TEMPOS NOVOS

revista mensual de información e opinión para o debate

abril 21

nº 287

6 €



MÁTANOS MADRID

SOCIEDADE

U-los intelectuais de agora?

Que foi dos intelectuais e do seu papel na denuncia da mentira e a inxustiza? Bótanse en falta no tempo das incertezas e as posverdades. Son outros os que interveñen no debate público, pero sen a súa autoridade moral.

ENTREVISTA

Antón Costas: economía e postpandemia

"Hai que evitar o fomento dunha economía dixital e verde para ricos", dí o economista vigués e novo presidente do CES, cando analiza para TN o potencial do *Next Generation UE*.

MONOGRÁFICO

A Mariña do Cantábrico

Unha das comarcas que reforzan con maior radicalidade o diferencial galego. Catro miradas críticas penetran na súa axenda: a crise de Alcoa, a inmigración, a economía do eucalipto e o faro ilustrado de Sargadelos.



MARGARITA LEDO ANDIÓN, directora de cinema

Nación, a soberanía das mulleres

Texto **Fernando Redondo**

A poliédrica figura de Margarita Ledo Andión no eido audiovisual vaise conformando nas relacións que tece entre o que investiga, o que escribe e o que filma. A última achega atopámola en Nación, premio á mellor dirección no Festival de Cine Europeo de Sevilla. Acollida ao xenérico do documentario, a película bota man dunha formulación híbrida na que o ficcional intensifica o que o documento suxire: corpos, voces e xestos de mulleres que teiman por facer valer os seus dereitos laborais, que é como dicir a autoestima e a independencia. No seu libro Del Cine-ojo a Dogma 95, Ledo afirmaba que Jean-Luc Godard e José Luis Guerín poderían ter as almofadas bordadas coas mesmas iniciais, mais non era o caso. Para o filme que nos ocupa ben se pode suxerir o mesmo, pero agora en positivo, entre Margarita (Ledo) e Marguerite (Duras).

Sobre a presenza da muller no ámbito laboral e industrial hai unha longa tradición cinematográfica que reaparece en *Nación* con esa saída das obreiras da fábrica. Como valoras a vixencia ou mesmo a enerxía transformadora deste tipo de imaxes? Esta é unha película en presente. Aínda que traballe co pasado, é sempre en función do presente. Obviamente a historia do chamado movemento obreiro pódese facer dende a perspectiva das mulleres. Iso poderíase facer, outra cousa é que, por razóns diferentes, isto forme parte desa noite neboeira que cubre á muller no espazo público, considerando tamén como espazo público o espazo da fábrica. Pero en concreto a min interesábame establecer esta conexión coas fábricas dos anos 20. Non hai que esquecer Moisés Álvarez, Regojo, ou xa non digamos a conserva, que vén do século XIX... Hai, polo tanto, unha historia fabril en sectores onde as mulleres teñen unha presenza, tamén moi vencellada ao rol de xénero (vinculado ao vestido, alimentación, etc.). A saída da fábrica Alonarti forma parte dese segmento que ten que ver coa alimentación. Despois está a calidade da filmación de José Gil, unha película marabillosa como película didáctica. Interesábame moito vencellala a outra saída da fábrica, que obviamente está preparada para a película, que é a de Cerámicas do Castro, en Sada, e fundir esas dúas imaxes. De feito, a imaxe preponderante é a de Alonarti, pero as voces e o son que se escoita son da fábrica do Castro. Por tanto, é ese bucle e esa historia que apenas coñecemos, e que apenas sabemos por uns cantos vestixios que existiu. Despois, obviamente, a escolma do arquivo de Alonarti vai en función dos diferentes roles, do elemento masculino e feminino dentro da fábrica.

Dende o punto de vista formal, hai na película unha diversidade de materiais, como o arquivo, as testemuñas das obreiras da fábrica de louza Pontesa e, finalmente, o performativo. Que valor engadido agardabas que achegara isto último ao filme? Sempre hai esta marca nos meus traballos, pero aquí dunha maneira moi evidente. Une tres aspectos como parte do real e da complexidade do real, que é o imaxinario, o documento e a memoria en relación coa historia. Entón, o imaxinario, neste caso, é a parte máis simbólica, todas estas mensaxes que pasan por signos diferentes, a veces coa propia actuación ou coas transferencias duns corpos a outros. Interesábame ver como pasaba para a *performance* ou para a actuación das actrices a fala das mulleres, porque o que estas din é exactamente o que din as actrices. Interesábame moito ese tipo de transferencias e de relación entre elas. De feito, cando aparecen xuntas, non se diferencian uns corpos de outros. Igual que está moi marcada esa figura mitolóxica da esfinxe, o papel que fai Eva Veiga cos seus propios versos de "Apagando a escuridade", referido ao apagar a escuridade sobre á épica das mulleres, que parece que foi sempre unha épica masculina a que defendeu os postos de traballo. Interesábame esa labilidade de mestura de tempos e de mestura de espazos, espazos de produción primario no caso do campo e logo á organización na fábrica. Son case nenas. Son nenas, de feito, cando entran alí. Hoxe estaría prohibido (e estamos falando dos anos 60, non do século XIX).

"Interesábame ver como pasaba para a *performance* ou para a actuación das actrices a fala das mulleres, porque o que estas din é exactamente o que din as actrices. Interesábame moito ese tipo de transferencias e de relación entre elas. De feito, cando aparecen xuntas, non se diferencian uns corpos de outros".

Pero ten unha lectura de tempo presente... Tratábase de ver como se organizan e como artellan unha perspectiva de vida para si mesmas, e como recuperan o corpo para poder ir tomar un *gin tonic* e poder desfrutar



dunhas vacacións. É este tipo de transformación delas propias o que me interesaba, e iso pasa obviamente á parte *performativa*, que era a que me permitía traer para o presente como fomos representadas e como fomos programadas para o berro, que era o único que se podía facer. O resto era unha condena ao mutismo, que é unha frase que, ademais, eu recollo noutros traballos, mesmo ensaísticos, coa frase da Duras: "Todas fomos instruídas na dor e no silencio". Dicía a Duras: "O home podía berrar porque facía a guerra, pero a muller non tiña nin esa posibilidade". Entón, eses espazos onde o berro lle estaba permitido, ou o tipo de represión coa marca do sexismo, interesábame e iso só podía entrar a partir de determinadas fórmulas. Non me interesaba aí o recordo directo.

Como cres que nos falan dende o pasado as imaxes de arquivo? Por exemplo, na testemuña desa muller que se pregunta (e nos pregunta a nós, mirado a cámara, que a contemplamos no 2021) por que os homes non están alí a defender o mesmo. Isto é na fábrica de conservas Odosa, e efectivamente aí hai un alegato fortísimo, unha toma de posición e unha crítica sobre o comportamento do elemento masculino, que facía a función da patronal. Non tiña en risco o seu traballo, polo que é peor aínda. Isto non pasou en Pontesa, onde as mulleres eran moitas máis e tiñan postos superiores na xerarquía interna das relacións de traballo, pero no caso de Odosa a fractura de xénero é total e está en función do papel masculino de suplantalas a elas, de cobrar máis e de funcionar como elemento ao servizo doutra clase social e doutras manobras. Ademais, dino moi claro. Hai outra cousa dese alegato, cando din por que as autoridades non cumpren os acordos, que é o outro abc da explotación, o engano permanente. Ao igual que é un engano permanente o aparello xudicial en relación ás reclamacións das traballadoras de Pontesa. Realmente fálanos moito do que é o entramado institucional no presente e a onde chegou, ademais, en deterioro. Vén de aí. Son verdades como puños.

En relación co pasado, buscas xunguir o acontecido en Pontesa con outros conflitos, por exemplo o das Encrobas dos anos 70. Como se relacionan entre si no filme? Cando recorro a arquivos de cine militante, de cine de axitación e contradiscurso como, dalgunha maneira, é o das Encrobas, a idea é constatar a presenza das mulleres dirixindo eses momentos emancipatorios. Aí está Olivia falando polo megáfono, organizando a entrada en Baldaio, na praia, onde houbo a batalla campal. As mulleres das fotos de Xosé Castro son mulleres en acción e a Garda Civil descolocada, cunha expresión de non saber de onde lle cae aquilo, e sobre todo esa muller que vai entre os gardas e mira cara fóra, mira cara nós dun modo moi desafiante. Esa era a representación que me interesaba porque é a que as leva realmente a xuntarse e a dicir "chegamos ata aquí", un pouco esa frase de "*A la mierda*" dunha das traballadoras de Pontesa. A película, a través das mulleres do sector industrial, busca todo o que foi velado e todos os ámbitos nos que as mulleres se manifestan e actúan. Logo están as escenas máis doces, a relación co pan, a rega do millo, a relación con esa orixe no campo, que non podemos obviar nunha situación como a galega. Quero dicir que case todas veñen de aí. Ese outro pé segue funcionando ligado á comida, a que o día de festa o que fan é ir comprar roupa feita para o pai e las para calcetar elas. Interesábame relacionar diferentes esferas e escenarios porque, se non, acababa sendo un filme sindicalista, que non o é.

Por exemplo, nesa escena na que as dúas compañeiras van mercar roupa, non só pola independencia que lles dá teren traballo, senón que tamén van mercar para o pai a unha tenda

"Cando recorro a arquivos de cine de axitación e contradiscurso como é o das Encrobas, a idea é constatar a presenza das mulleres dirixindo eses momentos emancipatorios (...) A película, a través das mulleres do sector industrial, busca todo o que foi velado e todos os ámbitos nos que as mulleres se manifestan e actúan".



chamada Confecciones Onbre... Si. Onbre, sen h, que ademais é unha tenda clásica do comercio de Santiago que xa pechou. Gustábame moito esa organización exacta de todas as chaquetas masculinas, que é o plano que abre aí. Quería unilo ao día de festa, por iso hai eses fogos e a queima da catedral, porque o día de saír de compras era o día que se viña á vila. Son os múltiples espazos que se van unindo na experiencia de calquera persoa, pero que nas mulleres está sempre moi enfiado. Igual que nas taquillas, interesábame mostrar as de Pontesa porque era un lugar de moitas complicidades.

No tocante ás imaxes do Corpiño, sitúanse nunha secuencia de transición cara outro momento do filme. Como se integran no conxunto? Está enlazado co de antes, coa improvisación vocal de Mónica de Nut na illa, nesa representación do isolamento. Logo non podía deixar a igrexa católica fóra do papel e o rol que teñen aí as mulleres. Mirei outras cousas, como procesións, pero estas eran realmente as mellores imaxes. E interesábame esa imaxe de condena, de histeria, de endemoniada, da muller, cara onde leva iso? Está a imaxe do isolamento, a do berro á que esta se une... e leva cara unha instalación mortuoria, e de feito a personaxe de Eva Veiga di "*boa viaxe, Galiza*". Pero ese momento de morte actívase porque por detrás pasa unha figura coa fouce e aí, de novo, éntrase cara un final diferente.

Nesta secuencia, a maioría das persoas que berran e se axitan son mulleres Si, e son mulleres dunha beleza espeluznante, son todas guapísimas, son mulleres novas porque, logo, as da procesión e as que van en ofrecemento, son mulleres de idade. *Lejos de los árboles*, o filme de Jacinto Esteva, de onde procede este fragmento, é para min é unha película única, bastante singular e, sobre todo, respecto a Galicia.



ENTREVISTA



A produción de *Nación* coincide no tempo, en boa medida, co da escrita do ensaio *El cuerpo y la cámara*. Que conexión hai entre estes dous traballos? Por exemplo con esa pasaxe nodal na que reflexionas sobre como fala das mulleres o modo no que o corpo é filmado. Son obras con materiais e cun modo expresivo distintos, pero nos dous casos (non tanto na imaxe coma na forma de pensar a película) está Marguerite Duras. Está nesas voces que sobrevoan. E máis que nas voces, na arquitectura sonora. Está na experiencia dos corpos na pantalla. Interesábame moito como isto se trata, como se filma. Realmente, aí preocupeime de que nada que tivera que ver con eses corpos se me escapase, e se se escapa non son consciente. A *performance* deume pé para iso. En *El cuerpo y la cámara* está moi presente a *perfomance* como elemento transitivo para outra persoa, para fóra, para un espectador, para unha espectadora. Por iso me atrevín moito coa *perfomance*, que me permitía tamén que o material real, as traballadoras de Pontesa, foran conscientes de que estaban facendo unha película, porque ao principio pensaban que isto parecía para televisión, que por que isto tarda tanto, que por que repetimos… Entón, interesábame moito esa noción de "estás actuando". E todo isto ten que ver non tanto coa seguridade que che pode dar, senón coa decisión de facer as cousas dun determinado modo e estar ao mesmo tempo escribindo sobre iso mesmo.

"E o que inclúo sempre nas miñas catro longametraxes son as mulleres que están por detrás (...) A partir dun determinado momento pasa a ser a muller o elemento substantivo que convoca o resto, pero a través de recoñecerse a si mesma. Ademais, en *Nación*, as mulleres de idade están en primeiro plano e sen ter que facer de nais, de avoas ou de coidadoras".

Nas túas catro longametraxes obsérvase un primeiro interese pola cuestión da memoria histórica para logo centrar o foco na condición da muller, nas súas loitas por facerse ver e facerse valer. *A cicatriz branca* faría aquí de transición entre unha e outra etapa. Como contemplas este aparente percorrido entre temas e escenarios? As primeiras farían parte dunha triloxía do século. Primeiro, os anos dos soños, os anos sesenta nos que parecía que todo ía mudar (*Santa Liberdade*). Despois está tamén o momento da creba do século, neste caso a guerra civil (*Liste, pronunciado Líster*). E logo os movementos humanos, tratados a través da emigración das mulleres (*A cicatriz branca*). Aí empeza realmente a miña intención de traballar sobre a muller e dende a perspectiva da muller. O que si vexo nas catro longametraxes, con diferentes intensidade, é o uso de arquivos de diferente orixe: arquivos persoais, arquivos institucionais e arquivos mediáticos. E o que si inclúo sempre son as mulleres que están por detrás: en *Santa liberdade*, a muller de Soutomayor, a de Pepe Velo, a curmá de Galvão…., en *Líster*, a propia muller de Líster ten un papel moi interesante; pero a partir dun determinado momento pasa a ser a muller o elemento substantivo que convoca o resto, pero a través de recoñecerse a si mesma. Ademais, en *Nación*, as mulleres de idade están en primeiro plano e sen ter que facer de nais, de avoas ou de coidadoras.