JOSETXO CERDÁN
Y CASIMIRO TORREIRO (eds.)

Al otro lado de la ficción

TRECE DOCUMENTALISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS



Signo e Imagen

CÁTEDRA

Margarita Ledo Andión

José Luis Castro de Paz
José Manuel Sande

MARGARITA LEDO ANDIÓN (Castro do Rei, Lugo, 1951)

Catedrática de Comunicación Audiovisual en la Universidade de Santiago de Compostela, buena parte de las reflexiones teóricas, líneas de investigación, filiaciones e intereses aportados históricamente en su producción académica y artística se han amalgamado, adquiriendo un curioso engarce, en sus trabajos fílmicos documentales de los últimos años. Debutante en el ambicioso largometraje *Santa Liberdade* (2004), con posterioridad ha realizado la película biográfica *Fala e terra desta miña terra. Manuel María* (2005), personal homenaje al poeta gallego, amigo y mentor de nombre homónimo, y la reconstrucción de un suceso inspirado en hechos reales, «Lavacolla 1939», segmento del film colectivo militante de intencionalidad política *Hai que botalos* (2005), planificado en vísperas de las elecciones gallegas en las que Manuel Fraga pierde la mayoría absoluta. También ha sido productora ejecutiva en el film homenaje a Carlos Varela, *CCCV* (Ramiro Ledo Cordeiro, 2005). En la actualidad, prepara una laboriosa aproximación a la figura del militante comunista y destacado dirigente militar del bando republicano durante la Guerra Civil Española, Enrique Líster.

Próxima a áreas tan heterogéneas como la lusofonía, el nuevo feminismo y, por encima de todo, el estatuto de la propia imagen, en una curiosa progresión que ha ido virando desde la imagen fotográfica hasta la cinematográfica, indican parte del acervo de su poliédrica y audaz trayectoria profesional. Un itinerario comenzado precozmente gracias a sus estudios de Periodismo en la Escuela Oficial de Barcelona. Víctima de su inequívoca actividad política de oposición al régimen franquista, como personalidad sobresaliente de la Unión do Pobo Galego (UPG), se ve obligada a exiliarse en Portugal durante la etapa final de la dictadura, ejerciendo como lectora de la Facultad de Letras de Opor-

to. De regreso a Galicia, funda y dirige entre 1977 y 1980 el semanario nacionalista *A Nosa Terra*. Doctorada en Ciencias de la Comunicación, se convierte en docente de la Universitat Autónoma de Barcelona, desplegando durante ocho años un consistente trabajo de investigación que la lleva a trasladarse en 1991 a Santiago de Compostela, donde deviene en pieza clave en la fundación de la propia Facultad de Ciencias de la Comunicación, incluyendo su nombramiento como decana.

Autora de ensayos tan señalados como *Documentalismo fotográfico* (1998), publicado en Cátedra, *Del Cine-Ojo a Dogma95* (2004), editado por Paidós, o *Cine de fotógrafos* (2005), en Gustavo Gili, su constante dedicación a la escritura no ha obviado la creación literaria, de la poesía a la narración, vías por las que transita un recorrido existencial pleno de agitación y constantes manifestaciones de su versatilidad.

Ao dicer o seu nome. Poesía, documento y reflexión

> Non é este un documental experimental. Está no modo dos clásicos. As grandes innovacións dos documentais están nos anos vinte e trinta, é o *Fisterra* de Velo no que as campesinas tiñan unha relación directa coa cámara ou o que fai *Nanuk* cando rí pasando o coitelo pola boca. Recollo as posibilidades do documental clásico que son moi descoñecidas e a partir de ahí mesturo pequenos aspectos que son construccións poéticas.
>
> La mayoría nunca más puede regresar a sus casas y muere en el exilio. De ahí que yo construya con este filme un especie de retorno simbólico.
>
> Margarita Ledo Andión

Áspera, reivindicativa y nacionalista, erudita, arrolladora de ideas y proyectos... Son todos ellos calificativos que, significativamente, definen tanto *Santa Liberdade* como podrían ayudar a hacerlo con la personalidad de su autora. Tras muchos años en las aulas universitarias enseñando, historiando y teorizando el documental (fotográfico y) cinematográfico, cuando Margarita Ledo Andión decide colocarse tras la cámara, lo hace, por un lado y sin duda, como experiencia personal y eficaz medio de profundizar en su propio conocimiento, pero, por otro, con la simultánea y firme voluntad de intervenir *desde la actuali-*



Margarita Ledo Andión.

dad en los frentes políticos, reivindicativos, que han marcado, o marcan todavía, una parte trascendental en su vida: la lucha antifranquista (que motiva incluso su exilio en Portugal durante algunos años) y (lo que para ella es lo mismo) su ideología nacionalista (militante en su juventud de la Unión do Pobo Galego).

Parece lógico, entonces, que la denominada secretamente por sus organizadores «Operación Dulcinea», la toma del transatlántico «Santa María» a comienzos de 1961 por un comando del DRIL (Directorio Revolucionario Ibérico de Liberación), formado por antifascistas gallegos y portugueses, para llamar la atención internacional sobre las dictaduras de Franco y Salazar, fuese para Ledo Andión el cañamazo profundo que le lleva a poner en pie un proyecto extraordinariamente



Santa Liberdade.

complejo que culmina, tras innumerables avatares de producción[1], en el film titulado *Santa Liberdade* (nombre con que los miembros del DRIL bautizan el barco durante los trece días que dura la *aventura).* Se trataba de algún modo (en palabras de la realizadora) de contar su «propia fábula», el incierto y utópico viaje de su propia generación, los acontecimientos que marcaron *el vientre* del pasado siglo. Había de ser, por ello y en cierto modo, un film de aventuras y piratas, de viajes y héroes, una historia que se situaba, para ella y por ejemplo, en la estela de un Joseph Conrad. Pero debía ser también, a la vez y sobre todo, la reconstrucción, la *puesta en conocimiento,* de un acontecimiento histórico oculto, *sin historia,* falseado por el franquismo y no recuperado para la memoria popular[2], uno de los muchos puntos oscuros pasados por alto por una Transición democrática a la que el texto —que se quiere cosido con hilo rojo a títulos como *Canciones para después de un guerra* (Basilio Martín Patino, 1971) o *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976)— no parece dejar de pedirle cuentas... Y todavía, y ahondando en ese mismo sentido, se trataba de poner en valor a los dos líderes gallegos

[1] Cfr. la entrevista a la autora que acompaña estas páginas.

[2] «Creo que *[Santa Liberdade]* puede inscribirse en la clase de películas que se están haciendo en España sobre lo que no existió oficialmente, las películas de la memoria llevadas al documental» («Entrevista a Margarita Ledo», *Clarín,* Buenos Aires, 29 de marzo de 2005).

del comando —el republicano y comunista Xosé Fernández (el comandante Soutomaior) y, sobre todo, el galeguista «de nación y de lingua»[3] Xóse Velo—, desdibujados por el tiempo y por la figura ambigua y fascinante del capitán portugués Henrique Galvão, anticomunista perseguido por Salazar y convertido en el más visible (y *legendario) jefe* de la operación, *cantado* todavía hoy por su fabulador bardo (y entonces entrevistador) Dominique Lapierre[4].

La compleja y en extremo alambicada estructura del film responde, en principio, a la multitud de fuentes orales, hemerográficas, fotográficas y cinematográficas que la directora (con paciencia y dedicación propias de historiadora) busca y localiza por todo el mundo —desde las (escasas y tergiversadas) noticias del NO-DO a las conservadas en los archivos de la Cinemateca de Brasil, de la RTP, de la Pathé o de las diferentes cadenas norteamericanas...—, pero surge también (y de manera no menos evidente) de su convicción (política) de que *nada* podía quedar en el tintero, de que toda posibilidad discursiva (incluso si el resultado de mixtura tal puede dar lugar a un extraño, áspero y rugoso puzzle en el que las piezas no siempre casen con excesiva fluidez) debía ser, al menos, *sugerida.* Así, y si las modalidades documentales caracterizadas por la interactividad (sobre todo, aunque entre otras, las entrevistas a cámara de los *herederos,* sanguíneos o no, de los tres *héroes* del Santa Liberdade, todos ellos, también, jóvenes miembros del comando: el portugués Camilo Tavares Mortágua, mano derecha de Galvão y cercano a Ledo Andión durante su exilio portugués; Víctor Velo, hijo de Xosé Velo; y Federico Fernández Ackerman, hijo del comandante Soutomaior) y la observación (encuentro entre los citados *protagonistas* en Campinas, Brasil) predominan sobre cualesquiera otras (de acuerdo con la vocación *clásica* de la cineasta), ciertos elementos ensayísticos, e incluso (ocultamente) performativos y poéticos[5], jalonan el film desde su mismo inicio, dejando en el aire pinceladas no por ligeras y aisladas menos sugerentes y potencialmente productivas.

Desde este punto de vista, el comienzo del film es revelador. Mientras los créditos nos muestran los nombres de los *protagonistas* y escuchamos la banda musical, *narrativa,* compuesta por Manuel Rodeiro

---

[3] X. L. Méndez Ferrín, «Santa Liberdade«, *Faro de Vigo* (2004).

[4] Lapierre cubrió el secuestro como enviado especial de la revista francesa *Paris Match* y, ya en Brasil, entrevistó en exclusiva a Henrique Galvão.

[5] Recurrimos evidentemente, y entre otras razones por su *popularidad* en este ámbito, a las modalidades establecidas por Bill Nichols en sus diferentes ensayos sobre el documental cinematográfico.



Santa Liberdade.

(diríamos que anunciando el nivel más *aventurero* y de suspense), la presencia del gran fotógrafo gallego Manuel Ferrol[6] y su *truco* visual del barco que llega, al modo en que lo hiciera en la segunda mitad de los años 50 para la notabilísima película de Rafael Gil *Camarote de lujo* (1958)[7], nos sitúan ante una mirada serena, distanciada y reflexiva sobre el pasado. Una mirada femenina y poética, como simboliza la presencia de la actriz Mónica Camaño, mirando (la pantalla) y mirándonos, mientras recita el verso de Avilés de Taramancos con que Ledo Andión quiere encabezar su película.

Desde ahí (y tras la presencia de unos breves intertítulos que nos colocan directamente ante el *conflicto,* abriendo ciertos enigmas narrativos como si de una película bélica que comenzase en plena batalla se

[6] Uno de los más notables fotógrafos gallegos, autor de algunas de las instantáneas más significativas sobre la salida de emigrantes gallegos para América, fue también el reportero encargado de cubrir la llegada de los viajeros españoles del Santa María al puerto de Vigo para el diario coruñés *El Ideal Gallego.*

[7] Escrita por Wenceslao Fernández Flórez, interpretada por Antonio Casal y ambientada en La Coruña en los trágicos años de la salida masiva de emigrantes gallegos desde el puerto herculino, dicho mundo de hambre y miseria de los trabajadores y de aprovechados consignatarios de buques que sacan partido de las desdichas de aquéllos está puesto en escena con sorprendente crudeza y escasa inclinación al sentimentalismo.



Santa Liberdade.

tratase («... las comunicaciones están cortadas...»), la primera parte del texto se centra en presentar y aproximarnos a la personalidad y trayectoria vital y política de los tres responsables del comando (Galvão, Soutomaior, Velo), tanto a través de imágenes de archivo, como de las entrevistas a sus *descendientes* y (no menos importante) a las mujeres que sufrieron en sus carnes y su tiempo vital lo que hoy podría si no ser visto como un acontecimiento mítico y, por ello, *atemporal.* Y aquí (y sin que el caleidoscopio resultante impida acceder al sentido profundo pacientemente trazado por una enunciación poderosa) los tiempos y las texturas comienzan a cruzarse, a hibridarse, ofreciendo esa curiosa y única *sensación* dialéctica (narración/documental; acontecimientos políticos/vida cotidiana; pasado/presente; noticiario/ensayo) que el texto deja grabado en un primer visionado en la retina de su espectador.

Y es curioso observar cómo algunos de los escritos más destacados dedicados a la película tras su estreno eligen (lógicamente en función del talante y del talento del escritor en cuestión), priorizándola, alguna de esas vías que Ledo Andión sugiere, ora profundizando en ella, ora dejándola en suspenso. En esas entrevistas a Mortaguá, Velo Pérez y Fernández Ackerman, por ejemplo, así como en la *mise en scène* de la pantalla en blanco situada al borde del mar y el verso recitado con que se inicia el film, parecen «convocarse (señala Carlos Losilla) los fantasmas» de los héroes[8]. *Espíritus* que surgen *imaginariamente,* presentes en

[8] Carlos Losilla, «La canço del pirata», *Avui* (13 de junio de 2004), pág. 55.

las películas familiares rodadas en súper-8 durante la ocupación del navío por uno de sus pasajeros, Luis Noya, antiguo alumno de Velo. Desgastados por el tiempo, las sugerencias poéticas y melancólicas de esos fragmentos de celuloide (festiva utopía socialista, viva desde el lugar de la muerte) están siempre presentes para la cineasta[9], pero sólo *vislumbradas* en el film, decidido no obstante a reflexionar sobre el acontecimiento desde una posición de intervención política más directa y radical. Por ello, muy significativamente, los *héroes del pasado* son poco a poco *sustituidos* por los actores sociales actuales que (sólo parcialmente) los representa(ba)n, elaborando a tal fin la cineasta un cuidadoso *escenario* para entrevistar a cada uno de ellos —la sala de billar vacía para el más racional y elaborador *de la partida,* pero también mano derecha del don Juan, aventurero y cazador Galvão; los ladrillos a la vista como fondo para el hijo de Soutomaior, implicado sin duda en la lucha, pero quizás de forma más irreflexiva y casual; el retrato del padre, el despacho y el (progresivo *peso* en el encuadre del) reflejo del espejo para Víctor Velo, continuador ideológico (y personal) del nacionalismo paterno. Por otro lado, sin embargo, no es menos destacada la extraordinaria presencia femenina (la sobrina de Galvão; Manuela Pou, la primera esposa de Soutomaior, que protagoniza algunos de los más emocionantes y *vitales* momentos del film; Jovita Pérez, mujer de Xosé Velo...), en una «inspirada opción» que (como apunta Antonio Weinrichter)[10] amplía la reconstrucción geopolítica —que incluye, por ejemplo y en rápidos trazos, la efervescente situación política latinoamericana tras la llegada a La Habana de Fidel Castro en 1959 o la (decisiva) coincidencia de los hechos *narrados* con la toma de posesión de J. F. Kennedy en Estados Unidos— hacia el terreno de las trágicas consecuencias individuales de los acontecimientos políticos y sociales.

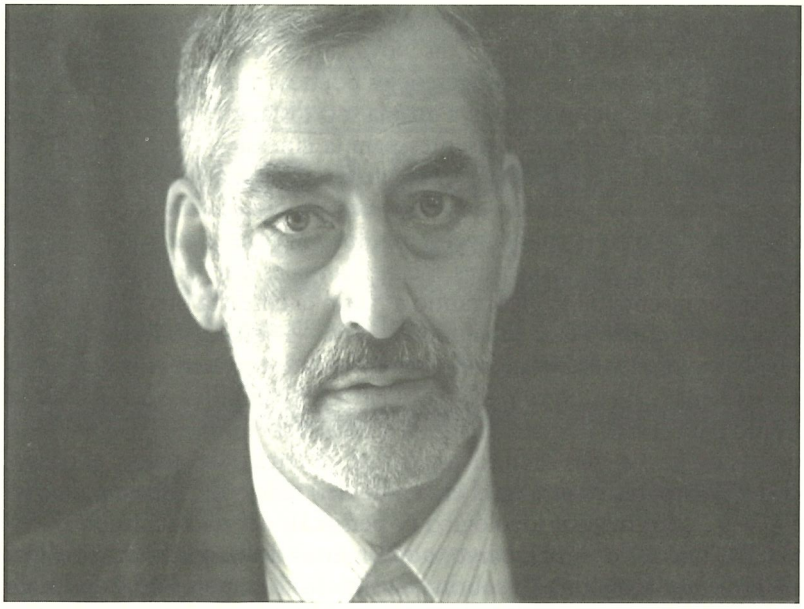
Pero, todavía y como anticipábamos, la película modificará y ampliará sus estrategias discursivas cuando (a la espera de una «reconciliación póstuma del triunvirato original» capaz de cerrar una herida a la vez política y personal) decida reunir a los supervivientes, después de cuarenta años sin encontrarse, en la Hacienda donde, tras el agridulce fin brasileño de la quijotesca odisea[11], permanecieron *entrenándose*

---

[9] «[Cuando las localicé] pensé en una obra absolutamente personal. Y si llego a saber editar, me meto en una cabina sólo con esa película de aficionado» (entrevista posterior a Margarita Ledo Andión).

[10] Antonio Weinrichter, «*Santa Liberdade.* Grupo Salvaje», *ABC* (Madrid, 2004).

[11] Y es que, si la operación se llamaba Dulcinea y Galvão tenía a don Quijote como modelo, el espíritu del personaje cervantino tampoco parecía andar lejos de un Velo



Fala e terra desta miña terra. Manuel María.

para un (incierto y finalmente inexistente) futuro de lucha. Pese a la forzosa pobreza visual del fragmento (motivada por graves problemas de producción en Brasil), el film no sólo logra aquí mostrar sino que *construye* el encuentro *real* entre los tres *personajes,* trayendo al presente, dando vida de nuevo al pasado perdido. Y no sólo hablan del ayer en el hoy (de Kennedy y Bush, por ejemplo; de lo que hoy hubiese pasado en una situación similar), sino que prometen reencontrarse, quizás en una nueva lucha, en otras circunstancias... «Y ya sabes que nunca más se van a ver, pero ellos continúan: "Nos vamos a encontrar." Y se abrazan»[12].

---

que, en palabras de J. M. Paz Gago, «representaba a la vez una inigualable réplica física del desgarbado caballero andante y también su fiel trasunto psíquico, como demuestra su irresistible inclinación a las soflamas encendidas, propias de un iluminado genial» (J. M. Paz Gago, «Santa Liberdade», en Hilario J. Rodríguez, *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español,* 36 Festival Internacional de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid, 2006, págs. 305-306.

[12] Entrevista posterior a Margarita Ledo Andión.



Fala e terra desta miña terra. Manuel María.

Reflexión en presente sobre el pasado y lúcida intervención política se conjugan inextricablemente, pues, con la emotiva narración de unos acontecimientos hasta ahora *sin memoria,* cruelmente desprestigiados y/o silenciados. Y Xosé Velo, a través del reflejo de su hijo en el espejo, nos habla, finalmente triunfante, sobre la necesidad del respeto por la nación y la diferencia. Restituido al lugar central que (ideológica y personalmente) Margarita Ledo Andión se ha esforzado con mimo en construirle.

Coda. Réquiem por el compañero bardo

«Lavacolla 1939», filmado en una mañana de marzo de 2005 para el film colectivo *Hai que botalos,* funde mediante la reconstrucción dramatizada dos de sus preocupaciones más usuales, el ejercicio de imbricación y buceo en la memoria histórica y su confrontación dialéctica con la realidad más acuciante. La Guerra Civil y la posguerra se reflejan en un cortometraje político de presupuesto irrisorio donde se recons-

truye uno de tantos acontecimientos obviados, la existencia de campos de concentración en la España de la posguerra, en este caso prisioneros obligados a construir los aeropuertos gallegos, que, por la propia naturaleza del proyecto, le sirve para vincular los distintos estratos reaccionarios en la historia del país y establecer una relación causa-efecto originada por ese itinerario.

En agosto de 2005 finaliza el proceso de elaboración de un trabajo biográfico a la memoria de un amigo fallecido, el poeta de origen gallego Manuel María, personalidad intelectual y política absolutamente determinante en la vida de Margarita Ledo que se convierte en su hasta ahora último trabajo fílmico terminado. Sin alcanzar siquiera los 30 minutos de duración, nuevamente la renuncia a la voz en off —consintiendo fundamentalmente al poeta ofrecer por medio de resortes poéticos y/o verbales un esbozo de su pensamiento y modelo de actuación— y la construcción de un perfil biográfico nítido, al tiempo que crece el potente binomio amoroso sugerido y el relato contenido constituido por la pareja que forman el poeta y su mujer, Saleta, a partir de materiales de diversa procedencia (archivo, imágenes personales, fotografías, intervenciones en actos públicos, poemas, rótulos, declaraciones del poeta)[13], traslucen como los principales rasgos de esta otra operación de búsqueda, recogida y selección de materiales donde la emanación autobiográfica y emotiva, el sentido de homenaje y amistad, permanecen en los dominios de una producción modesta, consagrada de modo evidente al ensalzamiento de la figura del bardo lucense. En *Fala e terra desta miña terra. Manuel María,* desmenuzando la idiosincrasia del sujeto filmado se filtra ideario existencial, concepción poética, compromiso nacionalista y enraizamiento en el entorno gallego, pero también su historia amorosa, la fidelidad a la compañera perdurable. De nuevo, como en *Santa Liberdade,* la capacidad para captar la emotividad femenina en un ejercicio de cotidianidad que se nos muestra a través de guiños preservadores, bien de la coquetería masculina, bien de gestos o palabras de complicidad amorosa, proporciona algunos de los instantes más memorables. Los poemas del autor que abren y cierran la película marcan este mismo camino, un relato de pérdida por el que el amor no deja de estar solicitado por la presencia de la muerte.

---

[13] Amasijo de imágenes por las que se *labra* el film, bien explicitado desde su mismo inicio, un rótulo previo a cualquier imagen donde se nos indica: «neste sinfín de imaxes que foron chegando ate nós dende albumes persoais, arquivos, entrevistas, rexistro de festas, intervencións e manifestacións». La aparición sobre la imagen de otra sucesión de rótulos nos permite, avanzado el documental, cuantificar la producción intelectual del literato.

ENTREVISTA

No es frecuente que un profesor universitario que se dedica durante muchos años a analizar desde una perspectiva teórica e histórica el documental, se convierta en documentalista. ¿Qué hay —y de alguna manera es una pregunta retórica— de la autora de ensayos como «Documentalismo fotográfico» o «Del Cine-Ojo a Dogma95» *en la cineasta de «Santa Liberdade»? ¿Cómo compaginas ambas actividades y qué relaciones ves entre ellas?*

La primera razón que me daba a mí misma (pero el primer argumento casi siempre es falso) era más o menos así: llevo tanto tiempo trabajando sobre la imagen documental, fotográfica y cinematográfica, que es el momento de saber qué pasa cuando entras en acción, cuando te metes en el cuerpo la intención de convertir algo en película documental. Ése era el primer argumento y mientras lo decía empezaba a sentir miedo, miedo a un fracaso estrepitoso en este paso hacia la construcción de una película. En cambio estaba segura de que el paso por esa experiencia haría avanzar mi trabajo docente en torno al documental. Porque lo que sí es verdad es que mi adhesión a la foto, al fotoperiodismo, al fotodocumental y a la imagen de lo real es tan estructural que la acabo localizando en toda mi trayectoria académica. Yo entro en la UAB (Universitat Autònoma de Barcelona) a dar «Tecnologías de la información» y en realidad elaboro un programa de aspectos visuales del mensaje en prensa y, enseguida, el primer programa de Fotoperiodismo, que es el campo de mi tesis. Como suele pasar, buscas los intersticios para ir hacia lo que te gusta. Creo que también tiene que ver mi origen como periodista vocacional que no puede, por razones políticas, ejercer de *reporter* y, por tanto, ¿qué haces?: trabajar sobre *reporters*. Aquello que no puedes hacer lo analizas, lo disfrutas y lo fabu-

las a través de lo que hacen otros. Fabulas sobre lo próximo, porque al retornar lo aplicas y lo transformas en real. Bueno, en todo lo que he hecho, por ejemplo como investigadora, siempre hay una aplicación, pequeña o grande. Siempre lo llevo al terreno de cómo eso se concreta, que tiene que ver con la ideología, estoy segura, que tiene que ver con la militancia anterior, que tiene que ver con la época en la que me tocó estar, que tiene que ver con mis amigos, que tiene que ver con mis autores de cabecera, que tiene que ver con la falta de recato total que tengo. Puedo sentir miedo, pero tengo una falta de recato total y supongo que una cosa compensa la otra. Soy capaz de trabajar casi sin medios pero con un pie siempre en la tierra. Para entendernos, antes de empezar a trabajar le pago a la gente. Nunca dejo una deuda. *Santa Liberdade* está saldada. Yo, obviamente, no cobré, pero está saldada. A pesar de las diferencias con mi primer productor, Antón Reixa, que aparece cuando yo estoy en pleno idilio conmigo misma, con la posibilidad de hacer un film sobre el secuestro del «Santa María» y te dice: «ya tienes productor». Finalmente consigo hacer mi película y no la que pretendía el productor. Seguramente porque el tema también está muy vinculado a ti por razones ideológicas, por un modo de conocimiento fragmentario del motivo, por tu propia biografía política. Por ejemplo, conocí a Camilo Mortágua cuando estuve dos años en el exilio en Portugal, pero no sabía que había participado en «Santa Liberdade» y que además era la mano derecha de Galvão. Esos lazos invisibles me permitieron volver a reunir a determinadas personas y poder hacer de ellas personajes para el film.

Leyendo uno de los artículos que le dedica a la película el escritor gallego Xosé Luis Méndez Ferrín, encontramos un trazo perfecto sobre las líneas que confluyen en la película, las relaciones entre las organizaciones políticas DRIL, LUAR y hasta la misma UPG (tú misma como conocida militante de la UPG) y la progresiva configuración de elementos personales, reforzada además por el conocimiento que tú tenías sobre uno de los protagonistas, que dominan la película.

Claro, conocía a Mortágua, porque él nunca se prestó para entrar en una película sobre el «Santa María». Nunca. Nunca hasta este momento. Yo fui hasta el Alentejo, a Alvite, y le dije: por los viejos tiempos, o esto muere o ustedes cuentan por qué lo hicieron. Ahora Mortágua anda paseando con la historia del «Santa Liberdade» por todas partes.

Es curioso tener una suerte de representante filial de cada uno de ellos. Parecen funcionar los vínculos entre conceptos como familia, legado, mito o aprendizaje, ejemplificados en el reencuentro entre algunos de los protagonistas del lance.

Sí, vosotros habéis visto que los personajes empiezan hablando sobre el Directorio, sobre sus padres físicos, físicos y en un caso ideológico. Los tres representan directamente esa línea, ese vínculo de sangre, y nunca más se habían visto, porque la relación entre sus padres acabó en un total desentendimiento. Nunca más se habían visto ni querían verse, en parte por lo que habían publicado unos sobre otros: Galvão contra todos, Sotomaior contra Galvão, Pepe Velo expulsado por Sotomaior del DRIL, del segundo DRIL. Es decir, había realmente un conflicto que tomó las dimensiones que puede tomar un conflicto con tan pocos medios: publicar libros, expulsarse de las organizaciones, acusarse o llevarse al juzgado, como lleva Humberto Delgado a Galvão. Y llegué a pensar que no conseguiría reunir físicamente a los tres.

Es uno de los grandes logros.

Exactamente. ¿Por qué? De hecho yo los entrevisto a cada uno en su lugar y completamente por separado.

Las entrevistas independientes son previas al encuentro.

Previas siempre. Pero a medida que los voy conociendo más, voy preparando la posibilidad del reencuentro. Y la posibilidad surge, a nivel de intuición, cuando en el archivo de la Cinemateca de Brasil aparece una filmación de Campinas, donde continúan durante un par de meses entrenándose. En las imágenes de Campinas están ellos de nuevo, sólo que cuidando animales, trabajando en la huerta: en realidad no tenían nada para entrenar. Seguían vestidos con sus uniformes y por allí anda Velo, con su narigón, dando instrucciones. Entonces digo: Campinas. Tienen que ir a Campinas. Y lo que les propongo es: vamos a Campinas, a la quinta de San Vicente donde estuvieron ustedes. Y a partir de ahí consigo juntarlos. Bueno, allí se monta una intrahistoria de producción totalmente delirante que me sirve para comprobar la línea quebradiza en la que se sostiene la profesionalidad de las autodeclaradas «empresas del audiovisual» en Galicia. Porque en Campinas se monta un dispositivo que no funcionó. Si os fijáis, son las imágenes peores. Fue lo más caro y lo peor. Todo esto facilitaba que el en-

cuentro fuera realmente el que toma la cámara. Lo que sí tenía pensado era un final, un final que, si resultaba, se utilizaba, si no no. Un final que sacara a la superficie lo que para ellos había sido aquel encuentro. Y se da. De repente son una especie de *Los tres mosqueteros* cuando dicen: «La próxima vez que uno vaya al país del otro...» Y ya sabes que nunca más se van a ver, pero ellos continúan: «Nos vamos a encontrar.» Y se abrazan. Se trata de aquella situación en la que nos metemos por un pasadizo y sus abrazos se convierten, por lo imprevisto, en ruido. Y yo creo que eso en parte le da esa dimensión de empatía a la película y que además es el momento que representa a la película. De ellos por separado se consiguen otros, realmente hay momentos en los que se vacían. Pero en lo que supone acción de los tres personajes diferentes, se da ahí. Claro, no sabes si se va a dar o no. Y como experiencia fue realmente perturbadora.

Desde el principio surgen muchas posibilidades narrativas y a un tiempo retóricas. Comienzas la película en el puerto, una primera secuencia que incluye los nombres de los protagonistas en créditos y ofrece una partitura musical, estrategias y efectos funcionales que nos remiten fácilmente a un título de ficción. Y a continuación se sugiere el principal indicio de representación, una pantalla, mientras aparece un rostro de mujer en plano frontal que nos enfrenta a la posibilidad de existencia de un demiurgo o voz narrativa. Representación, texto escrito, polifonía, diferentes tendencias y mecanismos que nos encontramos y que implican engarce de elementos que se sugieren y que tú aprovechas.

Fragmentariamente. Eso es algo que me queda de la época de mi primera formación y lo aprendí de Portabella. Cuando entré en la Escuela de Periodismo en Barcelona lo primero que hice fue ir a ver a Pedro Portabella y a José María Nunes. Si me remonto a la primera película completa que vi, fue *La dama y el vagabundo*[14] en Ourense, el resto son trozos de película de las exhibiciones ambulantes que iban por Castro de Rei. Después vino 1968 y Santiago de Compostela, donde empecé a asistir al cineclub. Una de las primeras que vi, por ejemplo, fue *Repulsión* de Polanski[15], en el Cine Yago. A Barcelona llego inmediatamente el año después de aquellas sesiones en el Salón-Teatro, pateando y aplaudiendo al final de *Queimada*[16] o de *La Batalla de Argel*[17]. Entonces ya lo primero

[14] *Lady and the Tramp* (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1955).
[15] 1965.
[16] Gillo Pontecorvo (1969).
[17] *La battaglia di Algeri* (1966).

que digo en la Escuela —estábamos en Ramblas— es: aquí podemos montar un ciclo de películas. Y vienen Nunes y Portabella. Yo recuerdo que Portabella decía que ellos se mantenían porque jugaban con las dificultades a favor. Y recuerdo una frase: resulta que sólo puedes filmar con una película de grano, pues amplías el grano...

... juegas con las limitaciones a favor...

Fue lo que hice en *Santa Liberdade*. Tenía recursos que podían evocar muchas cosas pero que no eran ricos en sí a nivel visual, excepto la puesta en escena que le doy a cada uno de ellos, para dibujarles un perfil propio, y que facilita la construcción del espacio en el que van a hablar. Eso sí que lo pienso mucho. Es ahí donde emerge mi parte *chapona*, de elaboración. El portugués, que está en la sala de billar, es el tipo más racional, que dice: «Yo tengo un corazón como la copa de un pino pero soy un tipo disciplinado, militante.» Es un hombre de acción. Velo es, al tiempo, reflejo y narrador de su padre, desde que lo iba a visitar a la cárcel de pequeño y hasta el modo de reaccionar al significado de la hazaña. Federico, el tercer personaje, está en todo por casualidad. La atmósfera ahí se crea para cada personaje. Pero, después, los materiales eran escasos, no podía comprar lo que quería y las dificultades fueron haciéndose notar. Y entonces apliqué la frase: voy a jugar con las dificultades a favor. Que se vea también que es una película que tiene engarces, hecha con materiales que no ocultan la fuente, que se vea que no estamos fabricando en postproducción una pátina edulcorada. Me arriesgué porque como al final pagaba yo la película tenía una libertad mayor. Y por eso también intervengo en el montaje o encargo una música original, hecha por el compositor Manuel Rodeiro...

Una música narrativa que remite inmediatamente a una de las claves de la película, evocada en la hermosa crítica de Carlos Losilla, ya que el relato funciona como un título de fantasmas y piratas, con algo de aventura, de viaje, una refundición de motivos, códigos y tratamientos genéricos muy atractivos.

Lo que pretendíamos era eso. Los archivos empezaron a funcionar de forma diferente hacia la segunda parte, empezaron a desgajarse de cualquier intención, mientras que en la primera los sometí a mostrar algo de los personajes históricos. Después, los tres personajes actuales se van convirtiendo en sí mismos y la película se va desprendiendo de ese pasado. Era lo que pretendía. Era mi intención narrativa. Y trazar el papel de las mujeres.

Hay algún momento con las mujeres que es excelente. Los testimonios femeninos aportan una especial densidad a la primera parte de «Santa Liberdade». Desde el punto de vista emocional, la mujer que habla de sus hijos y los cuenta, es extraordinario.

A sus cinco hijos. Todo el mundo me escribe contando ese momento. Es ella. Tal cual.

Luego encontramos otro momento en el que la viuda de uno de ellos, en la que se percibe una condición social mejor, también se emociona, pero tú decides cortar el plano.

Corto. Como corto el relato de sus peripecias de pobreza total con Velo que acabaría rozando el melodrama. Quería mujeres y que lo simbólico quedase prendido a la mujer. Por eso incluyo a Mónica en el papel de la República (la actriz Mónica Caamaño) y la vuelvo a utilizar en *Líster.*

Hay una cosa que dice Mirito Torreiro en una crítica, por otra parte, sumamente elogiosa. El único pero que le pone a tu largometraje es que resulta una película que se desparrama y contiene muchas películas posibles. Hay una proliferación de vías y relatos dentro y la obra los engarza todos. Es sugerentísimo, porque tiene una parte melodramática, una parte narrativa, una parte...

Sí, ¿sabes qué pasa? Estaba segura de que era un tema que, si en tanto tiempo no se había hecho, a pesar de los muchos intentos, tampoco se volvería a tocar. Y me digo: hago un palimpsesto en el que se vislumbren y sugieran todas y cada una de las piezas...

Y con todo el atractivo de esas posibilidades narrativas.

Ése es un riesgo que me llega desde otra antigua influencia. En *Mamá-Fe,* mi primera obra de narrativa, 1983, traduzco un poema de Cortázar, un poema de amor. Yo leía todo Cortázar en aquella época, finales de los setenta: *El Libro de Manuel,* que era un libro de *collage,* de recortes de prensa, o *Último round,* con los dibujos de Alechinsky e historias de amor de una página, de una frase.

Una estructura a modo de puzle en la que seguramente este engarce de piezas, este modo de desprenderse de elementos, ¿no fue lo más costoso? Por ejemplo, ¿había mucho más metraje?

Mucho, mucho. Hay unas treinta horas. También porque no te atreves a cortar mientras grabas, mientras alguien se cuenta. Eso a mí me viene directamente del periodismo, de un cierto periodismo de Depardon. Depardon es eso: no cortes, no cortes, no cortes. No pares, no pares. Lo aprendí de mis fotógrafos, por eso a mí me gusta mucho el cine que hacen los fotógrafos, todos ellos, desde Stanley Kubrick hasta William Klein, porque saben esperar. Los fotógrafos de los años 50, de los años 60, saben esperar y hacen que las cosas pasen.

Ésa es la idea de Guerín desde otro punto de vista: dejar que el tiempo pase.

Claro. Los cineastas del tiempo están presentes constantemente. A mí me viene eso por la fotografía.

Y, en ese sentido, viene a ser la esencia del documental: dispones de una estructura abierta enmarcada en el contacto mismo con la realidad, que puede conducir al hecho mismo de dejar que algo no previsible pueda ocurrir...

Sí, que se materialice la idea. Es como en todo, es como cuando hay una situación que te mantiene a la expectativa y que estás deseando que algo pase. Una señal de algo.

Me imagino que desde ese punto de vista el trabajo con el montador sería obsesivo.

Agónico. Estaba tan cansada, tan sumamente cansada que no podía conducir. Cogía un autobús y venía de Santiago para A Coruña a montar con Manu Mayo. En unas condiciones particulares: estaba en obras todo el edificio, el barullo era constante y coincidió un verano con un calor insoportable. Y, por encima, trabajando con alguien que no tiene por qué estar habituado a mis constantes cambios.

Claro, que tiene normalmente un montaje predeterminado. Sería para él una experiencia inolvidable.

Supongo que sí, pero fue difícil, también sé que fue difícil para él. Y su aportación fue fundamental.

Hay una referencia que está muy presente en tu libro, que es la relación directa, casi filiación, con el cine de Patino, con «Canciones para después de una guerra»[18]*, y también con «El desencanto» de Chávarri*[19]*, con un cierto documental de la Transición, diríamos. De alguna forma esta película reivindica una transición no consumada. ¿Crees que podría entenderse que quieres volver a plantear algunos aspectos que la Transición dejó de lado, entre ellos algunos que tienen que ver con la nación gallega sin duda o con el nacionalismo? Es una idea clave en la película. Además, tu labor y preocupaciones remiten a ese momento de recuperación de voces, acontecimientos y hechos olvidados.*

No me importa que se vea a quien mimo. Por otra parte, la Transición fue para mí una época de mucha obediencia y disciplina, pero de una gran insatisfacción. De hecho, cierro la transición muy pronto, en el año 80. En 1980 me expulsan de la UPG, varío de rumbo, me voy de becaria a Lisboa y después regreso a Barcelona. No acepto que porque las cosas no fuesen de un modo no podían haber sido de otra manera.

La excelente entrevista de «A Nosa Terra», larga y que plantea aspectos que en otras no están, dice que debía ser un tema ideal para ti porque de alguna manera se fundía en el propio acontecimiento, un relato de «galeguistas» que habían además sido despreciados por la Historia, quedando Galvão como el único héroe. Tenías ahí como una especie de crisol de elementos que te tocaban muy directamente.

Y mi propia historia militante, que era una historia muy de fantasía también.

Una utopía revolucionaria. Incluso el exilio. En lo que respecta a ti, hay preocupaciones, motivos temáticos, pasiones. Hay ahí bastantes cosas.

Yo recuerdo que cuando vine de Portugal...

Perdona. Y ése sería otro de los vínculos: la relación con Portugal.

Portugal, claro. A mi retorno, la primera película que veo en La Salle fue *El desencanto* y después *Canciones para después de una guerra.* Me

[18] 1971.
[19] 1976.

digo: ¡por fin! Pero la Transición no pasó de ahí, fue decayendo poco a poco, progresivamente, y te dejó esa inconmensurable sensación de pérdida. Por eso hago *Líster*. Yo hago *Líster* porque es un personaje negativo, de salida, es el malo de la película. Tanto, que nadie habla de él. Y me asombra que pase el año de la guerra y de la memoria histórica y que no se mencione a Enrique Líster.

Es otro olvidado.

Sí, de eso no se habla.

Bueno, olvidado no, oculto.

Oculto. Y a mí lo que tampoco me deja de sorprender es que cuando vengo de Portugal, con veinticinco años, en la UPG no se habla del exilio, no se habla del «Santa María», porque les parecían aventureros, locos de atar y sin ningún interés. Como yo regresaba de la experiencia del 25 de Abril, y antes había estudiado en Barcelona, no sólo tenía una militancia más a distancia, sino que al ser responsable del Exterior los había conocido mucho. Por ejemplo a Luis Soto, exiliado en México, y me parecían personajes con alas.

Tenías una visión más amplia del exilio.

Y acaba por llamarme la atención que tampoco dentro del gallegüismo, en un sentido amplio, se hablase de ellos. ¿Qué pasa?, ¿hay que tapar cosas de la familia como se suele hacer? No, ésos no... aquello puede servir, lo de más allá no queda bien.

Hay algo que dices a menudo. La película empieza con una evidente señal de reflexividad.

Sí, la pantalla en blanco...

Todo el dispositivo inicial. Con esa cita, que recuerda —y no sabíamos que Manuel Ferrol había colaborado en la película de Rafael Gil— a «Camarote de lujo» (1957). Una película muy interesante sobre la emigración, que de algún modo retomas.

Sí, él hizo ese truco del barco con un calendario. Quise comprar un minuto de *Camarote de lujo,* pero era tan caro...

Y después, sin embargo, la película empieza así, pero cuando te dicen en la entrevista de «A Nosa Terra»: «Es una mujer muy ligada a la experimentación en todo lo que hace», tú dices que este documental es en esencia clásico.

Sí.

Y lo es, en cierta forma. Es un clasicismo resabiado, en un buen sentido, que conoce otras posibilidades del documental y elige ésta. Es decir, hay una tendencia hacia el ensayo que tú podrías haber construido de otra manera y, sin embargo, prefieres mezclar elementos que están en lo que Bill Nichols llama observacional, no tanto en la voz en off, que la desechas.

Sí, es que me parecía que esa historia distante se tenía que narrar a sí misma.

Es una película que está más apegada a esa corriente. Lo rico de la película es que las piezas crujen entre ellas, por eso la llamamos áspera. Con un conocimiento profundo del documental, con un libro reciente, que llega hasta el Dogma y que habla de Marker y Godard —como también hablas en «Cine de Fotógrafos»—, evidentemente un cine que conoces muy bien, ¿por qué tu opción se aleja, diríamos relativamente pero no absolutamente, de estas tendencias?, ¿por qué la película tiene algo de ensayo sugerido?

Mira, de cuando empiezo a pensar la película hasta que empiezo a rodarla y las condiciones en las que la realizo van fases muy diferentes. Existe todo un proceso que se puede ver perfectamente. El primer guión era realmente Dogma: meter a la gente en una casa, en la casa de Enrique Ortiz, un artista-grabador, allí a orillas del Miño, meterlos a todos, a todos los personajes que tenían que ver con el «Santa María», a tumba abierta. Hacerles pegar tiros, hacerles trampas... Cuando lo discuto con producción me dicen que *nanay*. Bien, ya sabes que siempre hay esas tardes que piensas que estás equivocadísima. Y ellos, efectivamente, que era costosísimo, que además aquello iba a ser un disparate porque no eran actores y no iba a resultar lo que yo quería.

Con todo lo que suponía de pérdida de control para la producción.

Claro, que podía ser una aventura total. Bueno, me digo, pues vamos a entrar de puntillas en el modo institucional: a ver lo que ellos quieren y a ver lo que yo soy capaz de entender que puedo hacer. También es verdad que los voy engañando y que se fue filmando más o

menos lo que yo quería. A medida que se va rodando, que el material va apareciendo, veo que ese material puede tener otra salida, que no sería la convencional, la que querían ellos, con voz en off y estrategias televisivas más una duración de 50 minutos, y me apropio de él para intentar que el material consiga expresarse por sí mismo, con su origen, con sus heridas, con lo que deja atrás. Opto por eso. Pero es un proceso que va pasando por fases diferentes. Al final compruebo, con Ivens, que es el propio material el que dicta la fórmula.

Y en ese proceso, por ejemplo, imágenes como las de Luis Noya, en súper-8, ¿aparecen por el camino, durante el proceso de elaboración de la película, o ya estaban previamente?

Ya estaban previamente. Es una de las bases del proyecto.

Con esa labor de recogida y búsqueda previa.

Sí, en aquel momento pensé en una obra absolutamente personal. Y si llego a saber editar, me meto en una cabina sólo con esa película de aficionado.

Una película recuperada o de recuperación de material.

Seguramente *Santa Liberdade* es el producto de determinadas condiciones de producción y reconozco todas las fases por las que pasó. Es asombroso cómo juega tu propia emoción respecto a no abandonar lo que quieres hacer. Primero, una película para mí. Después, y pensándola como una película para los otros, empecé por el caso y además escribí el guión. Nueve folios o algo así. Pero se ve muy bien que todo está ahí. Cuando empiezo a tratar con una productora convencional soy consciente, al mismo tiempo, de que voy a apurar un modo de trabajo —lo comprobé en la primera reunión— que me hace decir: o te retiras de nuevo o te metes a ver qué pasa. Decidí la segunda opción. Fue realmente doloroso y tal vez porque también existan lazos invisibles no se llegó a romper.

La relación con la productora se mantiene hasta el final de alguna manera, en los créditos sí figura.

Claro, sí. Fíjate que en el primer contrato *Filmanova* tiene el 75 por 100 y *Nós* el 25 por 100. Luego acabamos nosotros en 90 por 100 y ellos con el 10 por 100. Ésa es la relación de buena vecindad.

Con respecto a tus otros trabajos, ¿el segmento que haces para «Hai que botalos» y el trabajo sobre el poeta Manuel María también están en ese régimen de autogestión y producción propia?

Es que ya no puedo entender hacer un film de otra manera. «Lavacolla 1939» es una *mise en scène* de un hecho completamente documentado. En *Fala e terra desta miña terra. Manuel María,* el miedo tiene otro origen, pero creo que en este mediometraje consigo una libertad de imagen que se va a ver ahora con *Líster*. Planteo evocaciones, construyo alegorías y uso un tipo de material que también recupero de películas caseras. Creo que el retrato de Manuel, y lo digo así, está todo ahí, el Manuel fiel a sí mismo, a quien le toca una época sórdida; el Manuel inadaptado que opta por hacer literatura pobre, con cosas de comer y en las que les puedes localizar el olor. Más la utilización de una película de los años 50 que es deliciosa y terrible, donde la apariencia diletante encubre un modo de resistencia al fascismo, con imágenes de las peregrinaciones poéticas a los espacios de Rosalía de Castro. Además, *Manuel María* es un film de presupuesto *cero* que cuenta con banda sonora original de Paulino Pereiro. Puedo tener poco dinero, pero respeto completamente el medio y creo que eso también me viene de los fotógrafos, de aquellos fotógrafos que respetaban tanto la cámara porque sabían que la imagen era la cámara y sabían cómo relacionarse con ella. En este sentido, si introduces música tiene que ser obviamente adaptada a lo que tú quieres hacer. Incorporé música atonal porque tiene mucho que ver con la poesía de Manuel María, con los cantos rodados de su poesía, que nunca concluyen como las imágenes del agua. Él era un personaje muy de agua y fue una persona determinante en mi vida porque cuando estoy estudiando en Barcelona me hablan de él, le escribo y para mi propia *puesta en valor* hago unos poemas en gallego —yo no sabía escribir en gallego ni hostias— seguramente tan catastróficos que resultaban completamente experimentales. Esto para explicar que toda la película es un ejemplo de la libertad que te da trabajar sobre una figura a la que quieres mucho y que, a pesar del miedo, sabes que todo lo que vas a hacer es parte de lo real de tu relación con él.

En ese sentido, ¿crees que hay una continuidad con tu trabajo anterior, aunque es un material radicalmente distinto, o que la posibilidad de trabajar en libertad absoluta desde un inicio te permite otras tentativas?

Ahí tenía que pelear alrededor de una figura. Es una especie de film amoroso total dedicado a Manuel María y a su mujer, Saleta.

Eso es muy interesante. Presentas a la mujer como figura clave sin citarla nunca, lo que le provoca más fuerza a su presencia. Él mismo dice que si es posible tener amor a una mujer, ¿por qué no a una idea política?

La película es muy dramática, es una película de pérdida y a ella la introduzco en la primera imagen, con el poema recitado por Fernán-Vello. La construcción que va apareciendo, que no es en absoluto cronológica, son cuatro momentos. El primero cómo él se hace *galeguista* y al final, el último, un canto de amor a Saleta, con el primer poema que él le dedica en 1956. La película, fijaos, empieza con Manuel María racionalizando su propia muerte («Quiero que me entierren...») y acaba lamentando su muerte que yo tansfiguro en una instalación con banderas de la que se prende su voz contra la guerra y la consigna *Nunca Máis.*

Tu libro de documental, un libro sorprendente en el que conviven manual y antimanual, es muy personal. Hay una idea tuya de filmar la vida que pasa, y en «Santa Liberdade» también hay otra idea bonita que está sugerida, pero no enfatizada, como todo, y que es la confrontación entre la fortuna inmensa de esta película de fantasmas, casi todos muertos, que es el propio rodaje del barco, que resulta una cosa extraordinaria, confrontada con el NO-DO, por ejemplo. De alguna manera ahí estás haciendo un ensayo teórico, pero podrías haberlo trabajado más y sin embargo queda en el aire.

Es que yo creo en el efecto-contraste dentro del relato, y en la película latente, a la vez. Las voces impostadas del NO-DO y esa imagen aérea dominándolo todo, eran tan fuertes y tan elementales al mismo tiempo, tan evidentes, que sabía que era cuando la película funcionaba para todos los públicos. Porque al mismo tiempo que hago la película, acabo por querer que se vea. Partí de una película que quería ver yo, montar un material casero y decirle a los amigos: «Mira lo que hice con la película de súper-8 de Noya»; me atraía la experiencia Dogma como razón teórica, para ver cómo me comportaba dentro de ese mundo alucinante, y al final quise que la película se viese. En ese sentido, me digo que la película tiene que verse, que ha de haber determinados momentos que permitan, a modo de pequeño resumen de la película, que la gente la siga. Y para eso meto determinados trucos. Consigo que se estrene, a día de hoy aún anda por festivales y eventos diversos —Trieste y Bruselas son los últimos puertos—, y aunque es una película difícil para televisión, en ciertos circuitos temáticos ha funcionado bien.

Hay otra cosa en la que se insiste bastante —que coincide además en el tiempo, aunque la película es anterior, con los atentados de Atocha—, y es que «Santa Liberdade» plantea la posibilidad de una lucha armada, si bien es cierto que leve o suave, pero que permite proponer una reflexión sobre el concepto de terrorismo, bien como medio de lucha democrático o directamente como instrumento contra una dictadura.

Como modelo incorporado a los procesos históricos y sociales.

Torreiro o Ramonet insisten en esta noción de terrorismo/lucha armada, que tiene que ver con algo también presente en la película, que se corresponde con el paralelismo entre muchas de las situaciones y testimonios y su plena vigencia o actualidad, su sostenimiento en el tiempo.

Ése era otro de los retos, ver si la película aguantaba el diálogo desde hoy. Si no hubiese tenido que ir hacia un formato más histórico. A medida que iba analizando y centrando los materiales me sorprendió ver que cada actor cumple su papel: la prensa es prensa, el poder es poder, la sexta flota no va a la caza para hundirlos sino que obedece al poder político y un poder político que dice que va a dialogar...

Eso es muy sorprendente observando la política actual estadounidense. De hecho, uno de los personajes llega a comentar esta diferencia, ejemplificada en las diferencias de talante y, en parte, de actuación Kennedy/Bush.

Me asombró una cierta capacidad para ver al otro como diferente y en esa diferencia estaba una intervención que es la cara del arte pobre metido a política.

Y tu película es como arte pobre del documental, que puede servir de fusión: no está mal que sea pobre cuando también el acontecimiento lo fue.

Sí, un gran tema que puede sucumbir en el afán efectista.

Y hasta una película de ficción.

Claro. ¿Qué es lo que yo puedo hacer y qué es lo que a mí me gusta de *Santa Liberdade*? Que se vea una especie de burbuja en la que las cosas acontecen durante trece días, con el añadido de un final feliz. Una fábula tiene en el viaje el espacio ideal para la aventura.

Que tiene interés narrativo para un espectador tipo. Y es verdad que es un acontecimiento absolutamente desconocido.

Y muy singular por el final, la llegada a Brasil, el hecho de que queden libres.

¿Cuál es el papel del periodista francés Dominique Lapierre? Hay reseñas que indican que está presente, a pesar de que su información en el momento fue radicalmente falsa y tergiversada.

Él entrevista a Galvão y escribe un relato fantástico como el propio personaje.

Y funciona bien como actor.

Sí. De hecho, el rodaje comenzó por él. Es un gran fabulador.

Llegas a hablar de un cine de palabra, y realmente las apariciones de oradores tan estimulantes como Pepe Velo o este Dominique Lapierre parecen apoyar esto.

La voz de Pepe Velo impresiona. Y Lapierre crea una pequeña ficción casi al final. Para mí, él es el *reporter* de la época.

Con esa forma de hablar entre cursi y mitificadora.

Y yo anduve detrás de él para que aceptase.

¿Existe una novela sobre el suceso?

Hay una novela de Miguel Bayón y Reixa busca un tema para su otra película. Un día con el libro de Bayón debajo del brazo, va a hablar con Javier Rioyo. Rioyo le dice: «Hombre, Margarita tiene un proyecto sobre eso.» Me llama y me dice que como funciona bien el tándem ficción-documental, que él me produce *Santa Liberdade* y que yo puedo ser coguionista de su ficción. Demasiado obvio. No resultó.

En los últimos años hay una serie de documentales vinculados a la guerra de miles de maneras. ¿Cómo sitúas tú, ya como analista o teórica del documental, «Santa Liberdade»? ¿Dónde lo ubicarías?

Para mí, tiene que ver con ese exilio que supo resistir muy bien haciendo cosas, desde Buenos Aires, México o Venezuela, para quienes no aceptar la pérdida fue importante. Forma parte no de la guerra, pero

sí de un exilio que hace además las cosas en el momento preciso y que no adopta actitudes nostálgicas. Allá donde les tocó se pringaron con organizaciones *ad hoc.*

¿La película en algún momento fue concebida como una parte de una trilogía?

Sí, sí. Los años 60 y la generación del *twist,* cuando tenía diez años *(Santa Liberdade),* por un lado; la Guerra Civil *(Líster),* por otro, y después realizaré un trabajo sobre mi propia generación.

Queda en suspenso esa idea de cómo se insertaba tu obra en la producción contemporánea documental, desde tu perspectiva como teórica del documental.

Cuando pienso en el documental contemporáneo, y no sé si más allá de enunciarlo podría sostenerlo, veo el retorno del documental como aquello que quedó sin desarrollar en el cine moderno, esa parte de lo inacabado, el pálpito de lo fundamental, de la vida que se precipita. A mí me gusta mucho el documental del *free-cinema,* las primeras versiones del cine-directo con esquemas muy apegados a lo que se podía hacer con la tecnología y con lugares que no accedían a ser materiales pro fílmicos. Ahora que tenemos visibilidad total, que se puede hacer una película en cualquier lugar, creo que tenemos que ir hacia esa parte más recóndita a buscar aquello que está inacabado. A mí me gusta mucho la obra inacabada, como lo fue *Santa Liberdade.*

Es la idea que tienes tú sobre tu propia concepción política.

Insisto en lo inacabado, como la Revolución, que tiene dos cosas que son imprescindibles: esa precipitación de algo que te llene, ese enamoramiento, y esa historia del pálpito, ése, ¿por qué no va a ser? Si lo niegas a priori ya no te metes en la historia, te mantienes en la consola. El espectador es también un fuera de campo importantísimo. Estoy jugando con un tipo de obra en que el fuera de campo es fundamental y tiene mucho que trazar. No es todo esto que ahora estamos viendo, que está todo tan en campo que parece que no hay nada más.

Háblanos un poco más del libro «Del Cine-Ojo a Dogma95».

Ese título es una especie de bucle con el que digo que el documental comienza teniendo una gran influencia del cine que se hacía, del

cine de ficción, de una ficción realista, y que la propia ficción termina teniendo muchos estilemas y modos del documental, hasta tocar tierra y pegarse al index. Como Dogma, que paladea ese manierismo para demostrarse cómo se puede hacer todo desde dentro y llega a *Five Obstructions*[20], a la transfiguración entre alumno y maestro, entre un lado y otro de la cámara. Creo que el documental es una de las manifestaciones más incidentales de la cultura contemporánea, incluso fragmentada, imposible de representar y de comprender. Cuando yo veo la exposición *S21* en Arles, con la foto-atestado de los prisioneros de la cárcel de exterminio S21 en la Camboya de los Jemeres Rojos, y luego veo el largometraje de Rithy Pahn[21] en el que los personajes son los torturadores y veo cómo su cuerpo vuelve a repetir, como liberándose de aquel gesto, lo mismo que hacía con los prisioneros, entiendo la respuesta que le da al director una mujer camboyana, después de escuchar el relato del modo de muerte que sufrieran su hijo y la compañera de su hijo: «Durante toda mi vida he ido comprendiendo muchas cosas, pero como eso no lo comprendo, no puedo hablar.» Me parece que algo así sucede a día de hoy. No comprendemos cómo se pudo llegar a una situación de exterminio y de aniquilación total, de recursos, de personas... Al dolor puro del que la gente no puede hablar. Y me temo que esto está pasando con el documental. ¿Cuál es la salida cara adelante? ¿La de Michael Moore, que tiene un valor hipertáctico, pero no tiene ningún otro valor, que es completamente coyuntural, que nace y muere ahí? O estos otros intentos de entrar en la oscuridad de lo real, caso de Rithy Pahn, o de un film como *Ribak* de Valery Solomin en 2005, un documental siberiano sobrecogedor, en el que percibes sin más que el cineasta es de allí, que hay una simbiosis total con lo cotidiano y el modo de expresión de los personajes, y asistes a esa fusión en hacer una obra desde ti mismo, desde el interior. Los otros, lo otro son tus/sus propios materiales. Para mí, el cineasta-modelo es Alexander Sokurov, esa persona que atraviesa todas las fórmulas. En la serie de *Voces espirituales*[22], ¿recordáis esa segunda parte en la que el director-narrador se va a la guerra?, ese momento en el que dice «Dejo Rusia con una gran tristeza en el corazón». Es esa mirada, la de un hombre que ama profundamente Rusia, que hace diarios y diálogos consigo mismo para acercarse a la evocación de toda una época a través de una obra

---

[20] Jorgen Leth y Lars von Trier (2003).

[21] *S-21, la machine de mort Khmère rouge,* 2003.

[22] *Dukhovnye golosa,* 1995.

inmensa. En comparación con Tarkovski, me gusta porque él no se cree Dios. Es por ahí por donde va el aliento de las cosas: te tienes que meter tanto, querer tanto lo que haces, que cualquier cosa que hagas va a tener sentido.

Tu libro es muy difícil de leer. Además, da la impresión de que en una frase a veces resumes el conocimiento profundo tuyo de una cosa, que al lector le cuesta enormemente acceder, sobre todo al que más sabe. Es un libro que se recomendará a los estudiantes, pero que realmente es un ensayo complejo para ellos. Es muy virulento.

Sí, a partir de él incluso cambié mi escritura. Pero tiene varios niveles de lectura, uno más evidente y otro más latente.

Hay un espacio en el libro dedicado a un cine que hoy también contiene una consideración museística. Leyéndolo con detalle, no parece muy claro si ésa es la opción tuya. ¿Qué relación guardas con cineastas como Godard o Marker?

Con *Historie(s) du cinéma*[23], fría. Reconozco en Godard esa opción que ha tomado de estar más allá del objetivo, un poco como en Marker, esa opción de dejar de filmar y recoger imágenes que ya existen, esa revisitación completamente perturbadora. Por otra parte, mi último libro, *Cine de fotógrafos,* recibe el premio *Espais* de Arte Contemporáneo. Algo debe estar pasando.

Te da la sensación de que hay una especie de juego en su cine.

Estoy más vinculada al primer Godard, del que veía películas cuando llegué a Barcelona, un tipo de cine azaroso que vi y fui encontrando en su momento. Pero incluso las películas que se mencionan en el libro no son necesariamente las que veo hoy.

Es lo curioso de un libro en el que la Margarita Ledo espectadora y persona, ideóloga y política se mezcla con la profesora, de una manera tan virulenta, un poco como es tu persona, en el buen sentido. Es un libro valiente, un antilibro académico escrito por una catedrática de universidad. Marcas las épocas que te interesan, dices por ejemplo: «la experimentación ya está cuando la perso-

[23] 1997-1998.

na mira a cámara» y te refieres a Velo, al que llegaste a conocer personalmente. Para ti «Galicia» o «Finisterre» son claves.

Sí, y conocerlo me aclaró muchas cosas de él. Luego cuando vi los archivos de *Tele Producciones* conocí mejor su sistema de trabajo y, a la vez, el de todo el grupo ligado al Partido Comunista Mexicano. Era un hombre meticuloso, trabajaba y controlaba todo. Era una especie de factótum que aglutinaba y nada se le escapaba. Lo que me llama la atención de *Galicia* es además de la representación de Cartelle, esa forma de pegarse a la mujer de un modo total, diferente de la representación del hombre. Lo de él era seducción, deseo brutal y una determinada forma de ser. Como Otero Pedrayo.

En tu ensayo, al igual que en tus declaraciones, divides tres grandes etapas o épocas en la historia del documental, coincidentes con periodos de grandes cambios y convulsiones sociopolíticas, los años 20, la década de los 60 y, por fin, la efervescencia de la práctica a partir de los años 90. En esta última etapa, la aproximación a construcciones mestizas, la ruptura de tantos límites tradicionales y el papel determinante del documental en la evolución o progresión del lenguaje fílmico ha permitido unos extremos de transversalidad excepcionales, alcanzando el cinema de no ficción contemporáneo un carácter multi e interdisciplinar. ¿Qué opinión te merecen algunas de las muestras más brillantes o conocidas del documental español contemporáneo, arropadas, eso sí, en líneas generales, por el aparente clima de despolitización imperante? Por ejemplo, autores importantes como Joaquín Jordá o José Luis Guerín.

Hay mucho de esta obra imperfecta en Jordá que a mí me atrae. Una imperfección muy asumida. Hay algo que no acabo de saber con respecto a esa necesidad de ambigüedad, entre lo que decía convencido y lo que era simplemente una investigación. Yo creo que Jordá tenía una gran lucidez sobre la incapacidad de comprender y una enorme iniciativa para segundas vueltas. Hay un trabajo de proceso, en *Monos como Becky*[24], que es una película dificilísima, que parte de indicios. Y esos retornos. También hay cosas más *kitsch* que por razones estéticas se me alejan, por ejemplo los insertos en los que él hace de actor en *De nens*[25].

Guerín es siempre la sorpresa. Guerín es un personaje que siempre está buscando. Lo tortuoso de la búsqueda es de un magnífico acabado.

---

[24] 1999.
[25] 2004.

Un perfeccionismo que lo vincula a Erice.

Guerín tiene unos procesos de búsqueda intensivos para un motivo que casi siempre es insignificante. Lo enlazo con la preocupación de Jean Epstein. Guerín es clave en su fidelidad a la imagen index. Pero hay cosas que no me permiten avanzar. Me deleita o me da embelesamiento.

Queríamos acabar la entrevista hablando de tu nuevo proyecto.

Es sobre el siglo XX, a través de un personaje que es un resultado y un operador del siglo XX: el cantero comunista y comandante del 5.º Regimiento, de nombre Liste. Con él intento explicarme la Guerra Civil en Galicia —un hermano cuneteado, otro fusilado, otros dos en el monte— y el estigma del destierro constante. Los neorrealistas hablaban de la evidencia carnal y para mí la evidencia carnal del siglo pasado es Enrique Líster. Alrededor de su biografía se perfilan todas las guerras: guerra civil, guerra mundial, guerra fría. Y esa forma de desdibujarse como la misma historia del comunismo. Pero existe otro elemento de gran interés: su creencia en la imagen. La 11.ª División tiene unidad cinematográfica y el propio Líster, que estudia su puesta en escena de la mano de un héroe de la Guerra Civil rusa, Chapa'iev, lleva a la práctica esa idea tan del siglo XX de la política como espectáculo, como representación. Líster tiene una intuición para la imagen realmente asombrosa, que demuestra al elegir como fotógrafo de su división a Faustino Mayo, y sabe generar una fuerte fidelización en la gente. Hay muchos Líster, el Líster vital, el disciplinado, el echado para delante, el amante... La intervención que yo hago no es sólo sobre los materiales preexistentes, aquellos a través de los que reconocemos su figura, y que constituyen una enorme variedad de fuentes y de tipos de imagen: cómics, dibujos, películas familiares, archivos de la guerra, él mismo narrándose o entretejiendo las visiones que me dan su mujer y su hijo Quique, hoy catedrático en Poitiers. Hay una tentativa de ética de la mirada, que parte de que si la realidad te rechaza, no tienes nada que hacer. Y esa realidad también es la propia película. A partir de esa incertidumbre, me rodeo de más aportaciones, como la de Mercedes Peón, o Bernardo Tejeda en la dirección artística, algo anómalo en el documental, o de Ricard Salvat para dirigir un teatrillo como los que se hacían en el frente, *Liste, pronunciado Líster.*

Como acostumbro, hago genealogía desde un paisaje transitado por el imaginario: ¿qué idea se labró de Líster?, por la historia y por los ecos a través de los que se manifiesta a día de hoy. Cinco caminos tren-

zan los mapas en los que se movió Líster: a) humillación y explotación, en la aldea y como niño emigrante a Cuba; b) inadaptación y rebeldía, más la adhesión a formas de organización defensivo/ofensiva; c) un fuerte deseo por la intensidad de la vida, del sexo, del combate, de la teatralidad, de los artistas; d) una vertiente de gran disciplina, de entrega al *aparattus;* y e) esos espacios de sombra de los que se desgaja una cierta notación de perdida en este niño analfabeto que, como en las fábulas, llega a general.