Abriu

2025 | n.º 14

Estudos de textualidade
do Brasil, Galicia e Portugal

Abrir o campo. Fluxos culturais en galego e portugués



Universitat de Barcelona

Abriu

Estudos de textualidade
do Brasil, Galicia e Portugal

La memòria del treball i la lluita de les dones gallegues: *A cicatriz branca* i *Nación*

Maribel Rams Albuisech
Universitat Rovira i Virgili

Resum: A *A cicatriz branca* i *Nación*, Margarita Ledo Andión explora la història soterrada de les dones gallegues durant la segona meitat del segle xx. La primera s'enfoca en les immigrants a Buenos Aires durant la dècada de 1950, i la segona, en les treballadores de la fàbrica Pontesa des de 1970 fins al present. Aquestes pel·lícules conformen uns collages de diferents temps, llocs i persones amb una preocupació pel llenguatge cinematogràfic, una mirada distanciada i llargs plans meditatius que demanen un espectador atent i susciten una reflexió política. L'article analitza les fórmules desconstructives i les ruptures formals procedents de l'estètica feminista experimental que empra la cineasta gallega per a crear altres formes de plaer en unes representacions fílmiques associades a la lentitud i la imatge-temps. A més, s'examina com les estructures narratives i estratègies de representació alternatives als trops del documental clàssic resulten en un mitjà propici per a la construcció de la memòria de les dones de classe treballadora, que habitualment queden fora dels relats històrics.
Paraules clau: memòria de les dones treballadores; emigració gallega; estètica fílmica feminista; Novo Cinema Galego.

The memory of the work and the struggle of Galician women: *A Cicatriz Branca* and *Nación*

Abstract: In *A cicatriz branca* and *Nación*, Margarita Ledo Andión explores the buried history of Galician women during the second half of the 20th century. The first focuses on immigrants in Buenos Aires during the 1950s, and the second on the workers of the Pontesa factory from 1970 to the present. These films make up collages of different times, places and people with a preoccupation with cinematic language, a detached gaze and long meditative shots that demand an attentive viewer and provoke political reflection. The article analyzes the deconstructive formulas and formal ruptures from the experimental feminist aesthetics used by the Galician filmmaker to create other forms of pleasure in filmic representations associated with slowness and time-image. In addition, it examines how narrative structures and representational strategies alternative to the tropes of the classic documentary result in a propitious means for the construction of the memory of working-class women, who are usually left out of historical accounts.
Keywords: memory of working women; Galician emigration; feminist film aesthetics; Novo Cinema Galego.

Rams Albuisech, Maribel (2025). «La memòria del treball i la lluita de les dones gallegues: *A cicatriz branca* i *Nación*». *Abriu*, 14. 213-230. ISSN: 2014-8526. e-ISSN: 2014-8534. DOI: 10.1344/abriu2025.14.10. Received: 06/11/2024. Accepted: 10/04/2025.
maribelrams@gmail.com | ORCID: 0000-0002-1423-302X | Universitat Rovira i Virgili.

Activisme i veu femenina

Margarita Ledo Andión és escriptora, cineasta i catedràtica de Comunicació Audiovisual i Publicitat de la Universidade de Santiago de Compostela, on el curs 1996-1997 va dirigir un postgrau de teoria i pràctica de cinema documental que va inspirar Jordi Balló a impulsar el màster de documental de creació a la Universitat Pompeu Fabra (1998).[1] Els màsters de creació de cinema de no-ficció oferts per dues universitats de Barcelona han suscitat el desenvolupament d'un documentalisme subjectiu i experimental allunyat dels formats tradicionals del gènere i del reportatge televisiu (Torreiro 2010). En el seu cinema, Ledo empra les formes assagístiques i expressives d'aquest nou documental que està en voga des de mitjan 1990. I, alhora, les seves propostes fílmiques entronquen amb la tradició del documental gallec compromès dels anys republicans de Carlos Velo, el cinema militant de Carlos Varela Veiga, el cinema avantguardista feminista internacional dels setanta i el recent moviment del Novo Cinema Galego. A més, Ledo es basa en les idees filosòfiques d'Alain Badiou per efectuar la seva revisió política dels esdeveniments històrics de l'últim segle a partir de documents, textos i traces que ens ajuden a entendre com els van experimentar els actors socials: «La cuestión no pasa por juzgar el siglo como un dato objetivo, sino por preguntarse cómo ha sido subjetivado» (Badiou 2005: 17).

Com assenyala Xosé Nogueira (2023: 177), arran de la mutació dels suports i mitjans digitals, a Galícia sorgeix un cinema independent i alternatiu relacionat amb l'auge de la recuperació de la memòria històrica de principis del segle xxi. Els primers documentals de Ledo repassen l'activisme antifranquista vinculat a la biografia de protagonistes de la història gallega amb una aproximació assagística al passat i un mosaic de materials heterogenis.[2] *Santa*

[1] El programa de cinema documental de la USC va ser pioner en implementar una formació que lliga la teoria del documental amb el desenvolupament d'un projecte creatiu juntament amb una sèrie de cineastes-professors convidats, com ara Basilio Martín Patino, Llorenç Soler, Patricio Guzmán i Belkis Vega, la qual cosa va suposar una forma d'innovació de l'ensenyament del cinema i del camp de la producció (Comella Dorda 2013: 50).

[2] Un dels seus primers treballs és el curt de ficció *Lavacolla 1939* inclòs en la pel·lícula col·lectiva *Hai que botalos* (2005), que tenia el propòsit d'incidir en les eleccions i expulsar el PP de la Xunta de Galicia seguint la petja de *¡Hay motivo!* (2004). En la seva peça, Ledo reivindica la memòria dels presos republicans que van construir l'aeroport de Santiago en

Libertade (2004) reconstrueix els tres dies de 1961 en què el comando galaicoportuguès del DRIL (Directori Revolucionari Ibèric d'Alliberament) segrestà el vaixell *Santa María* perquè aspirava a enderrocar les dictadures de Franco i de Salazar. Les entrevistes a les dones de les famílies dels líders antifeixistes (Jorge Sotomayor, Pepe Vel i Henrique Galvão) revelen aspectes menys visibles d'aquell acte revolucionari, com les tensions entre la militància i la vida familiar i quotidiana. D'altra banda, *Liste, pronunciado Líster* (2007) recopila arxius oficials i personals d'Enrique Líster per tal de revaluar el desenvolupament del comunisme i la repressió franquista a Galícia i l'exili. A la participació de familiars i coneguts del líder militar, se sumen les converses i les reflexions sobre els fets històrics dels actors i les actrius amb vestits d'època i unes breus reconstruccions teatralitzades.

Els curtmetratges *Cienfuegos 1913* (2008) i *Illa* (2009) marcaran la tendència de Ledo a centrar el focus en la veu femenina per dur a terme el seu projecte de «filmar o século, construír un cinema-nación, tomar posición a prol do feminismo» (Ledo 2015a: 7). El primer és un curt de correspondència que recicla imatges de l'arxiu oficial i de l'àlbum familiar, a les quals la cineasta superposa la seva veu *over* per examinar la politització i el llegat de la seva mare, que era filla d'emigrants gallecs a Cuba. S'entrellacen fragments de records de la Cuba de Fidel amb l'adaptació del poema extret de *Linguas mortas: serial radiofónico* (1989), on Ledo evoca el retorn del seu exili a Portugal i el vincle polític i ideològic amb la seva mare: «Cando voltei do exilio, cando me amnistiaron | miña nai mentres prancha unha saba coméntame moi seria: | —Sabes? Preguei para que che nacesen ás». En aquesta escena la càmera es desplaça en uns tràvelings circulars al voltant d'una estàtua que representa la maternitat i que serà una referència de la seva obra fílmica posterior. Tot i que a *Santa Libertade* i a *Liste* el testimoniatge de les dones hi tenia un pes important, en aquest treball els fets històrics i polítics de figures cèlebres masculines són clarament reemplaçats per l'esfera privada, les activitats i els gestos quotidians i l'experiència de subjectes femenins oblidats de la història (González 2018: 518; Ledo 2020: 98-100; Martínez 2021: 115).

Pel que fa al curt experimental *Illa*, es tracta d'un exercici de recuperació de la memòria de les gallegues republicanes en l'exili. El títol fa referèn-

condicions d'esclavitud, de manera que traspua el seu interès per fer dialogar el passat amb el present.

cia a la presó i camp de concentració franquista de l'illa de San Simón i a la commemoració a les exiliades que va tenir lloc el 19 d'agost de 2008. Les paraules de María Teresa Albajar, «Deixáronme sen fala, deixáronme sen terra, deixáronme...», que expressen el sentiment de desarrelament i de pèrdua de la llengua gallega i de la pròpia paraula, van impressionar Ledo, que les va superposar a imatges alienes a les gravacions perquè tinguessin tot el protagonisme (García Puente i K. Hogan 2022: 176). Amb tot plegat, *Cienfuegos 1913* i *Illa* introdueixen alguns dels trets més distintius de l'estil personal de la cineasta que seran recurrents en el seu cinema: conjunció del privat i el polític; tractament creatiu del material d'arxiu; preeminència de l'oralitat i la veu femenina; fragmentació del discurs en frases el·líptiques i sense sentimentalismes; plans llargs i estàtics, i minuciositat en la composició de la imatge.

Afirmació nacionalista i feminista

El poema de Lupe Gómez «Enfoque teórico» —«A muller é | un cristal | atravesado por | unha patria» (2012: 18)— il·lustra la inclinació de les creadores gallegues a relacionar la qüestió del gènere i la identitat nacional, identificant la seva veu amb la subalternitat doble en el context del patriarcat i l'Estat espanyol. Helena González (2009: 65 i 70) ens recorda que tradicionalment el discurs feminista de les escriptores gallegues s'ha subordinat al discurs dominant i androcèntric del nacionalisme perifèric de Galícia. A més, González maneja el concepte de Geraldine Nichols «identitat oximoròn ica» amb el propòsit de fer ressaltar la simultaneïtat i la inestabilitat de la condició nacional i de gènere de les autores que escriuen en gallec. Les primeres obres de Margarita Ledo ja evidenciaven una autoconsciència feminista i nacionalista, com ara els poemes de *Linguas mortas* (1989), els relats de *Mamá-Fe* (1983) o la novel·la *Porta blindada* (1990). Per la construcció d'una identitat oximoròn ica emergent que impugna els patrons culturals modelats pel patriarcat, el llenguatge és un assumpte clau, tal com s'observa en els textos experimentals de Ledo que adopten el que María do Cebreiro anomena «l'escriptura de les tartamudes»: el model d'escriptura femenina pròpia d'una subjectivitat que substitueix la sobirania, les certeses i la solidesa del subjecte modern per l'oralitat, la tartamudesa i les emocions (González 2009: 175).

De la mateixa manera que en la seva obra literària, Ledo desestabilitza els codis cinematogràfics convencionals explorant les emocions i els límits del llenguatge per tractar la subjectivitat femenina i la memòria col·lectiva gallega des d'una posició identitària oximorònica. Altrament, a causa de la major independència del gènere documental respecte al cinema industrial i comercial, a partir del segle XXI, el documental feminista s'ha convertit en un camp de llibertat creativa per a posar en qüestió les formes de representació hegemòniques i projectar una reinterpretació del món (Selva 2005: 66). *A cicatriz branca* (2012) i *Nación* (2020) són pel·lícules lentes i minimalistes que tenen una base documental i assimilen recursos formals experimentals. La primera és una ficció sobre les dones que van emigrar soles a Buenos Aires durant els anys del peronisme, i la segona, un documental sobre la lluita d'un grup de treballadores de la fàbrica de ceràmica Pontesa contra la pèrdua de drets laborals als anys vuitanta i noranta.

Així doncs, aquests films construeixen una memòria col·lectiva des dels marges de la Història reprenent uns certs imaginaris del cinema documental feminista estatunidenc de la dècada de 1970, el qual mostrava «los detalles corrientes de la vida real de las mujeres, sus pensamientos, expresados directamente por las protagonistas a la cámara, y sus intentos frustrados, pero a veces coronados por el éxito, de introducirse en el mundo público del Trabajo y el poder» (Julia Lesage a Kuhn 1991: 162). A documentals pioners com *Union Maids* (Klein, Reichert i Mogulescu 1976), l'experiència compartida del procés de conscienciació feminista i de classe de dones reals adquiria una dimensió política promovent la identificació de les espectadores. No obstant això, la teoria fílmica feminista del moment va impugnar la il·lusió realista i les seves implicacions ideològiques a favor del formalisme experimental. Es va considerar que procediments com les entrevistes de busts parlants, el muntatge lineal, la clausura o l'absència d'autoreflexivitat no eren eficaços per a transmetre un missatge feminista radical. De manera que es va apostar per una estètica avantguardista connectada amb la tradició d'Eisenstein, Brecht i Godard que advocava per una ruptura dels motlles narratius i els límits rígids entre realitat i ficció (Mulvey 1998: 24). Tornant a *A cicatriz branca* i *Nación*, observem que comparteixen les característiques definidores del contracinema feminista estudiades per Annette Kuhn (1991: 172): la desconstrucció dels modes de representació existents i, sobretot, la creació de noves narratives fílmiques associades a l'escriptura femenina. Ambdues pel·lícules soscaven la retòrica convencional tant del cinema de ficció com del documental a través d'uns continguts i unes opcions formals

d'oposició, com ara les estratègies de distanciament bretchià, la cerca d'un llenguatge no patriarcal i la creació de formes de plaer alternatives al cinema.[3]

El cinema contemporani realitzat per dones pot ser entès com un «cinema menor» que no és minoritari ni marginal, sinó que es tracta d'una pràctica d'una minoria dins dels discursos cinematogràfics o nacionals, i que es desenvolupa incorporant les tradicions dominants alhora que aquestes són revisades i interrogades (Butler 2002: 21-22). En aquest sentit, les pel·lícules realitzades per Ledo s'inscriuen en el Novo Cinema Galego, corrent que resulta de l'esforç per construir un cinema nacional gallec amb projecció internacional.[4] Mentre que Laura Mulvey (1998: 23) plantejà que la tradició avantguardista i les seves estratègies de desfamiliarització i reflexivitat serviren de model per al contracinema feminista, Margarita Ledo (2016: 69) identifica en el NCG alguns dels procediments propis de les pràctiques fílmiques feministes: l'empremta autobiogràfica; la presència del cineasta-narrador dins del quadre; la preocupació per la veu de les dones; la centralitat dels espais quotidians i la família; l'exploració i la cerca, i la presentació del procés de l'obra en construcció. Les pel·lícules de Ledo també comparteixen amb el NCG alguns referents (Akerman, Marker, Varda, etc.), l'experimentació formal, la fusió dels codis del documental i de la ficció, l'autofinançament i la distribució alternativa. D'altra banda, com planteja Iván Villarmea (2015: 214), els cineastes d'aquest corrent s'interessen per les formes en què l'emigració ha modelat la identitat cultural gallega i, a vegades, les seves pròpies vides, i innoven temàticament i formalment per construir en les seves pel·lícules «una imágen polisémica de Galicia» des d'una posició perifèrica i transnacional.

[3] Laura Mulvey va indicar que una estètica feminista ha de trencar amb el plaer visual del cinema clàssic basat en la diferència sexual, el fetitxisme i l'escopofília narcisista. Cineastes com la mateixa Mulvey, Chantal Akerman, Michele Citron i Yvonne Rainer en les seves pel·lícules assagen la destrucció del plaer narratiu desafiant la linealitat del relat i la clausura narrativa amb el·lipsis i digressions a fi de generar plaers diversos relacionats amb la contemplació de les imatges i la (re)construcció i interpretació del text (Kuhn 1991: 183).

[4] Aquest nou moviment s'origina a partir dels programes d'ajudes al talent de l'Axencia Audiovisual Galega, que entre 2006 i 2009 va impulsar el desenvolupament d'uns projectes personals, allunyats dels patrons comercials i més focalitzats a Galícia (Colmeiro 2017: 175). Convé destacar la singularitat de les propostes arriscades i al marge del cinema industrial de Ledo i d'altres cineastes com Alberte Pagán, que no sorgeixen a l'empara d'aquelles subvencions i estan vinculades a tradicions fílmiques anteriors dels àmbits del cinema militant i del cinema d'autor.

Una poètica de l'emigració gallega

El fenomen de l'emigració i la diàspora constitueix un dels trets definidors de la identitat de la Galícia contemporània, ja que hi ha hagut diverses ones migratòries de la seva població cap a Sud-amèrica i Europa a causa de la falta d'oportunitats en el territori d'origen i d'altres factors. A principis del segle xx, emergeix el cinema d'emigració amb unes pel·lícules de correspondència entre gallecs emigrats i els seus familiars que ofereixen un relat optimista: «proclamando a opulencia americana fronte á Galiza da pobreza, emigración, e racionamento» (González Álvarez 2006: 8). Entre 1940 i 1980 el cinema comença a representar els indians retornats (*Polizón a bordo*, de Florián Rey, i *O pai de Migueliño*, de Miguel Castelo) i les dones que pateixen l'absència dels éssers estimats (*Sempre Xonxa* i *Mamasunción*, de Chano Piñeiro). En documentals del nou mil·lenni que evoquen el cinema de correspondència original com *La memoria interior* (María Ruido 2002) i *Bs. As.* (Alberte Pagán 2006), els realitzadors relaten en primera persona les seves històries familiars determinades pels desplaçaments migratoris. Margarita Ledo, a *Cienfuegos 1913*, fa un retrat poètic de la seva mare com a filla d'emigrants a Cuba. Però el 2012 apareixen representades per primera vegada a *A cicatriz branca* les dones gallegues que emigraven soles a Buenos Aires, on sovint sofrien discriminació ètnica i de classe, abusos i explotació sexual. Aquesta pel·lícula impugna el personatge de Cándida Loureiro Raballada popularitzat per les pel·lícules de Bayón Herrera, que van configurar l'imaginari argentí sobre l'estereotip de la domèstica gallega de maneres tosques i ignorant.

A cicatriz branca parteix del documental d'investigació *Apuntamentos para un filme* (2009), on Ledo registra entrevistes a dones que van anar a Buenos Aires durant la dècada de 1950 i als seus descendents juntament amb material d'arxiu i intervencions d'ella mateixa dins del quadre i a la banda de so. Malgrat la duresa de la vida d'aquestes dones, *A cicatriz branca* eludeix el dramatisme i la victimització dels personatges femenins interpel·lant a un espectador actiu mitjançant la suspensió del procés d'identificació i del *pathos*. De manera que les decisions formals de la directora contribueixen a generar la «desafecció apassionada» que desbarata la sutura i el plaer fílmic propi del cinema clàssic patriarcal (Mulvey 2001: 377). En el deixant del feminisme de la diferència, Ledo desconstrueix les representacions androcèntriques de la història de l'emigració explorant els marges de l'ordre simbòlic —o del llenguatge cinematogràfic—. Així doncs, abandona els marcs narratius conven-

cionals per aproximar-se al trauma, que de manera al·legòrica es materialitza en la ferida o la cicatriu de la protagonista a la qual fa referència el títol de la pel·lícula: «a directora impón a distancia e a detención temporal para narrar a experiencia traumática desa *saudade-soidade* radical» (González 2018: 515).

Les posades en escena dels anys cinquanta del film recreen la història real de Mercedes Méndez Fouz, la qual anà a treballar com a criada a Buenos Aires durant la Gran Migració dels anys vint, però un dia els seus patrons la despatxaren i passà tres nits a l'Estació de la Constitució. A l'inici, un pla fix de Merce asseguda entre els sacs de correu revela l'interès de la directora per treballar estèticament el pla i els elements compositius de la imatge. La durada de la presa, la suspensió de l'acció i els encadenats creen una subjectivització del temps que ens acosta al món intern de Merce, a la seva experiència del desarrelament i la desemparança. Dues dones la recullen de l'estació i la porten a treballar en un taller: Etelvina és una costurera que va arribar a la capital portenya amb una màquina de cosir al cap i va patir l'explotació de les màfies, i Nélida (interpretada per la directora) és filla d'exiliats que van donar suport a la República. A la casa on serveix, Merce pateix l'assetjament sexual del patró i els seus fills, tal com suggereixen unes escenes pertorbadores en les quals els personatges a penes es mouen i es queden muts en un encreuament de mirades. De manera que Ledo extrema el tipus de seqüències introduïdes pel cinema neorrealista que reprodueixen una acció quotidiana i uns gestos repetitius i anodins, enmig dels quals sorgeix abruptament una situació òptica pura que desborda la capacitat de reacció sensoriomotriu dels personatges (Deleuze 1987: 12).

L'actriu que interpreta la patrona de Merce interpel·la l'espectador amb una frase extreta de *Les criades* de Genet: «É por min, só por min, que as criadas existen». A més d'al·ludir al caràcter atemporal de la condició de subalternitat de Merce, aquesta citació planteja que l'existència de la criada consisteix a ser «l'altra» subordinada a la classe dominant. La ruptura de la quarta paret també remet a l'obra de teatre, on l'actriu romp la il·lusió del món dins de l'escenari en dirigir-se al públic perquè repensi la seva posició en la societat. D'altra banda, la intertextualitat és una empremta d'estil del cinema de Ledo, i en aquesta pel·lícula trobem múltiples referències literàries i artístiques, com ara frases de l'escriptor Blanco Amor, un fragment de la pel·lícula d'Herrera de Cándida arribant a la frontera com una gallega taujana o la pintura de *Les tres Gràcies* de Rubens en la imatge en què Nélida i Etelvina s'abracen a Merce. Així mateix, una sèrie de plans estàtics en els quals Merce està treballant a la casa i a la fàbrica de cremalleres recreen els detalls i l'atmosfera de l'època

amb una posada en escena que recorda la iconografia dels quadres d'Edward Hopper de dones soles i melancòliques. A més, la representació minuciosa i minimalista de la protagonista mentre es dedica a les labors rutinàries pot veure's com un homenatge a *Jeanne Dielman* (1975), d'Akerman. De fet, l'estil cinematogràfic de Ledo s'inspira en altres elements d'aquest film que propicien el distanciament respecte a la trama i la imatge: els temps morts del relat, els plans-seqüència molt prolongats, la càmera estàtica o l'escassetat de primers plans per a evitar la sutura del cinema narratiu (Kuhn 1991: 186).

A l'hora de posar l'accent en l'adequació de la forma i el contingut, Ledo no té el propòsit de representar el subjecte estable i la veritat dels fets del passat, sinó que tracta d'activar el pensament mitjançant l'evocació de la història oculta de l'emigració de les dones gallegues: «es una película de silencios, de heridas invisibles que en determinados momentos se expresan en la duración de un plano, en su tempus interno, en un gesto mínimo, en romper la lógica de un comportamiento hasta y para hacernos resentir la historia del siglo» (Ledo 2015b: 250). Així, la reïficació i el silenciament de les minyones s'expressen en un pla on, a través d'una finestra, veiem Merce i una altra serventa plegant llençols i parlant. Però només sentim les seves veus inintel·ligibles perquè compartim el punt de vista del patró, que està en primer pla i baixa les persianes fins a fer-les desaparèixer. El mutisme que marca l'existència de Merce respon a la idea de «a falta da fala como manifestación de que non tiñamos liberdade» (Sande 2021), però al mateix temps connecta amb la pràctica de l'avantguarda fílmica feminista d'aproximar-se al silenci com «la principal forma que tienen las mujeres de resistirse a la opresión del lenguaje» (Kaplan 1998: 182).

Tot i el seu aparent desordre cronològic d'estampes de l'emigració i l'exili, *A cicatriz branca* adquireix una estructura de viatge iniciàtic en què Merce perd la vista però recupera la veu i aconsegueix una certa emancipació perquè entra a treballar a la fàbrica. De fet, la directora revisa «os anos do peronismo, cando a emigrante accede á categoría de obreira industrial e se mira no espello de Evita» (Ledo 2015a: 11) per tal de plasmar les lluites d'aquestes dones, de les quals no ens han arribat imatges. Així que aquesta narrativa el·líptica de formació eludeix el perill d'acceptar l'exclusió de les dones de l'esfera simbòlica. La protagonista pren consciència i recobra la paraula quan entra en contacte amb altres emigrants que creen una xarxa de solidaritat entre elles, assisteix a les classes de les Societats Gallegues i inicia una relació amorosa amb Antón Moreda, el gallec independentista que va viure a la diàspora argentina. La pel-

lícula acaba amb la gravació d'una entrevista que li va fer la directora a Moreda, juntament amb el retall d'un diari on es parla del seu ostracisme polític i la seva mort en un hospital psiquiàtric. A la banda sonora, Moreda explica que rebia electroxocs perquè deixés de pensar i oblidés els seus ideals, mentre que al pla final el veiem amb Merce al davant del psiquiàtric de Castro de Rei, que va ser abandonat el 2012. Per tant, *A cicatriz branca* construeix unes imatges dels fets històrics que havien estat esborrats de les cròniques fent convergir les experiències de dones emigrants anònimes i la biografia del polític nacionalista i antifranquista que va ser injustament tractat pel seu propi partit i que va influir en l'activisme de la directora.

El treball industrial femení

El desenvolupament del NCG ha anat lligat no només als canvis provocats pels mitjans i els suports digitals, sinó també a la desarticulació de la infraestructura cultural de Galícia i de la resta de l'Estat arran de la crisi de 2008 i les polítiques d'austeritat: «The crisis also accelerated the general transition to a post-cinema era, marked by the obsolescence of the traditional forms of production and distribution and exhibition channels» (Colmeiro 2017: 177). En aquest sentit, el documental de 2020 *Nación* també s'allunya del cinema industrial espanyol: «nace de un cine periférico en una lengua minorizada, el gallego, y lo dirige una polifacética mujer que supera los 65 años y que consigue filmarlo en apenas dos semanas con 191.000 euros de presupuesto (distribución incluida)» (Barreiro 2024: 24). D'altra banda, factors com la precarització laboral, l'empobriment i la globalització han motivat una represa de la discussió i revisió crítica dels relats fundacionals de la Transició, de l'optimisme modernitzador del període democràtic i dels efectes del sistema econòmic capitalista que s'han traslladat a la producció cultural de les últimes dues dècades. En el camp del documentalisme recent, hi ha un creixent interès per les condicions de treball, la lluita obrera, la destrucció del teixit industrial i la consolidació del model econòmic neoliberal que expliquen el nostre present.[5] Això

[5] Alguns documentals ressegueixen les lluites obreres del passat; per exemple, *Vint anys no són res* (Joaquim Jordà 2004) retorna als fets enregistrats a *Numax presenta...* (1980);

coincideix plenament amb un renovat auge de les reivindicacions feministes que ha influït en l'atenció que rep en el cinema actual la recuperació de la memòria de les dones treballadores i el seu paper en el procés productiu. Així doncs, trobem una sèrie de documentals que s'enfoquen en les experiències de les dones gallegues en el treball fabril i la lluita sindical, com ara *La memòria interior*, *Doli, doli, doli... coas conserveiras* (Uqui Permui 2012) i *Fíos fóra* (Sabela Iglesias i Adriana Pérez Villanueva 2015).

A *Nación* Ledo aborda la situació d'unes antigues treballadores de la fàbrica de ceràmica Pontesa que formen part d'una generació de dones que, a partir dels anys seixanta, van deixar el treball del camp i la llar i van obtenir certa autonomia gràcies als seus salaris en les indústries feminitzades (pisa, conserva i tèxtil). La cineasta explica com va ser la presa de consciència de la seva condició de ciutadanes a l'espai públic: «Cando falaba coas mulleres, o primeiro que saía era xusto o sentido de autoestima que lles daba este primeiro soldo. Ía máis alá do diñeiro, era a intuición de que por vez primeira comezaban a labrar o seu lugar exacto na sociedade, comezaban a pertencer a ela, comezaban a saber que podían ser independentes» (Sande 2021). No obstant això, la reconversió industrial dels vuitanta i els noranta va portar el declivi de Pontesa, l'empitjorament de les condicions laborals i l'acomiadament de treballadors. Essent les dones les primeres a ser expulsades, van veure truncades les seves esperances de prosperar i es van organitzar per reclamar els seus drets. Encara que Pontesa va tancar el 2001, les exobreres avui segueixen exigint judicialment els retards i les indemnitzacions que els deuen.

A partir d'aquesta premissa, Ledo torna a insistir en el que descriu com «a experiencia do corpo feminino na pantalla, o xeito de volver darlle posesión» (Sande 2021), és a dir, en la missió de reapropiació del cos femení per part de les creadores «como artefacto, como archivo de vestigios y de interferencias, como sujeto de deseo, como lugar para hacer cine» (Ledo 2020: 15), centrant-se en aquelles que han estat desposseïdes al llarg de la història. En lloc d'entrevistes convencionals, a *Nación* hi trobem escenes de *performance* artística, posades en escena ficcionalizades i interaccions entre les testimonis i les

Vigo 1972 (Roi Cagiao 2017) revisa la vaga a Vigo després de l'acomiadament d'uns treballadors de Citröen, i *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco 2020) recicla les imatges de les mobilitzacions sindicals del 1992 a Cartagena, Murcia, i enregistra converses entre treballadors de diferents generacions sobre les conseqüències de les polítiques de reconversió industrial.

actrius professionals. A més, entre les gravacions coetànies s'intercalen imatges de la fàbrica de ceràmica i de les manifestacions i vagues de Pontesa, Telanosa i Odosa, juxtaposant materials heterogenis provinents dels descarts dels telenotícies i d'altres fonts com els arxius familiars. Igual que altres treballs de Ledo, aquest documental és un complex collage replet de citacions intertextuals. Mitjançant una lenta sobreimpressió, es relacionen les imatges actuals dels treballadors sortint d'una fàbrica i la sortida de la fàbrica de *Talleres Alonarti* (1927), de Xosé Gil, que al seu torn imitava «La Sortie de l'usine Lumière a Lió» (1895), dels germans Auguste i Louis Lumière. A més, el cant de l'actriu Mónica de Nut, que sona com un crit desesperat, es concatena amb uns fragments de *Lejos de los árboles* (Jacinto Esteva 1972) d'endimoniats de la romeria d'O Corpiño, uns rituals religiosos antagònics amb la modernització dels anys del desarrollisme.[6] A l'actualització crítica del passat a través del material d'arxiu i cinematogràfic remuntat, s'hi sumen referències literàries com el poema recitat per Eva Veiga (la poeta que havia interpretat Merce a *A cicatriz branca*), a qui veiem en un primer pla com una efígie hieràtica i solemne que aporta el missatge al·legòric del film (Barreiro 2024: 34).

A *Nación* el moviment pausat de les protagonistes i l'estatisme de la càmera accentuen la durada del temps deixant de banda la imatge-acció per tal d'induir-nos a l'activitat contemplativa, la participació activa i la reflexió. S'hi plasma la vida diària, el mínim i quotidià dels agents socials gairebé sense talls, com un recurs per a confrontar el document històric. Nieves Lusquiños rememora els seus anys de treball i reivindicacions sindicals a Pontesa mentre colloca pedres per construir una tanca, desgrana blat de moro a la cuina i passeja pels marenys de Ponte Sampaio amb la vista panoràmica de la fàbrica tancada. Al principi del documental, parla amb l'actriu Mónica de Nut del seu primer sou als 14 anys i les vacances que va fer amb un Dyane 6 groc, que representa la mobilitat social de les dones de la seva generació. Ambdues pronuncien frases desconnectades i elusives, impedint d'aquesta manera l'articulació d'un relat lineal i complet de la seva experiència. Al mateix temps, les intervencions

[6] L'apropiació de fragments de pel·lícules està relacionada amb la cinefília, que és un dels trets distintius de les propostes del NCG, juntament amb la digitalització, l'amateurisme i l'autoproducció, tot i que a Galícia els cineastes han tingut poques oportunitats per a accedir a un cinema independent i d'autor (Martínez 2015: 139). I Ledo, en el seu cas concret, va començar essent una «cinéfila *avant la lettre*» als cineclubs del tardofranquisme, on va quedar impactada pel *Cinema Novo* brasiler (García Puente i K. Hogan 2022: 169).

de *performance* i improvisació reforcen el caràcter inconclús, fragmentari i difícilment desxifrable de la memòria. L'ús del so a *Nació* accentua aquest efecte hipnòtic i d'ambigüitat en fusionar el cant de la *performance* a les roques granítiques del far de Punta Cabalo i els crits posseïts de les endimoniades, que revelen corporalment a través de l'histerisme allò que no se'ls permet verbalitzar públicament. Com també és el cas de l'absència de so o bé la música extradiegètica que subratlla el ritme del muntatge d'imatges dispars sense una veu *over* que les contextualitzi.[7]

Al documental les actrius interactuen amb les antigues treballadores, de manera que s'estableix el diàleg intergeneracional necessari per a construir una genealogia de dones de classe treballadora que ajudi les més joves a entendre el seu present de precarietat laboral (Sande 2021). Les set dones entren a les taquilles de Pontesa tapant momentàniament l'enquadrament, es col·loquen al davant de la càmera en un pla de conjunt i, per torns i en primers plans, enuncien frases sobre la seva vida laboral, els problemes a la fàbrica i la seva lluita sindical. Entre elles hi ha dues actrius que aporten informació objectiva dels esdeveniments; de manera que se substitueix la convenció de la veu *over* omniscient i s'interromp la il·lusió d'accés a la realitat pròpia del mitjà documental. En una altra escena, les actrius manipulen la ceràmica a la cadena de producció d'una fàbrica en actiu, i quan fan el descans, a través d'un tràveling vertical se'ns mostra les extreballadores amb les quals s'asseuen en rotllana. En grup conversen sobre els seus records de la fàbrica vinculats a objectes que guarden (davantals, pinzells o gomes de cromar) i sentencien nostàlgicament: «Foron os mellores anos das nosas vidas». Tant els vestigis materials com els espais on van succeir els fets i pels quals transiten aquestes dones en el documental adquireixen un valor expressiu com a artefactes activadors de la memòria. Igualment, a *A cicatriz branca*, hi ha una diàleg entre Merce, Etelvina i Nélida gravat en un bar que es conserva com als anys cinquanta, en què cada una parla sobre la seva experiència de l'emigració i la càmera va basculant d'un personatge a un altre en una presa de diversos minuts. Com veiem, la directora cuida molt l'estètica dels plans i dels

[7] Les imatges dialoguen amb la música electroacústica de Mercedes Peón, la qual es va encarregar de la composició de la banda musical per a *Liste* i *Cienfuegos 1913*. La música diegètica també té una càrrega poètica important quan Nieves i Mónica desgranen panotxes a la cuina i una nena de tres anys canta de manera espontània una cançó folk infantil sobre l'esforç del treball per la subsidència.

moviments de càmera per emfatitzar els moments que evoquen el procés de conscienciació d'aquestes dones, els llaços comunitaris i la sororitat que es van crear en la diàspora i en els sectors industrials com la pisa o el tèxtil.

«Sobordar a cerca fainos nación»

A Margarita Ledo li interessa explorar la «conciencia fragmentada de lo femenino» i aspira a desestabilitzar les formes canòniques del cinema per donar cabuda als silencis tot i assumint les dificultats de fer-ho amb les eines rebudes (San Martín 2015). A *A cicatriz branca* i *Nación* és destacable l'adequació entre la forma de filmar que tria la directora i la història i el missatge que vol transmetre. Hi ha una mirada atenta i detinguda en les imatges i un efecte d'estranyament generat pels silencis, les el·lipsis, la quietud dels personatges i els plans fixos de llarga durada dels escenaris de memòria de l'emigració, el treball fabril i la lluita obrera. Així, proliferen els plans dorsals davant d'un paisatge o d'un espai en ruïna i, de vegades, hi veiem els personatges entrar i sortir de camp en un deambular sense motivació aparent. Aquest estil fílmic es vincula al model del cinema de la imatge-temps amb plans prolongats i independents del muntatge, en el qual l'esdeveniment i l'acció cobren un caràcter dispersiu i erràtic (Deleuze 1987: 22). Quan Merce abandona el seu mutisme gràcies al suport de la comunitat de la diàspora, es troba d'esquena mirant el port industrial de Buenos Aires mentre la seva veu extradiegètica llegeix una carta dirigida a la seva àvia a Galícia. Igualment, a la platja de Ponte Sampaio, un pla dorsal mostra les dues actrius observant el paisatge i parlant de la fortalesa i valor de la Nieves, que sovint assevera «tardámosche ben en ser nación!». Les frases inconnexes, contundents i portadores de revelacions emotives i polítiques ens aproximen a una altra mena de coneixement històric relacionat amb la memòria personal i col·lectiva. Així mateix, la disjunció entre la veu i el rostre és una de les estratègies fílmiques feministes per a alliberar la veu femenina de la seva constant referència al cos visualitzat com a espectacle, i també per a qüestionar la dominància masculina de l'exterioritat discursiva (Silverman 1988: ix). La reapropiació d'aquesta veu, per tant, permet dotar les dones, que havien estat objectivades al servei del plaer visual patriarcal, d'identitat i subjectivitat pròpia.

D'altra banda, la directora desdibuixa la frontera entre el documental i la ficció per retre compte del seu univers creatiu i de la seva visió particular dels

relats històrics. A la ficció basada en testimonis reals, hi apareixen persones que s'interpreten a si mateixes, com les costureres, la propietària de la fàbrica de cremalleres i la gent de la col·lectivitat gallega; mentre que al documental les actrius professionals acaben actuant d'elles mateixes i les testimonis adopten amb facilitat el paper de personatges, potser degut a la capacitat apresa del desdoblament vinculat al mutisme femení (Sande 2021). Com veiem, doncs, el discurs i la proposta estètica de Ledo construeixen un cinema d'autora amb un estil propi i constants referències intertextuals. Però cal tenir en compte que les pel·lícules realitzades per dones habitualment són producte de diverses «signatures femenines», i en àmbits més enllà de la direcció com la feina de l'equip tècnic i artístic (Mayne 1993: 93). D'aquí, per exemple, la rellevància que tenen en el cinema de Ledo les actrius, les testimonis, els imaginaris artístics aliens, la protesta enregistrada per les mateixes treballadores, etc.; tal com es posa de manifest a l'escena autorreflexiva d'*A cicatriz branca* en què la directora i els membres de l'equip s'abracen celebrant el final del rodatge. Quant a *Nación*, acaba amb un pla dorsal d'una actriu que obre camí en un bosc amb una falç mentre dona a conèixer la violència sexual i la repressió franquista i patriarcal que patiren una sèrie de dones gallegues.[8] Després es dirigeix a nosaltres dient «O meu nome é Mónica Camaño. Son actriz», i narra la seva experiència d'abús sexual. Pel fet que barreja la *performance* i l'observació de la realitat, Ledo dona compte de l'artifici del mitjà fílmic i de l'autoconsciència en l'acte creatiu per tal d'allunyar-se de les narratives memorístiques del cinema comercial i invitar a mirar d'una manera distanciada i crítica aquest passat traumàtic.

Convé recalcar que en el cinema de Ledo hi trobem uns palimpsests de temps i espais diversos on el passat està en diàleg amb el present i les diferents històries se solapen. Això queda reflectit en el monòleg final de *Nación*, que acaba amb la sentència «sobordar a cerca fainos nación» i amb la dedicatòria

[8] El nou documental de Ledo, *Prefiero condenarme* (2024), s'enfoca en la situació de les dones que s'enfrontaven a la violència i al control dels seus desitjos i del seu cos que s'exercien en l'àmbit domèstic i mitjançant les penes per adulteri i abandonament de la llar. Amb aquesta proposta, la cineasta continua la seva labor d'esbossar una mirada fílmica femenina per parlar-nos de la lluita feminista i de classe a Galícia emprant recursos estilístics similars als de la seva cinematografia anterior. Però aquí explora la història personal i els afectes de Sagrario Ribela, una «Antígona de classe treballadora» de Ferrol que als anys setanta es va rebel·lar contra el seu marit i les rígides normes de la dictadura (Hortal 2024).

dels crèdits «A todas as traballadoras d'a Pontesa, Regojo/Telanosa e Odosa, que nos aprenden a sobordar a cerca». La relació de la memòria de dones anònimes amb el relat en primera persona de Mónica Camaño encapsulada en l'asseveració «Nós somos elas» aporta una reflexió sobre la naturalesa cíclica de la violència contra les dones. A més, expressa el reconeixement a les antecessores que es van resistir a renunciar a actuar en l'esfera pública i van traçar el camí d'una lluita feminista que encara perdura en els nostres dies. La recuperació de la parla i l'augment de l'autoconsciència de Merce evoca la realitat que una emigrant explicà a Ledo en una entrevista: «Sentiámonos libres porque non sabíamos como expresar que non tiñamos liberdade» (Sande 2021). Pel que fa a Nieves, representa la dona que s'ha emancipat i interpel·la les generacions més joves: «Non traballedes nunca gratis, por favor. A la mierda!».[9] Ambdues adquireixen una força icònica en unes pel·lícules corals que desarticulen les representacions femenines heretades i reinventen les maneres de veure la vida; així, s'atorga visibilitat dins la memòria col·lectiva del poble gallec a les dones de classe treballadora que van lluitar per la igualtat, van teixir vincles comunitaris i van passar a ser ciutadanes de primer ordre.

Referències bibliogràfiques

Badiou, Alain (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.

Barreiro, Mª Soliña (2024). «Convocar la historia: La latencia del archive en los espacios y los cuerpos de *Nación*, *Una dedicatoria a lo bestia* y *Una revuelta sin imágenes*». *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, 29, 17-41.

Butler, Alison (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*. Londres: Wallflower.

Colmeiro, José (2017). *Peripheral Visions/Global Sounds: From Galicia to the World*. Liverpool: Liverpool University Press.

[9] És significatiu que el fil conductor de *Nación* sorgís quan la directora va visualitzar un vídeo d'un grup de dones parlant de la seva experiència sindical en què Nieves es gira cap a la càmera i pronuncia aquesta frase. La crida de Nieves té ressonàncies actuals perquè continuen havent-hi desigualtats de gènere en el treball reproductiu i la cura, hi ha una major desocupació femenina i les dones treballen en condicions més precàries. A això cal sumar-hi que el trànsit cap al capitalisme postfordista i les transformacions en la producció han portat un temps d'autoexplotació, incertesa i atomització de la classe obrera.

Comella Dorda, Beatriz (2013). *Filmar a pie de aula: Quince años de una experiencia docente en la universidad*. Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili.

Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación.

García Puente, María; K. Hogan, Erin (2022). «Entrevista a Margarita Ledo. Atlánticas». *Revista Internacional de Estudios Feministas*, 7 (1), 168-183.

Gómez Arto, Lupe (2012) [1995]. *Pornografía*. Santiago de Compostel·la: Positivas.

González Álvarez, Manuel (2006). *Elixio González Estévez: reporteiro gráfico da emigración*. Santiago de Compostel·la: Arquivo da Emigración Galega; Centro Galego de Artes da Imaxe.

González Fernández, Helena (2009). *Género y nación: La construcción de un espacio literario*. Barcelona: Icaria.

González Fernández, Helena (2018). «*A Cicatriz branca* de Margarita Ledo Andión: saudade e expulsión afectiva das mulleres migrantes». Maria Boguszewicz; Ana Garrido González; Dolores Vilavedra Fernández (ed.). *Identidade(s) e xénero(s) na cultura galega: unha achega interdisciplinaria*. Varsòvia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 515-538.

Hortal, Alejandro (2024). «Sagrario Ribela Fra, la mariscadora gallega que venció al franquismo tras enfrentar una denuncia por adulterio». *Público*, 13 de desembre [en línia] [10 gener 2025] <https://www.publico.es/mujer/igualdad/sagrario-ribela-fra-mariscadora-gallega-vencio-franquismo-enfrentar-denuncia-adulterio.html>.

Kaplan, Ann (1998). *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.

Kuhn, Annette (1991). *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

Ledo Andión, Margarita (2015a). *A cicatriz branca*. Madrid: Editorial Galaxia.

Ledo Andión, Margarita (2015b). «El cuerpo, esa insoportable lengua comunal». Inmaculada Postigo Gómez; Ana Jorge Alonso (coord.). *El tratamiento informativo de la violencia contra las mujeres*. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social, 235-254 (Cuadernos Artesanos de Comunicación, 86).

Ledo Andión, Margarita (2016). «Acciones (in)diferentes, tensiones latentes. A propósito de feminismo y "Novo Cinema Galego"». *IC: Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, 67-84.

Ledo Andión, Margarita (2020). *El cuerpo y la cámara*. Madrid: Cátedra + media.

Martínez, Beli (2015). «Revisión de la etiqueta "Novo Cinema Galego". Testimonios de autor». Vanesa Fernández Guerra (ed.). *Revisitando el cine documental: De Flaherty al webdoc, Cuadernos Artesanos de Comunicación*. La Laguna: Latina de Comunicación Social, 127-152.

Martínez, Beli (2021). «Entrevista a Margarita Ledo: "A nivel de contenidos e a nivel temático coido faltan territorios por atravesar"». *Galicia 21: Journal of Contemporary Galician Studies*, K, 104-116.

MAYNE, Judith (1993). *Cinema and Spectatorship*. Londres / Nova York: Routledge.
MULVEY, Laura (1998). «Cine, feminismo y vanguardia». *Youkali. Arte(s) - Feminismo(s)*, 11, 15-25.
MULVEY, Laura (2001). «Placer visual y cine narrativo». Brian Wallis (ed.). *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 365-377.
NOGUEIRA, Xosé (2023). «De la trabajosa artesanía a la artística autoría: el proceloso caso del documentalismo gallego (1978-2021)». Casimiro Torreiro; Alejandro Alvarado (ed.). *El documental en España: Historia, estética e identidad*. Madrid: Cátedra, 167-179.
SAN MARTÍN, Javier (2015). «Margarita Ledo: "El conocimiento no es ajeno a los intereses de clase y a la sumisión al poder"». *Mujeres con ciencia* [en línia] [10 gener 2025] <https://mujeresconciencia.com/2015/11/25/margarita-ledo-el-conocimiento-no-es-ajeno-a-los-intereses-de-clase-y-a-la-sumision-al-poder/>.
SANDE, Manuel (2021). «Margarita Ledo: Nación son as mulleres da miña xeración». *Luzes: Jornalismo que conta* [en línia] [10 gener 2025] <https://luzes.gal/20/03/2021/seccions-da-revista-luzes/entrevistas/margarita-ledo-nacion-son-as-mulleres-da-mina-xeracion/>.
SELVA, Marta (2005). «Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental». Casimiro Torreiro; Josetxo Cerdán (ed.). *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra.
SILVERMAN, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
TORREIRO, Casimiro (ed.) (2010). *Realidad y creación en el cine de no-ficción: El documental catalán contemporáneo, 1995-2010*. Madrid: Cátedra.
VILLARMEA ÁLVAREZ, Xosé Iván (2015). «Identitades transnacionales en el Novo Cinema Galego». Marta Álvarez; Hanna Hatzmann; Inmaculada Sánchez Alarcón (ed.). *No se está quieto: Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*. Madrid: Iberoamericana, 201-216.

© Maribel Rams Albuisech, 2025. This document is under a Creative Commons Attribution-Non commercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode.