas. E, de feito, a entrada nese espazo, na sala das *taquillas*, converteuse na imaxe do filme. A partir de aí podiamos recuperar o berro das mulleres cando perden o traballo. Ese berro que aparece nunha escena en que fan unha acusación fortísima ao elemento masculino da fábrica que se alía coa patronal para botalas: unha acusación que no fondo é de falta de conciencia de clase.

—Engarzar as imaxes da saída das traballadoras de Cerámicas O Castro coas de "La Artística" de Vigo filmadas por José Gil en 1923, sinala ese papel da imaxe, do cinema, na construción dun relato colectivo que mesmo evoca o nacemento do cine, coa saída dos obreiros da fábrica filmada polos Lumière, aínda que, desta vez, en feminino.
Eu pensaba en filmar fábricas en produción, como falabamos antes, e só atopei esta do Castro e Arcadia, en Arcade (Soutomaior). Ese enlace é a constatación da importancia do traballo industrial para as mulleres. Esas imaxes de José Gil, que é un dos nosos mellores cineastas, proxéctanse sobre o fondo sonoro da saída

actual, o que transforma o plano nun palimpsesto que vincula pasado e presente e que reafirma a miña convicción de que as cousas puideron e deberon ser doutro modo. Outra cousa é que tivésemos forzas ou non para desviar os roteiros polos que foi a Historia e que non temos por que aceptar.

—Se falamos de identidade, resulta dunha gran violencia constatar como a lei está noutra lingua, como no xuízo as palabras da Lei están nun outro idioma que non é o das demandantes. A lei que supostamente vai xulgar se a súa demanda é xusta ou non, nin sequera lles fala na súa lingua e exprésase en castelán cunha naturalidade case agresiva.
Conseguimos gravar nada máis que o inicio do xuízo, mais é importantísimo ter esas imaxes. E é importantisimo telas tal e como son: dous planos, un campo –a xustiza– e un contracampo –as demandantes–. Ese campo e contracampo están tan marcados que se converten nun deses elementos que non esqueces. Prodúcese un corte non buscado –até eu pensei que ese tipo de xuízos serían en lingua galega, aínda que só fose por respecto a quen demanda– pero constata unha realidade dun modo moi brutal.

—A recuperación da palabra da que falábamos enlaza directamente con outro filme seu, *A cicatriz branca*.
Naquela película, esa recuperación da palabra foi a cerna, porque as mulleres protagonistas, as emigrantes, eran mulleres sen fala. Dun xeito diferente ás de *Nación*, porque estas xa aprenderan a falar a través dunha vida de traballo na fábrica. Mais as mulleres que emigraban eran persoas de restroballo, expulsadas da súa comunidade. E non só por unha razón económica. En *A cicatriz branca*, partín dunha frase –da que non consigo atopar a orixe, anoteina sen apuntar a procedencia e agora non son quen de lembrala– que dicía: "Sentiámonos libres porque non tiñamos o idioma para expresar que non tiñamos liberdade". Reflectía unha realidade terríbel: sentirte nunha situación que é falsa porque non tes as ferramentas para saber que non tes liberdade.

Malia que en todos os meus filmes sempre estivo presente a mirada feminina, é a partir de *A cicatriz branca* que me decanto por un cine declaradamente feminista. E *Nación* segue ese ronsel.

—As miradas directas das actrices á cámara, que están presentes noutros filmes seus, adquiren aquí un significado máis potente –moi relacionado con ese tomar a palabra– en canto que semella que esas mulleres recuperan a fala para dirixirse especificamente ao público.
Si, aínda que en menor medida, iso xa estaba en *Santa Liberdade*. Mais aquí está dun modo moi claro e moi premeditado e creo que cunha densidade significativa moi alta. Creo que son desas escenas dos filmes que che quedan na cabeza durante moito tempo e que eu, como directora, preciso que sigan dando voltas na mente do público. Aí a pantalla funciona como pasaxe cara a fóra, non como barreira.

—Nese sentido é determinante ese monólogo final de Mónica Camaño, falando das represaliadas na guerra, con esa frase, "elas somos nós", que indica a continuidade da Historia e da loita.
Creo que Mónica Camaño fai un papel maxistral nesta película. Ela traballa comigo desde o primeiro filme e é unha actriz coa que me entendo moi ben porque ten a capacidade de mudar de rexistro nun momento, seguindo unha dinámica de traballo na que sempre pode aparecer algo novo que podemos integrar na película e obriga a variar todo o conxunto.

Ese "elas somos nós", que se pode aplicar a todo o que trata *Nación*, resume un pouco a potencia que ten o filme, que reside en todos os rexistros que consegue anoar. Entrelazar tempos e materiais de orixes diferentes, arquivos con escenas actuadas, o relato e a presenza das protagonistas coa das actrices... Conseguir que todo ese material se funda para construír un relato creo que é o que lle dá o valor á película.

—Nesa coherencia que adquiren os materiais, ten moita relevancia a banda sonora de Mercedes Peón, que axuda a vertebrar as imaxes en moitas pasaxes moi significativas do filme, non se limita a unha ilustración máis ou menos acaída.
É que Mercedes constrúe a partir das imaxes. Non compón unha banda sonora que logo se adapta, senón que escribe a partir das imaxes xa rodadas. Puidemos permitirnos este modo de traballar porque este é un filme de orzamento modesto e porque tivemos moito tempo para completar a película. Rematamos a rodaxe e entramos na primeira vaga da Covid-19 e, daquela, tivemos a oportunidade de facer as cousas con calma.

Eu xa traballara con Mercedes Peón en *Líster* e na curta *Cienfuegos* e, por incríbel que pareza, esas foran as únicas bandas sonoras que compuxera até o de agora. Agora xa está facendo outras, mais creo que a xente tardou moito en decatarse do don que ten para este traballo.

—Antes falaba do berro das mulleres ante a perda do traballo. Nun momento dado, o filme recolle imaxes que contextualizan ese berro da muller e que dan unha nova lectura ás imaxes de, por exemplo, a romaría do corpiño.
Claro, o lugar do berro era o lugar do histerismo. Cando xa vemos que o traballo rematou, que xa estamos no xuízo no que as traballadoras exixen que se cumpran os acordos aos que se chegou coa empresa, saímos cara ao isolamento, cara ao laio interpretado por Mónica de Nut que engarza co berro das que botan o demo pola boca. Iso lévanos á memoria e a un final que pode ser dramático mais que tamén é de renacenza.

—En todo caso, *Nación* tamén introduce unha visión moi poética da loita destas mulleres que se pode resumir moi ben na figura interpretada por Eva Veiga, esa esfinxe que outorga un carácter intemporal ao que se narra.
Si, porque esa parte do imaxinario do desexo e da poética tamén axuda a atravesar muros, a "sobordar as cercas" como se di no filme. Se non, non se entende tampouco a resiliencia destas mulleres.


Nós Producións Cinematográficas


Nós Producións Cinematográficas

A poeta Eva Veiga como esfinxe que abre e fecha un ciclo.

Mónica Caamaño nunha escena do filme.