Identidade(s) e xénero(s) na cultura galega:
unha achega interdisciplinaria

Editoras
Maria Boguszewicz
Ana Garrido González
Dolores Vilavedra Fernández

Varsovia 2018

© Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos
de la Universidad de Varsovia

AVALIADORAS
María Xesús Lama López
Joana Sabadell Nieto

CORRECCIÓN LINGÜÍSTICA
Borja Logares Carbajales

DESEÑO E MAQUETACIÓN, DESEÑO DA PORTADA:
Bartosz Mielnikow (bartosz@fogar.eu)

IMPRESIÓN E ENCADERNACIÓN:
Sowa–Druk www.sowadruk.pl

ISBN: 978-83-65911-15-5

EDITOR:
Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos
da Universidade de Varsovia
Secretaría Xeral da Política Lingüística da Xunta de Galicia

A *cicatriz branca* de Margarita Ledo Andión: saudade e expulsión afectiva das mulleres migrantes[1]

Helena González Fernández
Centre de recerca ADHUC-Teoria, Gènere, Sexualitat / Universitat de Barcelona

Resumo: Margarita Ledo Andión documenta e recrea en *A cicatriz branca* a experiencia das mulleres galegas que emigraron soas á Arxentina. Esta ficción, que forma parte da triloxía coa que se propuña "filmar o século XX", fai visíbel e pensábel a experiencia das mulleres, que non aparecen no repertorio cultural da nación aínda que realizaron esa viaxe e viviron como estranxeiras en condicións de extrema vulnerabilidade ao tempo que atopaban na emigración oportunidades para o ascenso laboral. Empregando técnicas da vangarda fílmica feminista e do cinema documental, a directora impón a distancia e a detención temporal para narrar a experiencia traumática desa *saudade-soidade* radical. Para este suxeito melancólico non hai promesa de felicidade: o regreso non é posíbel e a súa fonda soidade non ten cura.
Palabras chave: teoría das emocións, emigrante melancólica, emigración, cinema feminista galego, cegueira

Resumen: Margarita Ledo Andión documenta y recrea en *La cicatriz blanca* la experiencia de las mujeres gallegas que emigraron solas a Argentina. Esta ficción, que forma parte de la trilogía con la que se proponía "filmar el siglo XX", hace visible y pensable la experiencia de las mujeres que no aparecen en el repertorio cultural de la nación aunque realizaron ese viaje y vivieron como extranjeras en condiciones de extrema vulnerabilidad al tiempo que encontraban en la emigración oportunidades para el ascenso laboral. Empleando técnicas de

1 Este artigo é un resultado do proxecto de investigación „Teoría de las emociones y el género en la cultura popular del siglo XXI" FEM2014-57076-P financiado polo Ministerio de Economía y Competitividad e mais do SRG Creació i pensament de les dones, recoñecido por AGAUR.

la vanguardia fílmica feminista y el cine documental, la directora impone la distancia y la detención temporal para narrar la experiencia traumática de esa *saudade-soidade* (nostalgia, soledad) radical. Para este sujeto melancólico no hay promesa de felicidad: el regreso no es posible y su profunda soledad no tiene cura.
Palabras clave: teoría de las emociones, emigrante melancólica, cine feminista gallego, emigración, ceguera

Abstract: In *A cicatriz branca* (*The White Scar*), Margarita Ledo Andión documents and recreates the experience of Galician women who migrated to Argentina on their own. This fiction, which is part of the trilogy with which Ledo Andión aimed to "film the 20th century", brings to light and thought the experience of these women who are not part of the cultural repertory of the nation, although they undertook the journey and lived as foreigners in conditions of extreme vulnerability even as they found opportunities for upward mobility in their professional lives. Using techniques of feminist film vanguards and documentary cinema, the director uses distance and temporal detention to narrate the traumatic experience of this radical *saudade-solitude* (nostalgia, solitude). For this melancholy subject there is no promise of happiness: it is not possible to return, and there is no cure for its profound solitude.
Keywords: affect theory, melancholy migrant, Galician feminist cinema, migration, blindness

1. Do documental á ficción

Margarita Ledo Andión (Castro de Rei, 1951), especialista en estudos fílmicos e cineasta, escritora, xornalista, activista política e académica de número da RAG, concibiu unha triloxía para "filmar o século XX" en Galicia. A primeira entrega titulouse *Santa Liberdade* (2004), un documental centrado na utopía revolucionaria no que relata o secuestro dun transatlántico por parte dun grupo de antifascistas, os autodenominados, "piratas de la libertad ibéricos". Con esta acción esixían en 1961 o final das ditaduras de Franco e Salazar. O segundo filme, *Liste, pronunciado Líster* (2007), é un palimpsesto biográfico no que recupera para a memoria común a

figura do militar republicano. A súa biografía sérvelle para pensar o comunismo, a violencia masiva e particularmente a represión que marcou a guerra civil en Galicia.

Polo camiño realiza unha curtametraxe de encargo que serve de ponte entre estes dous filmes e o seguinte: *Cienfuegos, 1913* (2008), con voz en *off* da propia directora. Nesta peza a cámara vírase para o íntimo. Sitúa a súa nai no centro e repasa a emigración vivida. Con ela engade un testemuño feminino á memoria migratoria galega do século XX. O guión péchase cun texto do seu libro *Linguas mortas* (1989), o que leva por título "Nomenclátor". Trátase dun poema autobiográfico que remata, precisamente, cunha referencia á nai nunha escena doméstica. Cos dedos percorrendo unha saba deséxalle a liberdade á filla que está no exilio: "Cando volvín do exilio, cando me amnistiaron, a miña nai mentres pranchaba unha saba coméntame moi seria: sabes, preguei para que che naceran ás. E eu sei que me naceron ás" (83). Este é o último texto que di a voz en *off* aínda que se suprime a última frase do poema. No seu lugar os títulos de crédito pasan por riba dunha imaxe da bandeira cubana. Esta curtametraxe demostra que Ledo asume de maneira ousada o desafío creativo, como fixera antes na súa obra literaria; unha obra que tanto se resiste aos moldes histórico-críticos por propia vontade da autora, e así o subliña Xosé Luís Méndez Ferrín no limiar do libro. *Cienfuegos, 1913* abre unha proveitosa rede de linguaxes e conexións autoriais con outras artistas que paga a pena salientar. O filme realizouno na modalidade de cinema por correspondencia con Belkis Vega, unha forma de intercambio afectivo que, nas súas orixes, serviu para enviar documentais de lugares e escenas domésticas que contribuían a profundar na saudade do emigrante. Pola súa banda, o libro, que levaba por subtítulo *Serial radiofónico,* inclúe trinta e

cinco fotos de Anna Turbau.[2] A importancia da creación fotográfica nesta obra leva máis á fotorreportaxe que á ficción sonora,[3] mentres que a devandita reutilización do poema "Nomenclátor" no documental suxire unha lectura visual do poema.

Esta curtametraxe, sen dúbida, propicia un tránsito espacial, temporal e narrativo dentro do proxecto que Ledo se propón: filmar o século XX. Pásase da esfera pública que domina *Santa Liberdade* e *Liste...*, ao ámbito do privado; dos feitos que recolleu a Historia, á vida cotiá da que non queda rexistro; do tempo dos acontecementos históricos singulares, á monotonía reiterativa do tempo cotián; das grandes convicción políticas, ao lema radical feminista "o persoal é político", que a directora fai seu (CIAC). Esta viraxe propicia tamén unha homenaxe formal á linguaxe da vangarda fílmica feminista e unha reivindicación da política das mulleres que parte da experiencia, é dicir, dos corpos, dos afectos, das vidas.

Desde xeito, a terceira entrega da triloxía, *A cicatriz branca* (2012), céntrase nas mulleres soas que migraron a América no século XX.[4] Nun principio propúxose facer un documental, así que vai a Bos Aires para gravar o testemuño de mulleres que fixeron soas esa viaxe transatlántica e que aínda estaban vivas. Tentaba pescudar na súa radical invisibilidade —apenas hai memoria das

2 En 2017 organizouse a exposición *A intimidade da imaxe. Anna Turbau 19075-1979*, ao coidado de Margarita Ledo e producida polo Consello da Cultura Galega.

3 O serial radiofónico terá un certo protagonismo no filme de Ledo, sempre tan atenta a incorporar documentos históricos, o que lle servirá para homenaxear o programa *Galicia Emigrante,* de Luís Seoane, e a Niní Marshall.

4 Coa mesma productora Nós, Xosé Lois Ledo Andión dirixe *Inmigrantes no país da emigración* (2009), un documental que debería ser tido en conta para contextualizar, e se cadra entender mellor a aposta de Margarita Ledo por narrar a migración desde a ficción, xa que, en certo xeito, outro documental podía parecer reiterativo aínda que se traten experiencias distintas.

súas memorias—, dar conta da súa vulnerabilidade e tratalas non apenas como as esquecidas senón como suxeito invisibilizado mais imprescindíbel para describir de maneira completa as migracións galegas. Ledo quere deixar testemuño do sufrimento desas mulleres, dos seus corpos vulnerábeis, sometidos á violencia, a vergoña e mesmo á patoloxización.

> Representadas no imaxinario arxentino como cadeliñas fieis, traballadoras e analfabetas; case sempre como túzaras, atravesadas e agarradas; como ocorrentes e chocalleiras na serie radiofónica e cinematográfica *Cándida*; por veces como obxecto de desexo, a "síndrome da galega" identifícase por certas fobias, unha culpabilidade marcada, o medo ao ridículo e o pánico de estar na boca dos outros, o temor a ser xulgada. (Ledo, *A cicatriz* 11)

Desbota o documental, polas limitacións que lle ofrece, e con eses materiais proponse realizar unha ficción, un xénero que lle permite pescudar desde a distancia nos testemuños, que a autoriza a afastarse das historias de vida recollidas para converter esas experiencias en materiais para a creación de personaxes, que ofrecen a vantaxe de ser figuracións saturadas desas vidas. A ficción tamén permite unha linguaxe cinematográfica que favoreza a demora, a profusión de secuencias detidas. A directora acerta ao procurar un estilo visual propio e ao crear figuras novas para dicir a saudade específica da muller que migrou soa. Para conseguir esa nova comprensión a saudade-soidade das migrantes, repara nos corpos sexuados, sometidos a formas específicas de sociabilidade, recoñecemento e vulnerabilidade. Para evidencialo o corpo da protagonista transita espazos continuamente enmarcados con teimosía de fotógrafa. Interrómpese o movemento, a acción detense. Repárese, a modo de exemplo, no teimoso encadramento da fiestras e das portas que aparece nas secuencias ini-

ciais de *Cienfuegos, 1913* e *A cicatriz branca*, subliñando o marco, o retallo de vida cotiá que aparece insinuada, ben coa repetición de secuencias na mesma posición, ben coa cámara fixa e escenas delongadas. Procura a conciencia do encadre, a certeza do espazo e o rastro do tránsito dos corpos que pasaron por eses lugares.

O proxecto inicial sobre a migración das mulleres soas multiplícase rizomaticamente noutras obras fílmicas que serven de ensaio ou complemento do filme de ficción. Por unha banda prepara *Apuntamentos para un filme* (2012), un documental de 48' con guión e dirección de Margarita Ledo, cunha montaxe sinxela que responde á intención inicial do proxecto: recoller os testemuños desas mulleres e que aínda viven en Bos Aires no momento da gravación. O segundo é un clip, ou, como o denomina a propia autora, unha *peza*, na que ensaia a cicatriz branca: unhas luces fosforescentes cegan uns manequíns con corpo de muller, completamente brancos, inertes, invisíbeis (peza para visión privada en Vimeo). Finalmente, está a ficción, *A cicatriz branca* (2012), que ademais da súa exhibición nas salas de cinema vendeuse uns anos despois en DVD xunto cun libro onde se explica o proceso de creación. Algo pouco habitual no mercado cultural galego.

A cicatriz branca ten moito de *patchwork* fílmico, non en van Ledo é tamén unha pensadora do cinema. Recupera secuencias cinematográficas do arquivo, rastréxanse homenaxes ao cinema de vangarda feminista (Chantal Ackerman, Ursula Biemann...) e retoma o xiro do documental cara á ficción de Vivian Sobchack, que se resume no "less a thing than an experience" (Ledo, "Documental" 81).

A historia da vida de Merce, demorada no cotián, está marcada pola súa irremisíbel saudade-soidade. O filme debulla a súa experiencia migratoria en Bos Aires, primeiro como mucama, nunha casa onde é vítima de acoso sexual, e despois soa, abandonada na estación do ferrocarril, durmindo enriba da maleta. Alí a recolle

un grupo de emigrantes galegas. A sororidade desta comunidade de elección que coida e adopta a Merce como unha igual vulnerábel permite sentir as primeiras risas e conversas atrapalladas do filme, mais non se repiten igual. O grupo de mulleres procúralle a Merce unha oportunidade laboral: entrar a traballar nunha fábrica de cremalleiras, ao tempo que asiste a clases de contabilidade nunha asociación de emigrantes galegos. Alí coñece o home do que se namora, Antón, que é tamén o seu profesor. Con el sabe da cultura galega na Arxentina e, ademais de rudimentos comerciais, aprende unha miga de historia política de Galicia. O filme, retoma, paradoxalmente, unha novela anterior de Margarita Ledo, *Porta blindada* (1990) que, a xeito de precuela, ficcionaliza a vida de Antón Moreda, activista nacionalista vinculado á emigración arxentina que rematou a súa vida no psiquiátrico de Castro de Rei. Nel inspírase Antón, o protagonista masculino de *A cicatriz branca* e *Porta blindada*. E de feito no filme recóllense fragmentos das primeiras páxinas da novela.

O Antón do filme, e mais o Antón Moreda histórico, resolve volver a Galicia. A vida de Merce queda fatalmente marcada polo seu casamento co dono dunha zapatería, onde ela continúa traballando, sen recoñecemento laboral, sen afecto, sen expectativa de mellora ningunha. O matrimonio móstrase como unha institución de aparencia afectiva pero artellada sobre vínculos económicos e laborais. A muller vén a ser un corpo de produción que queda sumido na obriga —diríase que doméstica— de contribuír ao negocio familiar. O contrato sexual implica un contrato laboral non formalizado, por iso o filme elabórase á contra da feminidade instituída, as expectativas de xénero e as técnicas de montaxe do melodrama hollywoodiense.

A exhibición internacional do filme, case impensábel na precariedade que caracteriza a distribución do cinema galego, e a súa publicación en 2015 como libro, demostran un recoñecemento da

Margarita Ledo cineasta xustamente co filme que aborda un dos temas constitutivos do relato da nación. É un síntoma, sen dúbida, do carácter deste comezo do século XXI: revisar en feminino o século anterior e repensar a figura mesma da 'muller soa', da muller non dependente, na súa vulnerabilidade mais tamén na súa capacidade para o labor e a vida. A imaxe que abre o libro *A cicatriz branca* é a dunha muller que leva na súa cabeza todos os trebellos que pode precisar: unha máquina de coser, un tallo, un berce, unha xerra... O debuxo, de Isaac Díaz Pardo (1973), leva o seguinte lema manuscrito a rodapé: "—Rapaza que leva na cabeza o mundo de cousas que pode precisar na vida".

O paso do documental á ficción permite recoller a xeito de calidoscopio diferentes experiencias da emigración cara á América do Sur: as redes de migración ilegal en mans de parentes, veciños e monxas; a escravitude doméstica —e sexual— das mucamas; a prostitución; a soidade; a falta da familia; a tiranía do matrimonio, que convertía as esposas en escravas non remuneradas do negocio familiar. Sería moi doado, e pouco produtivo en termos políticos, abundar na vitimización clásica da migrante, esa que leva un modelo de vida que dá nome a un cadro psiquiátrico. Mais a soidade ofrece tamén posibilidades de chegar a ser, como insinúa a máquina de coser do debuxo de Díaz Pardo. O traballo, mesmo o traballo fordista e escravo dos talleres téxtiles polos que pasa a protagonista, permítenlle á obreira transitar o espazo público, coñecer comunidades que lle abren un desexo de ser e de saber que lle permitiría a mellora laboral da manufactura á xestión, e unha vida máis acomodada.

2. Sobre a saudade, aínda

A saudade-soidade de Merce, formulada deste xeito, pretende rebordar as definicións habituais do trauma migratorio e poñer en cuestión a súa, seica, intraducibilidade mais non o seu carácter

diferencial. Para argumentalo é preciso un breve achegamento ao sempre impreciso concepto saudade.

A intraducibilidade de certos conceptos afectivos é un tema recorrente nos estudos de tradutoloxía, antropoloxía cultural e filosofía. Este xesto produce unha demora semiótica, unha procura da particularización do intraducíbel e afirma a imposibilidade de verter na súa integridade un concepto dun idioma para outro, dunha cultura para outra. Respóndese así á tensión entre homoxeneización e diferenza, ou se se prefire, á necesidade de subliñar esa diferenza radical, e arraigada, que se afirma na territorialización performativa do repertorio afectivo adscrito a unha identidade cultural. Barbara Cassin, editora do *Vocabulaire européen des philosophies, Dictionnaire des intraduisibles* afirma: "C'est évidemment un ensemble langue-tradition-culture qui se retrouve ainsi interrogé" (Cassin, "Les intraduisibles"). Esta territorialización da diferenza procede dunha modelaxe afectiva do enxebrismo, da singularidade e da especificidade idiosincrática, e aparece adoito con carácter esencialista na definición da nación. Porén Cassin ("Les intraduisibles. Entretien") insiste no carácter performativo da linguaxe e afirma que se pensa nunha lingua.[5] Esta modelaxe afectiva repítese e acéptase pois evidencia unha innegábel diferenza constitutiva. Porén, os mesmos estudos que inciden na intraducibilidade recorren aos métodos comparatistas e etimolóxicos para sinalar as semellanzas e proximidades entre linguas e culturas. Precisamente saudade é un exemplo recorrente.

Cadrando coa estrea de *Inside Out* da factoría Disney Pixar, publicouse este titular: "De por qué hay cinco emociones básicas pero

5 Algúns dos estudos sobre a orixe e significación do termo aparecen, e isto resulta ben significativo, na primeira metade do século XX, un momento no que se procuran respostas que redunden na confirmación das singularidades nacionais. Reaparecen na segunda metade do século, seguindo a Jacques Derrida.

morriña no tiene traducción a otros idiomas" (*ABC*, 11/08/2016). Este mesmo xornal, nunha nova anterior, ofrecera unha definición de *morriña*: "El sentimiento universal por excelencia al que cantó Rosalía de Castro y que todo gallego siente al alejarse de su tierra. Más que un tópico es una forma de vida" (*ABC* 14/12/2012). Este xornal, alleo ao imaxinario galego, permite detectar un uso popular confuso de morriña e saudade no que o tópico afectivo define a un tempo a idiosincrasia e mesmo a identidade nacional. A representación cultural da saudade, ademais, reitera un pretendido universal masculino, *o emigrante*, que establece un correlato coa nación pensada en feminino, como matria.[6] Esta definición imprecisa actualizouna BAP&Conde nas súas campañas *Vivamos como galegos!*, que son, ao meu ver, un dos máis poderosos exercicios de banalización da idea de nación na Galicia do s. XXI. Nestas campañas a saudade, canda outras emocións, conmoven e promove a identificación coa representación dos relatos.[7] A suposta intraducibilidade e singularidade da saudade queda afectada pola confusión conceptual, no primeiro caso, e pola banalización, no segundo. En ambos casos produce un mesmo efecto: o da despolitización e baleirado do potencial filosófico.

Ramón Piñeiro na teoría da saudade defendía que "moi poucas culturas haberá tan dotadas como a galego-portuguesa para levar a cabo esta análise fenomenolóxico-sentimental do ser do home" (20) e delimitou de xeito nidio os conceptos *morriña*, aso-

6 Existen, é certo algunhas figuras recoñecíbeis no repertorio cultural contemporáneo que diverxen desta dinámica de xénero, debidas a Luís Seoane, quen ofrece un repertorio completo de figuras femininas que van desde a representación do cotián á mitificación da matria; desde as prostitutas galegas escravizadas por proxenetas galegos á loucura da nai do emigrante. Margarita Ledo coñece ben estes antecedentes.

7 Repárese particularmente no comezo da campaña de 2009, "Malo será!" (BAP&Conde).

ciado a un estado psicolóxico de tristeza e nostalxia; e *saudade* seria —e sigo o dicionario da Academia Galega, que é debedor de Piñeiro— un "sentimento profundo no que o suxeito vive unha perda ou experimenta unha aguda nostalxia de algo xa vivido e que considera desexable". A saudade acada así unha dimensión universal, non só idiosincrática. Porén o uso común no galego de ambos termos obvia esa distinción e mesmo o *Diccionario Enciclopédico Gallego-Castellano* de Eladio Rodríguez, editado co prace de Ramón Piñeiro, recolle a proximidade entre ambos os termos. No ámbito portugués, e na contorna lusófona, o único termo dispoñíbel é saudade. Ten xerado abundante bibliografía sobre a súa etimoloxía, historia, e evolución, recoñécese o afecto idiosincrático, aínda que sospeito que na contemporaneidade, o significado cultural de *saudade* varía en Galicia, Portugal e Brasil, porque, seguindo a Cassin, pensamos nunha lingua, mais a lingua non é allea ás singularidades dos repertorios culturais. Facer da saudade un concepto uniforme e estábel a comezos do século XX implica un posicionamento reseso: pensar os afectos como monumentos invariábeis, idealizados e non performativos. Porén, no uso común, a saudade recolle nunha das súas acepcións un sentimento de afastamento e distancia da terra de orixe, e desde a política dos afectos semella, logo, unha emoción que actúa na afirmación dunha comunidade nacional, e mesmo transnacional.

A saudade, como o resto das emocións, non é intrinsecamente boa ou mala. De feito a distancia, o baleiro e a soidade en relación a un territorio de orixe favorece un relato afectivo de cohesión social e subliña a diferenza nacional/cultural na experiencia migratoria. No contexto contemporáneo no que ten de sentimento asociado á tristura, onde o sentimento de perda non ten lugar, adoita ser considerada unha emoción negativa, ben porque se impón a felicidade obrigatoria, iso que Ahmed denomina *happiness duty*, ben porque se considera que ese sentimento de perda

virado ao pasado é social e ideoloxicamente desmobilizador, a diferenza doutras emocións consideradas positivas como o orgullo ou a rabia. Esta correlación entre afectos e política permite engadir novas críticas ao sentimento totalizador da saudade que satura a autorrepresentación nacional e impide a incorporación doutras emocións consideradas máis rendíbeis en termos de acción e transformación. Helena Miguélez-Carballeira confirma esa desconfianza do sentimentalismo saudoso en Piñeiro, xa que, ao seu ver, responde a unha xenealoxía apolítica, a unha concepción fraca da nación:

> o tropo do sentimentalismo aparece como um conglomerado de imagens girando à volta dum constructo metafórico duplo: que, por um lado, a identidade galega está inextricavelmente entrelaçada à terra e à paisagem, e ao lirismo, por outro lado. Desta ideia provém a associação entre a identidade galega e um pendor quer para a tristeza crónica, quer para um humor e um temperamento esquivos. Não é difícil enxergar a genealogia de semelhantes imagens como uma linha reta cujas origens remontam ao regionalismo apolítico de inicio do século XX e ao centralismo espanhol. (Miguélez-Carballeira 224)[8]

Esta formulación convida a pensar ademais nos roles de xénero en relación a esta non-política da saudade. Da definición de Piñeiro derívase unha concepción esencialista, afirmativa e masculinista, porén o uso común leva a unha feminización da saudade do emigrante, e mesmo a unha subalternización da figura do emigrante, convertido en suxeito desexante que arela o retorno.

8 Cito pola tradución. Orixinal en inglés: *Galicia, a Sentimental Nation: Gender, Culture and Politics.*

Desta figura hexemónica tamén se derivan casos de afectivos que refugan a saudade obrigatoria.

As emocións que actúan motor político están suxeitas a unha vontade de cambio do presente e o futuro. Na modernidade e na posmodernidade a felicidade convértese nun horizonte, mesmo nunha obrigación afectiva, propiciada polo capitalismo e o colonialismo. Afírmase por medio de prácticas que converten o confort en sinónimo de felicidade e a propia Sara Ahmed (121-123) reivindica a posibilidade de refugar o *happiness duty* e atopar espazos onde non exista esa felicidade obrigatoria.

No filme de Ledo aparece unha interesante secuencia de felicidade reparadora: a escena do baile, que adapta un fragmento de *Porta blindada* (12). Mais é a única excepción. Merce, por primeira vez, vai bailar tango. Ese baile permite a emerxencia dunha subxectividade que se pon de manifesto nos espazos sociais compartidos. Son os vínculos con outras persoas os que lle permiten 'ser'. Mentres traballaba no servizo doméstico a súa vida estaba case anulada. Só saía para ir ao porto e desde alí miraba para o mar, para Galicia, mentres a súa voz en *off* ía dicindo as cartas que lle enviaba á súa avoa; cartas nas que a saudade se agocha para dar lugar a un relato triunfador da migración. Esta impostura de felicidade é o *pharmakon* —Jacques Derrida lémbranos que é ao tempo cura e veleno— fronte a soidade e a distancia da orixe; unha orixe que a disatancia, o desexo e a desmemoria a converten en feliz paraíso edénico. Aínda que esa felicidade edénica non se chega a formular no filme sobreenténdese porque forma parte da saudade como ideoloxema.

Estas formulacións da saudade e da felicidade evidencian a obsolescencia epistemolóxica da distinción entre emocións positivas e negativas. Aceptar estas distincións pon de manifesto unha tipoloxía afectiva prescritiva, de aí a necesidade de analizar casos culturais nos que as emocións sociais actúen contra o previsto e,

xa que logo, rompan coa inercia emocional. Este desprazamento, ruptura ou fenda fronte á normativa emocional acada carácter de disidencia política. Cando Ledo elixe a figura da migrante soa e resume a súa os seus afectos na metáfora da cicatriz branca, está corporeizando a saudade-soidade e poñendo en cuestión a definición normativa.

As mulleres que emigraron soas, polo feito de seren mulleres, fano noutras condicións —sometidas á violabilidade e a vergoña— e teñen expectativas diferentes en relación ao regreso. Para elas a vivencia do afastamento obrigatorio dificilmente permite a volta e a iso cómpre engadirlle una profunda soidade social e familiar.

3. O trauma da migración feminina

A experiencia destas migrantes apenas ten representación cultural na tradición cultural galega. As mulleres que marcharon a Latinoamérica no século XX, fixérono a miúdo como ilegais e sempre en condicións de extrema dureza. Luís Seoane introduce na súa obra literaria, pictórica e xornalística, casos de extrema soidade, vulnerabilidade, precariedade e escravitude sexual das migrantes galegas na Arxentina, mais en xeral é unha experiencia sen representación (Garrido González, "Viudas de vivos"). De feito os estudos migratorios galegos apenas fan pensábel estes corpos e estas vidas na súa especificidade desde hai pouco máis de dúas décadas, en particular a partir dos traballos de Pilar Cagiao, quen, por certo, colabora cun texto no libro *A cicatriz branca*. Abunda a figura da espera penelopiana e faltan as mulleres que marchan. As escritoras empezaron a ficcionalizar esas experiencias recentemente. Ademais da figura da nai emigrada a Francia que aparece en *Adiós María* de Xohana Torres, da que sabemos polo que conta a súa filla —neste caso é a orfandade a que introduce a experiencia migratoria (Garrido González, "Las chicas raras")—, as

migracións aparecen na obra de Rosa Aneiros, María Ruido, Eva Moreda e, en castelán, en Míriam Reyes.

Diante desta ausencia espectral Margarita Ledo documenta e reconstrúe estes relatos de vida para incorporalo ao relato do nós. É un material inédito, fráxil, e por iso *A cicatriz branca* está feita co coidado da orfebre e o arrouto da creadora política.

Como se dixo, o emigrante típico dispoñíbel no imaxinario galego é unha figuración masculina que aparece a miúdo en relatos que rematan nun confortábel *happy end*, integrado na comunidade de destino, que o acolle a el e mais á súa familia. Esa é a peripecia que debuxa o australiano Shaun Tan en *The Arrival* (2006), un dos *best sellers* da novela gráfica recente e que abunda no deber da felicidade cando o migrante e a súa familia se integra na comunidade de acollida. Mais a emigración familiar ten implicacións sociais e simbólicas diferentes. No repertorio galego hai algunhas historias de fracaso, que se rastrexan na obra de Luís Seoane e de Castelao, mais as mulleres migrantes quedan invisibilizadas, pois antes que migrantes son as acompañantes necesarias no desprazamento dos grupos familiares. Quedan reducidas así aos roles femininos de coidado característicos da maternidade e a o seu correlato metafórico, o da matria/*mater dolorosa*. Son representacións momificadas, sen corpos e experiencia, nas que o feminino impide agromar a experiencia. Esta invisibilización contribúe a afirmar un relato tradicional do "común" que as expulsa, como suxeitos de calquera relato da memoria: : "A emigración da muller é unha expulsión, unha viaxe ao abismo" (Ledo en Ramos). Elas demostran o trauma migratorio e a imposíbel materialización da felicidade fóra da casa, fóra da nación. Aínda que a figura penelopiana da espera é á máis frecuente no relato migratorio, non acontece o mesmo noutras memorias da emigración. O imaxinario global conta cun caso sintomático en termos históricos e afectivos que non aparece moito na cultura galega: a

nai do conto "Dagli Appennini alle Ande", incluída en *Cuore* (1886) de Edmundo d'Amicis, un dos textos máis populares e adaptados da ficción sobre a migración europea. As experiencias desta emigrante na Arxentina, onde traballa de mucama, nárranse a través da perspectiva do neno, un pequeno heroe que protagoniza unha *quest* que se artella a partir da ruptura do ligame nai-fillo. A ausencia da nai é o motivo traumático que impide consolidar unha familia nuclear heteronormativa idealizada que confira un entorno primixenio da felicidade. A familia, metáfora da nación confortábel aínda que non sexa certo, queda mancada pola emigración das mulleres.[9] Neste relato a nai, e non a muller, marcha soa deixando atrás a familia propia para coidar doutras —unha experiencia tamén da nosa contemporaneidade. Agora ben, sen a orfandade afectiva que provoca a ausencia da nai, a experiencia desta muller sería invisíbel. É a nai non as mulleres as que aparecen no patriarquivo comunal da saudade. Un caso semellante aparece na novela de Xohana Torres, *Adiós María*, protagonizada por unha Penélope orfa. A vulnerabilidade da nena converte o seu corpo en protagónico, e desde el faise pensábel o trauma afectivo que provoca a ausencia da nai, considerada aquí unha protectora fronte aos abusos do resto da familia, aínda que o comportamento desa familia fai pensar na baixa consideración en que terían á nai mesmo se estivese canda eles. *Adiós María*, un *bildungsroman* feminino, e feminista, é unha novela sobre o fracaso e o trauma migratorio que tamén se articula sobre a orfandade. De novo a experiencia migratoria da muller resulta invisibilizada pola familia, pois emigra co seu home, e dela só sabemos polo relato da súa filla.

9 Léase o conto "Las medias rojas" de Emilia Pardo Bazán para albiscar unha familia patriarcal, marcada pola violencia do pai (diversas edicións).

'O emigrante' habitual no imaxinario galego dos séculos XIX e XX é unha figura en tránsito: aborixe e forasteiro, afirma e interpela a narrativa comunal. Defínese pola súa condición de pertenza e afastamento do territorio orixinal e, como apuntamos, está fatalmente marcado pola ausencia e a distancia dunha paisaxe que queda perfectamente definida pola nación e as súas fronteiras. É unha figura descorporeizada e idealizada, pexada polo seu carácter identitario nun paradigma que procura afirmar a nación e a orixe étnica máis que describir as experiencias migratorias, en plural. A experiencia migratoria é moi variada e resístese a definicións sinxelas que privilexian a pertenza e a raigame fronte a súa intrínseca e constitutiva mobilidade.[10] No filme, e moi á mantenta, Ledo refuga tanto os relatos da integración na comunidade de acollida como un retrato simple da saudade. As migrantes soas, sen as obrigas da familia e sen o seu conforto, sitúanse na fenda entre dúas formas posíbeis de felicidade comunal: o retorno á comunidade de orixe e a integración na de acollida. Nin unha nin outra son posíbeis.

Ledo quere pensar a emigración na súa complexidade: desprazamento, trauma e oportunidade para o suxeito imprevisto. A tristeza e o baleiro da saudade sublíñase co afastamento dos corpos e dos vínculos co lugar de orixe; unha orixe que non se limita á paisaxe —o referente habitual nos estudos sobre este afecto— senón que salienta os corpos, os afectos e o confort que supostamente ofrece a comunidade de procedencia. Ledo non indaga nas razóns da migración, porén, lonxe de mitificar a nación como comunidade confortábel, coida que a súa marcha responde a razóns de violencia, precariedade, abuso.

10 O valor e potencial da migración e aínda da cultura nun marco postnacional aparece nos traballos de José Colmeiro e Romero, por exemplo.

A saudade, termo impreciso e resistente á definición, matízase no filme cunha metáfora encarnada, corporeizada, que procede da linguaxe médica: a *cicatriz branca*. Na vida de Merce hai un momento moi sinalado, o da perda de visión. O oftalmólogo explícalle que se produciu polo contacto co amoníaco na zapatería. A protagonista defínese así polo trauma, a soidade, os silencios, o baleiro, a falta, o tempo detido. Os planos sostidos subliñan e enmarcan a memoria dos corpos nos espazos transitados de xeito fotográfico. A cicatriz branca provoca a cegueira e constatación da ferida no corpo propio. Así de matérica é a saudade-soidade sen regreso posíbel de Merce. Ledo explica o trauma das migración lonxe das trampas da representación hexemónica do feminino, tanto dos filtros formais do melodrama comercial como do documental que actúa como tecnoloxía de control biopolítico (Ledo, "Cine documental"). Isto explica a colocación da cámara, a ralentización do tempo, as elipses e silencios narrativos, as secuencias abruptas —sobre todo nos *flash back*—, e unha teimuda e detallada filmación de diversos aspectos da vida cotiá. En aparencia o espectador está diante dun retrato non narrado, prodúcese a ilusión da desaparición da cámara e ao tempo sublíñase a distancia para facer máis evidente unha profunda soidade.

Canda Merce, nun segundo plano aparecen outras mulleres migrantes, aquelas que ofrecen apoio na soidade e que saben que non hai regreso mais non é ese o caso de todos os homes. O personaxe de Antón vive na Arxentina crendo nesa promesa de felicidade que modelan o exilio e Castelao, mais tamén no seu caso, irrealizábel. Galicia só pode ser terra de promisión para os migrantes saudosos, que teñen a vida xebrada: o corpo na Arxentina e o espírito na Galicia imaxinada. Antón, que ademais de migrante é un activista político que vive a distancia como exilio, e, xa que logo, non é nada compracente coa ritualización étnica, conta que na emigración mantéñense hortas e festas para lembrar a terra, de

maneira case litúrxica; perfórmase a ausencia idealizando cada vez máis a orixe e o retorno a un país inexistente porque a Galicia soñada non é a real e produce unha dor terríbel. Nese momento o personaxe de Antón convértese en Antón Moreda, o personaxe histórico que o inspira, un militante nacionalista que viviu moitos anos no psiquiátrico de Castro de Rei, onde era sometido á terapia do electro-shock. El mantivo ao longo da súa vida as súas convicción políticas, a memoria saudosa da Galicia política do exilio republicano na Arxentina arredor da posición de Castelao, tal como el mesmo lle explica a Ledo nunhas declaracións que se reproducen coa voz en off.

Se o personaxe de Antón, que conta cunha rede de acollida e posibilidade de traballo, acaba vivindo no hospital psiquiátrico, para Merce non hai regreso. Ninguén espera por ela. As súas cartas dos primeiros anos en Bos Aires ían dirixidas á súa avoa, coa que mantén unha relación necesariamente finita. E, por outra banda, a única persoa pola que sentiu algo parecido ao amor, Antón, non cumpre a súa promesa de escribirlle. Regresar, para que?, para ir onda quen? O final do filme debe ser visto desde estes interrogantes. Merce, que sufriu nos primeiros tempos a dor do afastamento da terra, fixo unha aprendizaxe vital moi poderosa: aprendeu a dicirse e a dicir, a tomar decisións na súa soidade profunda logo de que Antón, o único home co que podía falar, desaparecese. Sen promesas sentimentais, sen nación á que regresar nin amante co que atoparse —o marido no filme non representa ningún vínculo afectivo—, Merce afírmase na cicatriz branca, na soidade e a dolorosa cegueira que confirma a súa ferida e ao tempo confirma a súa existencia.

4. A migrante soa en Margarita Ledo e Rosalía de Castro

O filme vai alén, logo, da simple documentación das historias das mulleres que soas marcharon para Uruguai e Arxentina. Quere pensar o feito migratorio feminino desde o paradoxo do oxímoron: trauma e ao tempo oportunidade para o autocoñecemento e a emerxencia da subxectividade destas mulleres. Así o explicaba na presentación do filme en Vigo: "unha certa solitude da muller saída como sabedes, en xeral, do medo rural, nas montañas e que aparece nunha cidade tamén moi extraña. E deste extrañamento e desta solitude como dá saído en ocasións e noutras non dá saído, porque en xeral as mulleres ían a servir". O plural, mulleres, é importante. Documentou a vida de moitas mulleres e fainas converser na personaxe de Merce, "porque las mujeres, en plural, reutilizan, recodifican, ironizan, deconstruyen muchos modelos e infinidad de objetos del espacio doméstico, del catón educativo, de su propio cuerpo" (Ledo 1999).

Semella que Ledo retome o rosaliano da muller emigrante do poema derradeiro de *As viúdas de vivos, as viúdas de mortos*, situándo, iso si, nun momento histórico posterior, e xa coa muller na outra banda do Atlántico. Interésanse ambas polas mulleres soas, analfabetas, vulnerábeis, sen recursos formativos, sociais e familiares; migrantes que experimentan a saudade-soidade das parias. Deste xeito *A cicatriz branca* engade unha nova volta á representación da figura penelopiana da espera, levándoa a novos territorios: Bos Aires será para a migrante o territorio onde a súa vida é posíbel, marcada polo silencio; a terra de orixe, o regreso imposíbel.

En Galicia a figura estereotípica do home migrante compleméntase no imaxinario coa viúva de vivo, representación icónica da espera, a pasividade e a ausencia. Este binomio, home migrante / viúva ou nai de vivo, afírmase nos estereotipos de xénero que

conforman o discurso homoxeneizador da saudade do migrante. A universalización da saudade, elaborada a partir da experiencia migratoria masculina, leva consigo unha minusvaloración das mulleres migrantes, reducidas a danos colaterais, corpos migratorios residuais e insignificantes para o 'relato común'. Represéntanse como unhas alienadas afectivas ás que se lles nega mesmo a posibilidade de estaren afectadas pola saudade, ampliando a súa invisibilidade e falta de subxectividade característica. Deste xeito, as mulleres migrantes soas resultan non só inimaxinábeis senón estrañas figuracións que desestabilizan un paradigma emocional, o da saudade, do que non forman parte.

A saudade convertida nun kistch idiosincrático que estereotipa a diferenza nacional converte o sentimento da perda produce un efecto de intraducibilidade que permite afondar na diferenza e nega a universalización destas emocións. Unhas emocións que pretendidamente sinalan a esencia sentimental mais que se afirman en formas banalizadoras. Ledo constrúe unha nova modelización da saudade sobre unha política das mulleres, actualizando o paradigma afectivo da nación. Ao retomar unha figura histórica profusamente documentada que ao mesmo tempo conecta co periplo final da viúva de vivo de Rosalía, esa que ante a imposibilidade do suicidio, decide embarcarse a América á procura do seu home, Ledo consigue realmente encher ese oco na memoria do século XX (González Fernández). Diante da súa cámara as migrantes humanízanse, ten corpo, vida, desexo —aínda que sexa silandeiriño—, e no seu relato, como no de Rosalía de Castro, a soidade é a que permite que institución familiar non as confine no papel de nais. A saudade-soidade das migrantes non vai acompañada por ningunha promesa de felicidade, mais a súa dorosa soidade tráeas á luz e afírmaas: velaí un suxeito non previsto.

O remate do poemario rosaliano non se incorporou ao repertorio cultural, daquela o patriarquivo da saudade teimou na

invisibilización destas mulleres soas. A viúva de vivo de Rosalía de Castro remata no preciso momento no que a labrega namorada decide emigrar aínda sabendo que só ten a certeza do fracaso, porque sabe que vai sufrir a saudade dunha terra á que non ten regreso posíbel —ela xa estaba soa na aldea— e a soidade de non atopar ao seu amado. A súa saudade-soidade só asegura a infelicidade, e ela sábeo. Ledo fai pensábeis as súas experiencias diversas e diverxentes fuxindo da dialéctica da simple vitimización, e refugando tamén desa felicidade obrigatoria idealizada que implica o relato que a nación fai da melancolía do emigrante. O silencio e a distancia modelan a subxectividade e a dignidade destas vidas marcadas polo vulnerabilidade en tanto que mulleres soas, a exposición aos abusos, a escravitude. No filme, Antón alimenta o regreso coa nostalxia do migrante e do exiliado e a promesa de felicidade utópica; unha configuración afectiva idealizadora que lle permite o regreso mais non lle asegura o *happy end*. Merce, pola súa banda, corporeiza o trauma da migración na saudade-soidade materializada na cicatriz branca; a saudade é nela unha ferida no corpo. A súa é unha figura da expulsión, da distancia, da imposibilidade do regreso. Nada nin ningúen espera por ela nin ela ten nada que esperar. A conmoción afectiva da saudade mestúrase coa imposibilidade do amor e a distancia da nación de orixe enxértase nunha irremediábel soidade.

Para elas non hai nin deber nin promesa de felicidade. A saudade-soidade das mulleres soborda ese marco normativo da *saudade*. Para elas non hai regreso e ao final das súas vidas estas mulleres saben que apenas teñen a certeza da ferida, da cicatriz branca.

Referencias bibliográficas

Cassin, Barbara. "Les intraduisibles et leur traductions." *Transeuropeennes. Revue internationale de pensée critique,* 2009, http://www.transeuropeennes.eu/fr/articles/83/Les_intraduisibles_

et_leurs_traductions

---. "Les intraduisibles. Entretien avec François Thomas." *Revue sciences/lettres* (2013): 1. DOI: 10.4000/rsl.252

CIAC 2014 Director Talk Initiative: Margarita Ledo Andión. Centro de Investigação em Artes e Comunicação, 13.06.2014 https://www.youtube.com/watch?v=xI9ktVIpGG4

Garrido González, Ana. "Viudas de vivos. La representación desde el exilio gallego de la vulnerabilidad y la violencia en el cuerpo y el rostro de la espera, a partir de la obra de Luís Seoane y Alfonso Daniel Rodríguez Castelao." *Violencia y discurso en el mundo hispánico. Género, cotidianidad y poder,* edit. por Miguel Carrera y Mariola Pietrak, Padilla, 2015, pp.251-270.

---. "Las chicas raras no tienen voz: una interpretación de *Adiós María* de Xohana Torres." *Itinerarios*, 21, 2015, pp. 183-198

González Fernández, Helena. "La mujer que no es solo metáfora de la nación. Lectura de las viudas de vivos de Rosalía de Castro." *Lectora*, 15, 2009, pp. 99-115. http://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7177

Ledo, Margarita. "Mujeres viendo mujeres." *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, 1999, http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=92

BIB http://bocc.ubi.pt/pag/ledo-margarita-mujeres.html

Ledo Andión, Margarita. "Margarita Ledo presenta en Vigo *A cicatriz branca."* TVG, 31.08.2013,

http://www.crtvg.es:8012/cultural/corte-a-corte/margarita-ledo-presenta-en-vigo-a-cicatriz-branca-pelicula-participada-pola-tvg

---. *A cicatriz branca*. Galaxia, 2015.

---. "Cine documental. Cibercultura, tecnologías de proximidad." *Telos*, 100, 2015, 81, https://telos.fundaciontelefonica.com

Ledo Andión, Margarita e Anna Turbau. *Linguas mortas. Serial radiofónico*. Sotelo Blanco, 1989.

Miguélez-Carballeira, Helena. *Galiza, um povo sentimental? Género, política e cultura no imaginário nacional galego*. Trad. Fernando Vasquez. Através, 2015.

Piñeiro, Ramón. *Filosofía da saudade*. Vigo: Galaxia, 2009.

Rodríguez, Eladio. *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*. Galaxia, 2000 (1a. ed. 1958-1961).

Ramos, Alberto. "A emigración da muller é unha expulsión, unha viaxe ao abismo." *Praza pública.* 07.12.2012,
http://praza.gal/cultura/2897/la-emigracion-da-muller-e-unha-expulsion-unha-viaxe-ao-abismor/