

This work is on a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. Access to this work was provided by the University of Maryland, Baltimore County (UMBC) ScholarWorks@UMBC digital repository on the Maryland Shared Open Access (MD-SOAR) platform.

Please provide feedback

Please support the ScholarWorks@UMBC repository by emailing scholarworks-group@umbc.edu and telling us what having access to this work means to you and why it's important to you. Thank you.

Ollares itinerantes: Unha conversa coa cineasta Margarita Ledo Andión.

Apenas 1 quilómetro separa as localidades coruñesas de Iria Flavia e Padrón, estreitamente vinculadas ás figuras de Camilo José Cela e Rosalía de Castro, respectivamente. Porén, a relación de proximidade de ámbolos dous autores restrínxese unicamente ao ámbito xeográfico. Símbolos mudos dos seus dispares estatus, calquera viaxeiro na zona sorprenderase polo fondo contraste que media entre a humilde Casa-Museo da poeta galega e a Fundación que administra o extenso legado do Premio Nobel de Literatura. Ao igual que moitas outras creadores en lingua galega, Margarita Ledo Andión, posiblemente a cineasta máis importante e prolífica do emerxente Novo Cinema Galego, confésase debedora intelectual de Rosalía. A súa é unha obra filmica profundamente persoal e comprometida, que rescata as travesías e o protagonismo dos galegos e das galegas en temas de resistencia política e cultural, a galeguidade e a emigración.

Coa entrevista que reproducimos a continuación, realizada de forma presencial e virtual o 5 de xullo de 2017 e editada para lograr unha maior eficacia comunicativa, convidamos os lectores de Gynocine a acompañarnos nunha fascinante viaxe a través da obra de Margarita Ledo coa fin de esculcar nas claves da súa mirada cinematográfica. O punto de partida desta viaxe será o autóctono do seu cinema “pequeno”, concibido e filmado en galego, que se enriquece nos seus vaivéns pola interculturalidade, o híbrido e o feminismo. Esta expedición de “espírito arqueolóxico” pretenderá peneirar nas orixes, materiais e ferramentas do seu cinema, así como realizar un esbozo dos seus futuros itinerarios artísticos.

Margarita Ledo Andión (Castro de Rei, 1951-)



A escritora, cineasta e investigadora Margarita Ledo criouse en Lugo no seo dunha familia de antigos emigrantes en Cuba, por parte materna. A súa andaina literaria arrancou aos dezanove anos coa publicación do poemario Parolar cun eu, cun intre, cun inseuto (1970), ao que o seguirían numerosos títulos coma Mama-fe (1983), Porta blindada (1990) e Cine de fotógrafos (2005), entre outros. Tras licenciarse en Xornalismo pola Escola Oficial de Barcelona no 1973, Ledo traballou brevemente na redacción de El Ideal Gallego. Dita labor xornalística, que retomaría posteriormente noutras revistas e xornais de corte galeguista como A Nosa terra, da que foi directora, e/ou feminista, viuse interrompida durante os dous anos que durou o seu exilio forzado en Portugal como consecuencia do seu activismo político. En 1986 defendeu a súa tese doutoral na Universidade de Barcelona, e un lustro despois, regresou a Galicia para fundar e traballar como profesora na Facultade de Ciencias da Comunicación da Universidade de Santiago

de Compostela, onde aínda exerce como catedrática. Na súa faceta como cineasta dirixiu varias curtametraxes, entre as que sobrancean Lavacolla, 1939 (2005), Cienfuegos, 1913 (2008), Illa (2009) e Noite do mundo (2014), ademais das longametraxes Santa Liberdade (2004), Liste, pronunciado Líster (2007) e A cicatriz branca (2012). A súa nutrida traxectoria como creadora e investigadora fíxoa merecedora do Premio Nacional de Cine e Audiovisual outorgado pola Xunta e Galicia no ano 2008, así como o cargo de arquivista-bibliotecaria da Real Academia Galega, á que ingresou en febreiro de 2009

Puntos de partida



NÓS, Productora Cinematográfica Galega (Santa Liberdade, 2004)

MARIA GARCIA PUENTE y ERIN K. HOGAN: Cales foron as túas orixes como cineasta e as túas referencias cinematográficas?

MARGARITA LEDO: Eu voume aproximando ao cinema a través do cineclubismo, unha esfera fóra do control da ditadura que non era moi visíbel pero si moi activa, sobre todo na cidade de Compostela. A miña orixe como cinéfila *avant la lettre* foi a través dos denominados no seu momento “novos cinemas”, especialmente o Cinema Novo Brasileiro porque chegou por entón. Eu quedei completamente impresionada, a medio camiño entre o trauma e o fascínio, por filmes coma *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha, *Os Fuzis* (1964) de Ruy Guerra e *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, eses filmes de existencia abismal. A partir de aí chegaron outros filmes, pero o que me marcou máis foi sen dúbida o Cinema Novo Brasileiro sen ter nin idea de que despois traballaría como investigadora xusto na lusofonía como espazo xeopolítico para alén de organizar estruturas e participar delas¹.

Porén, a miña aproximación ao estatuto da imaxe foi a través da fotografía, so influencia, nun primeiro momento, de Cartier-Bresson e do seu traballo sobre a Unión Soviética. Con el

¹ Na actualidade, Margarita Ledo é a presidenta da Federación Lusófona de Ciencias da Comunicación (LUSOCOM).

descubrín a gran fotorreportaxe e a ollada na fotografía. De aí pasei a William Klein, que tamén comezou a me interesar como cineasta documental e ao que cheguei a coñecer máis tarde. Existe, polo tanto, unha sorte de palimpsesto composto por camadas que nunca vou esquecendo e que influíron na miña traxectoria como creadora e académica. De feito, fixen a miña tese doutoral en 1986 sobre o fotógrafo Sebastião Salgado nun momento no que era moi descoñecido en todo o estado español, e dende entón dediqueime á escrita sobre fotografía².

A seguido, por unha razón incidental, reivindicamos a entrada tanto da fotografía como da imaxe documental na formación superior en comunicación e encargueime de realizar os primeiros programas de cinema documental na Universidade de Santiago. Ao impartir materias teórico-prácticas nas que se requiría que o alumnado fixera exercicios documentais, eu mesma sentín que tiña que dar o paso cara ao outro lado e vivir a experiencia de realizar un filme documental. É cando fago *Santa Liberdade*. Antes, nos oitenta, enviara ao Ministerio de Cultura outro proxecto que se chamaba *Carta postal*. Este proxecto era sobre a creación dun imaxinario a través da carta postal e, máis concretamente, sobre como as mulleres de clase media e emigrantes, no período previo á guerra civil, accedían ao mundo e á modernidade a través das cartas postais que se enviaban entre elas cando realizaban unha viaxe. O Ministerio non fixo nin caso mais contiña o xerme do que sería *Santa Liberdade* porque aparecía o motivo da viaxe e se facía referencia á historia da ocupación do barco.

MGP y EKH: Retomando a metáfora do teu último proxecto, en que consiste a mirada cicatrizada do teu cinema?

ML: Cando unha mirada busca a sutura, pechar unha ferida, é que detrás hai tamén un corpo colectivo ou persoal ferido, danado. No meu caso, esa ferida, á que a veces chamo oco ou quebra, son os momentos nos que a historia tronza, a historia persoal, social ou a capacidade de expresión. Esa sutura precisa sempre unha toma de posición, que dalgunha forma é a mirada. É dicir, é a consciencia de que vas confrontarte cun non lugar e a convertelo nalgo transitábel, vivíbel; algo que pasa a formar parte da experiencia, da materialidade da existencia. É xusto aí onde xogo máis.

² Ledo realizou a súa tese doutoral sobre Sebastião Salgado e o fotoshock como modelo dominante en prensa a través dun tema radicalmente traumático, a morte por fame. Como ela mesma comenta, en lugar de enfocarse en fotografías que explotaran o aspecto traumático do fenómeno, optou por traballar con imaxes activas e dignificadoras dese suxeito que estaba destinado á súa desaparición.

Percorridos



NÓS, Productora Cinematográfica Galega (*Santa Liberdade*, 2004)

MGP y EKH: En varias ocasións comentaches que *Santa Liberdade* (2004), *Liste, pronunciado Lister* (2007) e *A cicatriz branca* (2012) poden ser consideradas coma unha triloxía. Que implica filmar o século desde Galicia e que papel ten cada filme no conxunto da túa filmografía?

ML: Recoñezo que é unha triloxía cando me sitúo, por dicilo dalgún xeito, de espectadora de min mesma. Ás veces fago filmes pero non é até pasado certo tempo, cando volvo ollar as pezas e, singularmente, se hai un foro de debate sobre elas, que me decato de moitos aspectos. Neste caso, por unha cuestión incidental, estaba nunha estadía en París a finais dos anos noventa e asistín a unhas sesións de doutoramento impartidas polo filósofo Alain Badiou. Badiou é unha figura que me resulta moi mobilizadora: fai teatro, filosofía, e é activista político; é ese perfil no que me recoñezo inmediatamente. O seu doutoramento versaba sobre *le siècle*, o século XX, que el cualifica como “o século do comunismo”. Este século organízase polo xeral a partir das guerras. É un período de catástrofe abismal e dise del que é o século máis curto porque comeza en 1914, coa Primeira Guerra Mundial, e remata en 1989 coa caída do muro de Berlín.

Cando fago *Santa Liberdade* comezo polo lado doce do século, a década dos 60, polos “anos do soño”, o momento dos países non aliñados, cando se pensaba que as cousas podían ser de outra maneira. Documento, para a historia, a ocupación dun navío ordinario que fai a rota desde Venezuela a Galicia pasando por Portugal. Este navío, que por 13 días pasou a se chamar *Santa Liberdade*, foi ocupado para chamar a atención sobre as ditaduras que había en Europa, as de Franco e Salazar. Os responsables pertencían ao DRIL (Directorio Revolucionario Ibérico de Liberación), unha pequena organización de novo tipo construída *ad hoc* que desapareceu practicamente coa propia acción. Comezo con esta historia de “final feliz”, que é ao mesmo tempo moi masculina. A acción estivo liderada por un comando que se apropiou do barco e que cada día explicaba nun mitin “ad hoc” as súas motivacións, ao tempo que algúns dos seus membros bailaban coas pasaxeiras, cantaban fados, etc. Porén, a min preocupábame tamén indagar o lado oculto ou máis velado desta historia e descubrir que había tras destas personaxes,

e fun a entrevistar ás mulleres (as do comandante Jorge Sotomayor e Pepe Velo, e a sobriña de Henrique Galvão). Interesábame investigar o rol que xogaran as figuras femininas e desvelar a través delas os segredos de pequenas formacións coma o DRIL que con poucos recursos sacaron adiante accións espectaculares para a época.

Santa Liberdade comeza no 61, ano no que precisamente finaliza a historia que exploro no meu segundo proxecto, *Liste, pronunciado Líster*. Enrique Líster, responsable máximo do exército popular e imaxe carnal do “século do comunismo” do que fala Badiou, foi para algúns un dos homes máis coñecidos, controvertidos e odiados da Guerra Civil Española. Escollo en parte documentar a súa historia co obxectivo de explorar a brutal represión franquista que se viviu en Galicia durante e despois da Guerra Civil, un lugar onde a única defensa era agacharse ou fuxir³. Por outra banda, non cabe dúbida de que Líster é unha personaxe moi cinematográfica. Con só 14 anos emigra a Cuba, onde se converte en canteiro, como todos os homes da súa familia. Aprende a ler no Centro Gallego de la Habana e ingresa no Partido Comunista no 1927, o ano da súa fundación naquel país. A súa formación socialista ten continuidade na Unión Soviética, onde traballa a comezos dos 30 construíndo o metro de Moscova. Líster cría profundamente no chamado “home novo” e arredor da súa figura xurdiu toda unha iconografía de grande interese que resultou fundamental para o filme. A súa caída en desgraza simboliza, na miña particular visión deste period, a derrota do século Enfrontado ideoloxicamente con Santiago Carrillo, é expulsado do Partido Comunista, ao que despois retorna tras unha serie de actuacións públicas de man de La Pasionaria, rematando os seus días cunha humilde pensión como revisor de *Mundo Obrero*. Aínda que se alonga a nivel cronolóxico, o filme remata realmente coa homenaxe que lle fan no Centro Gallego de la Habana no ano 61, cando o Che, emulando a Antonio Machado, pronuncia a célebre frase: “Se a miña pistola servise para algo, na túa columna contento loitaría”⁴.

Por último, na miña terceira película, *A cicatriz branca*, exploro outra das marcas do século, os movementos constantes de masas humanas (por exilios, guerras, fame, catástrofes, etc.). Concretamente, traballo a emigración galega á Arxentina, un episodio incesante e centenario documentado xa desde a metade do século XVIII, cando, por orde real de Carlos III, parten cara a aló as primeiras familias galegas coa fin de construír as cidades de Río de la Plata. Esta referencia é o punto de partida dun documental, *Apuntamentos para un filme*, e aparece de novo en *A cicatriz branca*. Achégome a este tema a través das mulleres que emigraron soas porque foi un fenómeno temperán que, non obstante, non se comezou a estudar até moi tarde.

³ En relación con este tema, Ledo destaca o proxecto dixital “Nomes e voces” (www.nomesevoces.net), que leva unha década completando a cartografía da represión franquista en Galicia. Asemade, a propia Ledo publicou un artigo de investigación sobre a única fotografía que testemuña este cruento fenómeno en Galicia, “Fotografáis dende onde o mundo se chama Galicia”. Tomada por un soldado ao carón da Torre de Hércules (A Coruña) en novembro do 36, esta fotografía retrata o fusilamento dun grupo de homes implicados nun motín militar contra Franco.

⁴ Os versos orixinais de Antonio Machado nos que se inspira o Che: “Si mi pluma valiera mi pistola de capitán, contento lucharía”, están incluídos nun poema que lle adica a Líster, publicado na revista *Hora de España* (XVIII) en xuño do 1938. O poema completo pode ser consultado na hemeroteca da Biblioteca Nacional de España: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004521290&search=&lang=e>

Durante a década dos 20, coñecida entre os estudosos da emigración galega como “a da gran migración”, abandonaron Galicia infinidade de homes e mulleres con destino a América. Tal era a cantidade de mulleres que emigraban soas, que había un rexistro especial no porto de Vigo para elas. Tres décadas despois, nos 50 e 60, o fenómeno rexurde, pero xa cos ollos postos en Europa.

En resumo, a miña triloxía do século é esta: a utopía en vencello coa idea do “home novo”, das novas estruturas e do socialismo (*Líster*); as loitas de liberación que teñen que ver tanto co ámeto persoal coma de grupo (*Santa Liberdade*); e, atravesando dun modo liminal o devandito, o fenómeno migratorio (*A cicatriz branca*). Esta é a miña visión do século.

MGP y EKH: No desenlace de *Santa Liberdade* vese a un dos personaxes pronunciando a frase “Viva Babel!”. Esta é unha frase clave que conecta claramente coa túa toma de posición como creadora galegoparlante que reivindica unha literatura e un cinema en galego. Por que decides filmar en galego?

ML: A modo de proemio, direi que comecei a escribir poesía no meu primeiro curso como estudante de xornalismo na cidade de Barcelona, e fixeno para escribir en lingua galega. Por que? Porque a nivel latente, chegábanme novas de que houbera outro mundo, antes da ditadura, no que Galicia pasara a existir, tamén a través da súa literatura, unha época de grande compromiso da creación cultural coa política (de feito, o partido galeguista durante a República era coñecido coma “o partido dos escritores”) e de que existía unha grande escritora, dende mediados do XIX, que se nos presentaba no ámbito público e na escola como unha “ñoña”. Esa “ñoña” era Rosalía de Castro, unha muller que intervirá publicamente non só como literata senón como activista e que decidira escribir en lingua galega. Entón, como adolescente que quería diferenciarse e que estaba cansada de non poder ser a existencialista parisina que me tería gustado ser, decidín escribir en lingua galega. Para localizar a alguén con existencia física que tivese a miña mesma preocupación, escribín uns poemas e mandeillos a un editor que despois resultou ser Manuel María e tamén a miña ponte coa literatura en lingua galega, da que xa nunca me desprendín. Sempre escribín en galego, incluso os meus ensaios.

A respecto da miña decisión de filmar en galego, houbo seguramente unha mancha de razóns con diferentes orixes. Se antes decidira escribir en lingua galega, ao pasar a outro soporte que tamén tiña que ver con aspectos creativos, a lóxica foi a de non mudar de idioma. O contrario tería sido someterme á lóxica do mercado e á de dominio político. Asemade, cando comecei a facer cinema xa estaba, no eido da pesquisa, mergullada nas políticas da diversidade, nas que sempre incluín a variábel da lingua.

Todas estas cuestións están relacionadas, mais en verdade a miña decisión tivo moito que ver coa miña militancia política ao longo unha década, desde os 70 aos 80, aínda que non por deixar de militar a nivel orgánico abandonei nunca a liña de pensamento que me levou a esa militancia; desenvólvoa noutros ámetos e en todo o que, dalgún xeito, lúo. Se algo aprendín do feminismo, singularmente do feminismo da diferenza (cando non se falaba de ondas), é que arrastramos certos valores incorporados e se ben no nivel pensamento unha pode rebelarse ou non reconciliarse con eles, é moito máis difícil trasladalo á acción e sobre todo á vida cotiá. Eu nunca aprendín galego na educación regrada; aínda máis, pertenzo a unha xeración na que o galego estaba prohibido. Polo tanto, no meu caso escribir en galego foi unha toma de posición no nivel da acción. E en que así o decidín, fiqui catalogada automaticamente como antifranquista. En diante, so vixilancia, a ditadura sempre vai atopar razóns para encausarte. E, en efecto,

partín para o exilio durante dous anos en Portugal. Noutras palabras, a miña traxectoria seguiu unha liña de non reconciliación coas diferentes facianas do poder patriarcal. A expresión teórica localízoa máis adiante, co Stuart Hall e os estudos culturais, cando xa remarcaban aquilo de “Non fales en nome das mulleres, fala como muller”, e por suposto, en *Notes Towards a Politics of Location* onde Adrienne Rich reactualiza o pensamento universalista do primeiro feminismo. No meu caso particular, son galega, branca, atraveso unha ditadura e inscribome na militancia. Que significa iso? Eu traballo dende aí, dende a diversidade, especialmente a través da variante lingüística, e é aquí onde xorde o “Viva Babel!”⁵. Para min, ese “Viva Babel!” ten que ver co respecto á autodeterminación, xa que o dereito dunha nación non se pode medir por recursos materiais. A miña decisión de crear en galego supuxo a deconstrución, dende dentro, dunha idea incorporada e leveina ao terreo da acción, do cinema como acción. Aínda que os meus filmes son en ocasións políglotas na súa interioridade, todas as linguas están en pé de igualdade, e a lingua en versión orixinal, canda a cultura que pensa ese cinema, é sempre a galega.

MGP y EKH: Declaraches que os teus dous proxectos predilectos ou máis queridos son as curtametraxes *Cienfuegos, 1913* e *Illa*. Que fai que ambos os dous destaquen sobre o resto da túa cinematografía?

ML: A miña predilección por *Cienfuegos, 1913* ten que ver con que é un documental sobre a miña nai, que era filla de emigrantes en Cuba. É unha especie de dó aos dez anos da súa morte e é unha homenaxe ao lugar onde naceu, a cidade de Cienfuegos (Cuba) no ano 1913. Para alén diso, esta curtametraxe supuxo un grande reto porque é adaptación dun dos poemas do meu libro *Linguas mortas: serial radiofónico* (1989), no que colaboro coa fotógrafa Anna Turbau. De feito, cando me convocan para participar en eventos sobre adaptacións literarias sempre poño este exemplo, que resulta bastante controvertido⁶. *Cienfuegos, 1913* destaca tamén pola linguaxe, polo uso do dispositivo. Decátome de que realmente organizo todo para filmar un abrazo á miña nai, de que pretendía que o espectador abrazara a súa figura, e fágoo a través dun plano circular arredor dunha maternidade, unha imaxe que estivo desde sempre na nosa casa.

En canto a *Illa*, é unha curta na que pretendo reivindicar ás mulleres republicanas no exilio e recuperar a súa voz. As palabras que pronuncia nun momento unha desas mulleres, Teresa, son poderosísimas: “Deixáronme sen fala, deixáronme sen terra, deixáronme...”. É unha voz que me deixou tan conmovida que non puiden empregar os fotogramas da filmación na curtametraxe. No seu lugar optei por inserir outras imaxes para outorgarlle todo o protagonismo á voz e facer que fose esta a que nos conduza por esa situación tan abismal. A partir de *Illa*, traballo moito o universo da voz nas miñas películas e, en especial, conectado co feminino.

⁵ Curiosamente, o primeiro festival no que se proxectou *A cicatriz branca* foi un festival en Italia chamado Babel.

⁶ *A cicatriz branca* é outra das películas que parte dun libro, titulado *Porta blindada*. O filme vén a complementar o que non está escrito na novela, a parte americana da biografía da protagonista, quen acaba os seus días internada nun manicomio.

Travesías transfronteirizas



NÓS, Productora Cinematográfica Galega (*A cicatriz branca*, 2012)

MGP y EKH: Precisamente, falando de *Illa*, a páxina novocinemagalego.info categoriza as túas curtametraxes *Illa* e *Noite do mundo* así como a longametraxe *A cicatriz branca* dentro do chamado Novo Cinema Galego (NCG). Estás de acordo con esta clasificación? Que espazo pensas que ocupa o teu cinema dentro desta corrente cinematográfica?

ML: Esa clasificación parte dun itinerario formalista que pesa moito no NCG pero para min é un tipo de taxonomía coma calquera outra. Estou de acordo basicamente; aínda que, na verdade, é algo que non me preocupa.

Coido que, se nos baseamos precisamente nos trazos formais, poderíanse incluír tamén outros proxectos dentro desta lista. Un deles sería sen dúbida *Líster* e, en efecto, hai críticos que coinciden con esta idea. Outro traballo que podería aparecer neste mesmo grupo é a curta *Lavacolla*, 1939, que forma parte da película militante xurdida a raíz da campaña electoral do 2006 *Hai que botalos*. A clasificación de Alberte Pagán ou Xurxo González xustificaas, non obstante, porque son traballos que exploran temas que non foran tratados. No caso de *Cienfuegos*, 1913, estamos ante cinema de correspondencia e do espazo familiar, que entronca con toda a tradición feminista dese espazo que case nunca se representa como parte do público. Por outra parte, *Illa* foi considerado sempre cinema experimental e a curta *Noite do mundo*, no que filmo o poema homónimo de Xosé María Díaz Castro, tamén ten unha parte moi experimental. *Noite do mundo* foi unha encárga para o proxecto colectivo *Nimbos*, que homenaxeaba a Díaz Castro na ocasión do Día das Letras Galegas de 2014. Gústame moito o traballo que realicei para *Nimbos*, que é dos máis visitados dese proxecto.

A miña entrada no NCG é obviamente extraxeracional xa que é un cinema dominado por directores máis novos, dunha xeración que se formou de xeito transversal en facultades de comunicación ou ben en estudos de belas artes. Con todo, o que se podería considerar a miña contribución ao NCG é xusto a consciencia de que é necesario facer o cinema politicamente. Este tratamento tamén pasa pola forma, por destruír o canon, por empregar a linguaxe do propio dispositivo dunha determinada forma e ir cara aspectos velados e a como se representan. Noutras

palabras, pasa por decidir a política da representación. Iso apréndoo da fotografía, sobre todo das fotografías do Reino Unido que, conectando coa pregunta anterior sobre a mirada cicatrizada do meu cinema, comezan a traballar o corpo magoado nos anos 60 e 70. Isto é o que me interesa e creo que é o que represento no debate arredor do NCG.

MGP y EKH: Percibimos no teu cinema unha traxectoria que parte do autóctono, dunha cinema pequeno en galego, e que pasa a percorrer os espazos da diáspora galega cunha dinámica intercultural. Como defines a interculturalidade? Dirías que é un concepto clave para comprender a condición galega?

ML: A interculturalidade só existe como acto, é unha sorte de realizativo. Precísase entrar en contacto con outra cultura para que se produza o fenómeno, non é algo preexistente. Neste senso, todas as migracións, todas as diásporas levan consigo esta práctica, que non resultará necesariamente nunha experiencia feliz senón que pode mancar, marxinalizar, ou incluso, violentar. Asemade, a interculturalidade enlaza co concepto de hibridación ou mestizaxe real; igual que todas as linguas son en esencia crioulas, tamén o son internamente todas as sociedades na súa relación con outras linguas e culturas.

No marco das políticas da diversidade, por outra parte, a diversidade só existe como interculturalidade. Noutras palabras, é a partir do recoñecemento dun ámbito (literario, social político, persoal, etc.) e dos recursos para poder expresarte desde este espazo (sexualmente, creativamente, etc.) que ao entrar en relación coa alteridade prodúcese, outra volta, en acto, a interculturalidade. Secomasí, a interculturalidade implica unha metamorfose constante, é unha sorte de viaxe da que volves transformada.

No caso da condición galega, historicamente esta ten moito que ver coa emigración e a procura da capacidade de autoestima. Galicia é unha nación sen papeis, igual que a súa cidadanía é unha cidadanía sen papeis dispersa arredor do mundo. Nos últimos vinte anos estivemos asistindo a unha emerxencia das nacións sen estado e, efectivamente, fálase cada vez máis de “cine de nacións sen estado”. Isto débese a que os estados son xa un instrumento absoluto do poder financeiro e as súas institucións públicas, minguadas por unha corrupción rampante, deixaron de facto de representar á cidadanía. Como resultado desta perda de confianza, empezaron a xurdir espazos de discusión que reclaman a diferenza. Galicia ten que estar aí, así como ten de estar o cinema galego.

MGP y EKH: Ademais de crear pontes interculturais no teu cinema por medio de viaxes e diálogos, as pontes son un elemento que está moi presente na posta en escena de varias das túas películas, por exemplo, en *Santa Liberdade* e *A cicatriz branca*. Por que é necesario crear estas pontes interculturais?

ML: Isto enlaza de maneira nidia co que estabamos a falar. Tanto desde un punto de vista material como na nosa actuación individual na esfera pública movémonos sempre desde un lugar. O acto de moverse neste contexto implica un desprazamento cara a dentro e cara a fóra; é dicir, un movemento cara a ti mesmo, cara á sociedade, cara ao que che interesa en determinados ámbitos e, por suposto, cara a un espazo físico externo. No caso dunha nación como a galega atravesada pola cultura da diáspora isto é algo completamente incorporado. Eu identifícome con aquela frase que nos di: Galicia está máis preto de América ca de Madrid, e a “ponte” que xungue ambas entidades é a viaxe que se representa en *Santa Liberdade*. Por outra banda, as

culturas de diáspora, por necesidade e non só, teceron redes de axuda mutua e isto é algo moi característico da cultura campesiña. E contribuíron a que a educación e a saúde progresaran nas grandes sociedades da emigración. Nos meus filmes tento tecer todas estas pontes dun xeito explícito e implícito a través dun entabado de lazos visíbeis e invisíbeis.

MGP y EKH: Un estudo recente que examina as características do NCG declara que este cine recréase na híbrida ficcional-documental e destaca a pegada autoral (Gómez Viñas 153). Poderías explicarnos sobre que versa a híbrido na túa obra?

ML: No cinema contemporáneo remárcase moito o esvaemento das fronteiras entre o documental e a ficción e ese considérase un dos terreos da híbrida. Polo que respecta á miña obra, na documental hai aspectos ficcionalizados que xa aparecen, como tendencia, no comén *Santa Liberdade* con esa páxina en branco e a escena das tres mulleres que acoden a visionar un filme ao peirao de Cangas, fronte da estación marítima de Vigo, onde chegaba o barco, e concretízase máis en *Líster*. Porén, esta deriva cara á híbrido vaise radicalizando na medida que vou avanzando e liberándome do medo á expresión a través das imaxes. Así, *A cicatriz branca* é unha ficción que eu presento en moitas ocasións coma un filme-documento baseado en feitos reais. Os acontecementos organízanse como unha ficción pero a película péchase case coma un documental xa que nos últimos 10 minutos de metraje faise referencia explícita a unha entrevista real que lle fago no ano 1987 a Antón Moreda, a referencia real que aparece representado dentro do filme por dúas personaxes: o máis novo, que está no manicomio nese momento e que, tal unha sorte de alter ego, repite exactamente as mesmas frases que el pronunciou na entrevista; e a personaxe interpretada por Xabier Deive, que está na Arxentina e mantén o idilio con Merce (Eva Veiga).

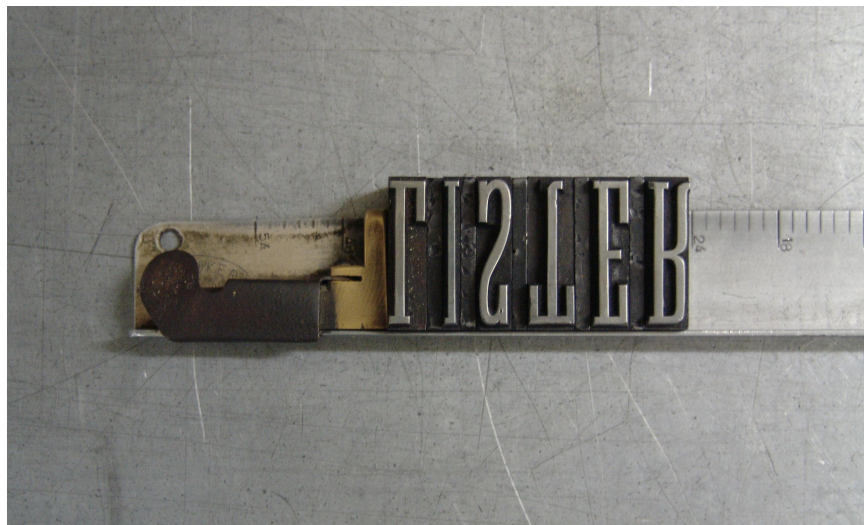
MGP y EKH: Igualmente, a túa obra documental insértase na tradición posmoderna de cuestionar a verdade. Ao final de *Santa Liberdade* os mesmos protagonistas parecen recoñecer esta influencia declarando “O importante é que non hai uniformidade de visións... que cada un teña a súa visión sobre o tema. Non é a miña verdade... é a verdade de todos nós”. Que relación hai entre a verdade, a interculturalidade e Babel?

ML: É xustamente iso: a deconstrución da verdade oficial e, en moitos aspectos, do paradigma dominante do coñecemento, o que implica aproximarnos a tipos de saberes que moitas veces non están regrados e que contan tamén cos seus propios sistemas internos. O problema radica en que a miúdo cústanos traballo acceder a este tipo de coñecemento por falta de familiaridade cos seus sistemas. Por isto, é necesario recoñecer non só a coexistencia de sistemas diferentes senón algo que é aínda máis importante: a imposibilidade de relacionalos.

Un traballo que, neste senso, me serviu como estímulo cando preparaba a memoria científica da miña cátedra e que me parece indispensable é *El árbol del conocimiento* de Humberto Maturana e Francisco Varela.

Este texto fíxome reflexionar sobre a importancia de respectar e saber da existencia dos distintos sistemas aínda cando non poidamos entendelos porque todos eles teñen as súas condicionantes e razóns. No ámbito do feminismo, a obra divulgativa *Feminismos* (en plural) de Olga Castro e María Reimóndez ilustra isto moi ben xa que versa sobre como se manifestan diversas prácticas feministas arredor do mundo en condicións disimilares.

Arqueoloxía da viaxe



NÓS, Productora Cinematográfica Galega, (*Liste, pronunciado Lister*, 2007)

MGP y EKH: As túas películas beneficianse dunha bricolaxe meticulosa na que manexas unha variedade de materiais e fontes, por exemplo, poemas, artigos de prensa, fotografías, pinturas, etc. Poderíase conectar esta multiplicidade de materiais e fontes coa coralidade babélica que pon en evidencia o teu cinema?

ML: Efectivamente, conecta coa coralidade babélica e, de novo, coa diversidade na ocupación devandita de ámbitos concretos. Eu emprego a foto como foto, o poema como poema, a anécdota e o corpo como corpo. Interésame como entran en interrelación eses terreos diferenciados e prodúcese o que noutros ámbitos denominamos interculturalidade.

Santa Liberdade comeza cunha adaptación libre dun poema de Avilés de Taramancos: “A camelia existe porque dis o seu nome...” e en *A cicatriz branca* a primeira frase que se escoita da boca da patroa está inspirada en *As Criadas* de Jean Genet: “é por min, só por min, que as criadas existen”. Asemade, o guión do filme contén tamén frases do escritor galego Blanco Amor. Na crónica da súa chega ao porto de Vigo procedente de América, que publica no diario arxentino *La Nación*, Blanco Amor escribe “Al poner el pie en tierra, me descubrí” (saquei o chapeu). Este acto é o xesto social do retorno, que se repite así en *A cicatriz branca*. Cando a personaxe masculina retorna pronuncia as mesmas palabras de Blanco Amor pero ese *descubrirse* ao que fai referencia ten unha dobre codificación: é, por un lado, o ritual e ao mesmo tempo o acto de descubrirse a si mesmo, de verse de outro xeito. A polisemia das palabras é algo co que tamén xogo constantemente.

A maior abundamento, nas miñas obras percíbese un diálogo coa arte e as fontes pictóricas. John Berger, un autor ao que recorro moito para a aprendizaxe da mirada e para a fotografía, di que Rubens pintaba cada día á súa muller Helena, que ela en ocasións colaboraba pero en outras non, e neste caso a obra sábeo. Esta situación poderíase trasladar perfectamente ao meu proceso creativo; ás veces Helena resístese a entrar no debuxo e entón déixoo, aínda que polo xeral cando teimo nunha idea, tento levala até a fin xa que non lle teño medo á

imperfección⁷. En *A cicatriz branca* realizo a miña particular homenaxe a Rubens a través dos fios invisíbeis que enlazan ás personaxes femininas, e que replico na escena das “Tres Gracias” do filme. Esa relación de sororidade que van construindo amósase dende as primeiras escenas: a actriz que fai de anxo anunciador declara “vin unha muller na estación, a que viña no barco canda min”. Entón unha das costureiras recolle “o fio” e diríxese cara a estación coa súa maleta onde atopa unha outra muller.

Así a todo, non todas as alusións ou influencias artísticas na miña obra son intencionadas. Por exemplo, na proxección de *A cicatriz branca* que tivo lugar recentemente na Filmoteca (no marco da retrospectiva que organizou Documenta-Madrid) Antón Patiño, un creador artístico, comentoume que unha das secuencias do filme lembráballe na súa composición a Hopper. Era a escena na que a personaxe de Merce entraba na súa habitación, a súa primeira habitación propia, un lugar de memoria porque é o cuarto onde precisamente morreu Castelao no exilio. Eu penso que a pegada de Hopper estaba aí pero non dun modo premeditado senón incorporado. O que ocorre é que á hora de crear, os teus índices saen; aínda que estean latentes, nun momento determinado actívanse e pasan a manifestarse na túa obra. Nese sentido, o meu cinema é híbrido, parte de múltiples orixes, algúns conscientes e outros inconscientes. Asemade, no caso do cinema feito por mulleres coido que isto se manifesta de xeito especial porque temos que recoñecernos como creadoras de fóra para dentro, rachar co rol social imposto e coa política de representación institucional. Iso mesmo fan as mulleres de *A cicatriz branca* cando pouco a pouco recuperan a capacidade de expresarse, a fala.

MGP y EKH: Antes mencionaches o teu interese no Cinema Novo Brasileiro e agora acabas de aludir á imperfección do teu cinema. É posible que o ensaio do cubano Julio García Espinosa *Por un cinema imperfecto* (1970) tivera impacto na túa obra?

ML: A imperfección está moi valorada no novo cinema (amosar os pregues, a enrugada, esa textura diferente, etc.), e como adoito dicir, eu non lle teño medo á imperfección senón que ás veces mesmo a procuro. Penso que me vén da cultura do feminino, mais non cabe dúbida de que o ensaio de García Espinosa, que estudamos sempre nas miñas clases, así como o construtivismo ruso (Lissitzky, Rodchenko, Maiakovski) marcáronme moito. Penso que é moi importante saber traballar de modo contextualizado: cos medios a bordo, co que tes arredor, dende onde estás, e isto conecta tamén coa *Arte povera* (Pistoletto) e o *Land art*. Esta aproximación é fundamental para o cinema galego porque o libera da obsesión hollywoodiense. Nós non podemos facer ese tipo de cinema pero si outro diferente. Non precisamos enfrontarnos a Hollywood, a Goliat. As nosas historias, ao ser diferentes, non entran en colisión coas súas e, por conseguinte, até Goliat podería aprender de nós, como ocorreu no pasado co chamado Off Hollywood, que incorporou outras tendencias.

⁷ Este feito queda patente cando, noutro momento da conversa, a cineasta comenta a anécdota de como se negou a pechar *Santa Liberdade* até que conseguiu obter permiso da Biblioteca Kennedy para reproducir as declaracións do presidente estadounidense sobre o secuestro do buque. Esta situación repetiríase igualmente en *Líster*, onde non se detivo no seu empeño por facerse con outro arquivo para o seu documental, nese caso, o discurso que pronunciou o Che na súa homenaxe a Líster. Ámbalas dúas anécdotas enlazan tamén co interese que amosa Ledo na recuperación da voz.

MGP y EKH: Volvendo aos materiais e fontes dos que se nutre o teu cinema, que importancia acadan os vestixios e obxectos da memoria na túa creación artística?

ML: Polo xeral filmo en lugares con memoria. Por exemplo, moitos dos espazos retratados en *A cicatriz branca* son escenarios reais da emigración galega na Arxentina: a Estación Constitución, a Federación de Sociedades Gallegas, o Centro Galicia onde se facían os bailes, etc. Interésanme todos ese lugares que gardan as pegadas porque para min esta emigración é a dos vestixios, a do *index* como algo orixinario co que despois constrúo o filme. Neste sentido confésome benxamiana: entendo que non existe aura sen vestixio. Por iso hai un *index* en todo o que fago.

Por exemplo, o director de arte dos meus filmes, Bernardo Tejeda, que traballa con instalacións ou fai obra gráfica (soportes fotográficos ou outro tipo de materiais) que sempre leva o índice incorporado, realizou unha exposición en Valencia na que aborda isto mesmo⁸. É o que me interesa examinar nas diversas expresións artísticas, e nos meus últimos proxectos, o meu novo obxecto é a voz, que é máis difícil de recuperar⁹.

MGP y EKH: Advertimos un aumento progresivo da túa presenza (vocal, física, autobiográfica, etc.) na túa traxectoria cinematográfica. Esta é outra das características do NCG, a inscrición do eu. A que se debe este feito e que función ten?

ML: Simplemente vou perdendo o medo a inscribirme. Así como a poesía representa sempre a escritura do eu, aínda cando se pode tratar da crónica dun acontecemento expresada en forma poética, no cinema é diferente. En *Santa Liberdade*, por exemplo, eu estaba moi presente pero sempre no fóra de campo; a historia interesábame dende había anos e concidía en parte coas razóns polas que me fixera militante nunha organización nacionalista de esquerda, pero non aparezo fisicamente no documental. Con todo, esta tendencia foise invertendo progresivamente. A miña propia evolución persoal empúrrame a atravesar esa fronteira invisíbel e a materializarme no meu cinema. Sempre cito a frase de Vivian Sobchack: “O documental é máis unha experiencia ca unha obra”, e é así, atravesando e retornando desa experiencia, como a inscrición do eu pasa a converterse nun material máis da miña obra.

Tamén teño que dicir que en ocasións a miña presenza responde, na verdade, a causas fortuítas; é dicir, aparezo en certos traballos porque non queda outro remedio, porque algo fallou. En *A cicatriz branca*, sen ir máis lonxe, a actriz que ía interpretar o meu papel non puido viaxar a Buenos Aires debido a un problema persoal e, como eu xa ensaiara tantas veces a historia, tiveron que ocupar o seu lugar. Así a todo, inspireime para o papel nunha personaxe moi querida que foi quen me introduciu ao mundo da diáspora galega na miña primeira visita a Buenos Aires, Nélida Rodríguez Marqués, a viúva do poeta González Tuñón. Ela agasalloume os selos do tempo da República que aparecen no filme e tamén os brincos que levo na secuencia. Eu, na realidade, fago de Nélida en *A cicatriz branca* e, efectivamente, a frase que pronuncio, “Mientras estoy,

⁸ A instalación de Tejeda á que alude Ledo titúlase “[una] trilogía de la conducta” e foi exposta no Museu Valencià de la Il·lustració y la Modernitat do 16 de febreiro ao 23 de maio de 2017.

⁹ Unha das voces que suscitan maior admiración en Ledo é a de María Casares no documental *Guernica* (1950) de Alain Resnais. Sobre esta actriz francesa de orixe galego, Ledo comenta que arrastra un *index*, o da morriña da costa galega.

estoy”, era dela. Este non e senón outro exemplo máis de como traballo o índice na miña obra, de como termo de aspectos do real na escena ficcionada.

MGP y EKH: Pensamos que existe unha rica relación entre a forma dos teus documentais e o seu contido. En *Líster*, por citar un caso, trazas a construción do mito do heroe, pero, asemade, a mesma obra revela o seu proceso de construción de formas bastante singulares. Por exemplo, ás veces a cámara imita o obxectivo dun reprodutor de microfilme. Acabas de dicir que o documental é unha experiencia. É que convidas aos espectadores a acompañarte a peneirar nos materiais que compoñen o teu cinema? Cal dirías que é a conexión entre a forma e o contido das túas obras?

ML: Creo que entre ambos os dous están anoados. Dalgún xeito, atravesar o ignoto ten que ver con como o formalizas, que é o que dá sentido ao que chamamos obra artística. A descontextualización supón igualmente atravesar o ignoto porque implica abrírlle outro horizonte á ollada; ao mover unha peza para outro lugar, estamos obrigados a relacionarnos con ela de xeito diferente.

No que se denomina facer cine politicamente, a forma é moi importante. Por tradición, a deconstrución do canon vencéllase cun modo diferente de formalizar e co emprego de outro tipo de materiais; materiais pobres ou de uso cotián que non eran considerados merecentes de ser transformados en obra artística e que, porén, arrastran un grande poder simbólico: as cartas, os talismáns, o rosario familiar, etc. No intre de entrenzalo ao nivel da significación, esfórzome porque a forma non lle faga ao contido arredarse, aínda que por veces non resulte doado. Así e todo, cando determinado contido se desprende da forma, a espectadora chega a lecturas abraiantes. En certo modo é ese fragmento que non se chega a comprender de todo, o que remata por ser o que se lembra dun filme e, tal se da doa dun colar se tratase, é o que nos leva a continuar coa tentativa de engarzar a historia.

A montaxe polo xeral preocúpame bastante e, de feito, antes de ver as imaxes plasmadas na edición, cómpreme darlles voltas e voltas na cabeza até que monto a relación entre elas. Penso que isto conecta con algo que me acompaña moito no meu cinema que é ese proceso de cavar ao que faciades referencia e que é patente, de maneira clara, en *Líster*. Adoitan comentarme que as miñas películas conteñen unha estrutura circular e eu respondo que, efectivamente, son moitas veces circulares na forma: o final podería ser o principio ou ambos os dous gardan unha estreita relación. No caso concreto de *Líster*, pretendía que calquera imaxe se puidese relacionar con calisquer momento cronolóxico. Interesábame construír o documental en espiral para que o contido se fose relacionando dunha forma transversal, de forma dialéctica. Por caso, nun evento ao que asistín hai anos nun centro da UNESCO de Málaga pasáronse, en sesión dobre, *Líster* e *La Spirale* (1976) de Armand Mattelart. Conversando con Mattelart no debate despois da proxección, decatámonos que os dous filmes coincidían conceptualmente neste tipo de montaxe, artellado, por así, dicilo “en espiral”.

Novos horizontes



NÓS, Productora Cinematográfica Galega, (*A cicatriz branca*, 2012)

MGP y EKH: Nos teus dous últimos filmes evidénciase unha clara viraxe temática cara ao tratamento da experiencia feminina e a reflexión feminista. Cal é a razón desta viraxe? Tes intención de seguir explorando esta beta nos teus próximos proxectos?

ML: Esta viraxe estase concretando gradualmente e a razón é sinxela: decateime de que ese material pode expresalo todo con poucos elementos. Veño de entregar unha curta para un proxecto multimedia da cantante Carmen Penín dedicado ás mulleres galegas na Guerra Civil. O proxecto chámase *Herdeiras* e para a curta reciclo o meu propio material formalizándoo dun modo completamente distinto. Intento xogar coa imaxe desas figuras femininas tan fortes, esas efíxies que nos fan resistir e, outra volta, está o meu interese na voz e na inscrición do eu (aparezo reflectida nun espello). Para o meu próximo traballo, retomarei un proxecto que ideei hai dous anos mais que por razóns diversas tiven que deixar temporalmente. Chamarase *Nación* e encarnará, dun xeito máis ou menos concluínte, o que se ten manifestando na miña obra dende hai xa unha década, dende que dirixín *Cienfuegos*.

MGP y EKH: Que lugar pensas que ocupan as creadoras galegas no emerxente NCG e porque é así?

ML: O NCG floreceu dende as marxes, e dende o velado dese espazo foron emerxendo un conxunto de autoras, moitas delas de grande talento. Porén, en troques de se presentar con tacón de agulla e reclamar o territorio que nos corresponde, a entrada foi moi paseniño, case a pedir permiso. O primeiro signo visíbel desta nova fornada de directoras que se inscriben na órbita do NCG é unha obra colectiva chamada *Visións*, que xurdiu a partir do proxecto “Cinema e muller” que organizaron Belí Martínez e Xisela Franco no ano 2015 so o auspicio da Deputación de

Pontevedra¹⁰. Neste traballo coral explóranse os mesmos temas de sempre, pero ao tratarse dunha obra iniciática, non se pode atinar por cal camiño tirarán estas autoras. O que coido que se pode converter nun terreo moi escorregadizo, é situar ao mesmo nivel traballos amateur, por exemplo, un exercicio escolar ou familiar, con obras creadas coa intención de ser para alguén. Igualmente, resúltame estraño, e habería que indagar nas causas, que en todas as colaboracións do proxecto se incluíran agradecementos a eles: Oliver Laxe, Eloy Enciso, Xurxo Chirro, etc. A min, que xa atravesei algunhas fases desta viaxe, chócame esta inocencia e véxoa como unha volta atrás. Nin sequera a miña nai, que pertencía a unha xeración que se sabía sen dereitos, lle deu endexamais as grazas a ninguén. O seu era coma o “non” do escravo, un “non” que hai que coidar.

Agora que os equipos son baratos, doados de usar e podes traballar case sen orzamento, os filmes das mulleres (así como boa parte das do NCG) son principalmente de autoprodución. Non cabe dúbida de que este novo horizonte creativo está xerando grandes expectativas. Porén, penso que as autoras temos que marcar o noso propio discurso e atrevermos a levalo cara a fronte. Se ben a nivel formal trabállase con total liberdade e independencia e con propostas moi diferentes, é necesario recoñecer tamén que a obra nos está a configurar. É dicir, creo que é moi importante que saibamos o tipo de obras que nos pensamos facer, baixo que condicionantes e baixo que cultura. Gustaríame que estas novas autoras se recoñecesen como cineastas feministas xa que anular esa marca suporía, na miña opinión, a perda da historia. Nas conversas e xornadas que partillamos, puiden comprobar que, efectivamente, ese é o caso de moitas das súas directoras, que coma min, están moi influenciadas por figuras como Marguerite Duras e pola súa obra. Infelizmente, penso que hai unha perda clara do referente de Galicia na obra de moitas delas. Somos moi poucas as que traballamos o cinema en galego e, dende o meu punto de vista, isto é mostra dunha indecisión absoluta. Aínda domina o terror a ser clasificada como paiola, o medo á marca social do guión, que vai realmente a contra do pensamento contemporáneo.

MGP y EKH: Nas xornadas que acabas de mencionar, “Cinema e muller”, falaches da relación do NCG e o cinema feminista empregando unha interesante metáfora, a dun “mal de amores”. Cales son os “lazos invisíbeis” que conectan ambos os dous cinemas e por que non se recoñecen? Como foi acollida a túa proposta no debate arredor do NCG?

ML: Penso que o NCG prosperou grazas a algo que antes non se expresara, que é a influencia do feminismo, unha pegada nunca recoñecida. Do contrario, non se tería inserido nestes filmes a autobiografía dos propios realizadores nin nos atoparíamos con eles mesmos facendo performance nas súas obras; tampouco se farían hibridacións, este cinema impuro. De feito, publiquei un artigo, “Acciones (in) diferentes, tensiones latentes. A propósito del feminismo y ‘novo cinema galego’”, onde trato de aprofundar nesta influencia.

Dáme a impresión de que a miña proposta foi ben recibida por parte das asistentes e creadoras. Eles (os directores) non estaban presentes nas xornadas de “Cinema e muller”, aínda que indirectamente algúns deixáronme despois os seus traballos para publicar. Tamén hei de dicir que os autores cos que traballo percibiron inmediatamente esta influencia e non lles preocupa recoñecelo. A razón pola que os lazos que ligan o NCG co cinema feminista foron invisibilizados ten moito que ver co poder. É unha mágoa, mais como demostra o fenómeno do

¹⁰ Para máis información sobre o proxecto “Cinema e muller”, consúltese a páxina que se lle adica na web da Deputación de Pontevedra: www.depo.es/cinema-e-muller.

NCG, tanto o feminismo coma o galego están considerados valores en desuso, sen poder. E se non cres neles, non os reivindicas ou soamente se fai de forma incidental á hora de pensar un traballo. Para min, isto é un erro. Eu teño a certeza firme de que é preciso tomar posición.

MGP y EKH: Cal é a pregunta que nunca te fixeron que che gustaría que che fixeran e cal sería a túa resposta?

ML: Nunca me preguntan sobre a relación entre cinema e nación e, en concreto, por que sempre digo que o NCG lévanos a revisitar e repensar o que se entende por cinema nacional e a función deste apelativo. Se no sistema literario pasouse a considerar literatura galega aquela escrita en lingua galega, débese aplicar o mesmo ao cinema galego. Debemos comezar a chamarlle ás cousas polo seu nome. A lingua é a gran construción comunal, o que nos fai existir na Historia. Por iso, o cinema galego (e aquí inclúo tamén ao NCG) tería de ser en galego; se non, deberíanse empregar outras etiquetas para denominalo (Novo) Cinema en Galicia. No pasado, todo o mundo estaba ledado coa diversidade europea e falábase do cinema italiano (o neorrealismo) ou do novo cinema polaco. Por que neste momento non se pode empregar esta palabra para aludir a outros tipos de cinema, coma o galego?

A nivel práctico, as políticas da diversidade en Europa están moi maltratadas até o punto de que o que declaran ás veces non se pode levar á práctica. Por exemplo, un filme en lingua galega, como pequena cinematografía, non pode presentarse ao Programa MEDIA porque compite a través dunha institución, o cinema español, que está considerada unha cinematografía forte. Isto é, obviamente, unha desigualdade estrutural. Deberíamos ter o dereito de competir como cinema en lingua galega se así o desexamos. Por outra banda, en Ibermedia ocorre xusto ao contrario. Ao seren programas destinados ao cinema en español e portugués, eu non podo presentar *A cicatriz branca* por estar rodada en lingua galega. Esta situación obrigounos a traballar á marxe de certas institucións, e polo de agora estámoloa conseguir a través de programas de investigación, porque é un terreo independente. En efecto, os últimos proxectos do noso grupo de investigación teñen que ver coa defensa da versión orixinal¹¹.

Na miña opinión, Cataluña constitúe un modelo a emular pola súa forte política pro cinema catalán. É unha nación con máis poder, con outra historia e unha composición social moi diversa, que implementou unha política lingüística moi coherente, a inmersión lingüística, e espallouna con éxito cara ao seu cinema. A Generalitat, sen ir máis lonxe, está a financiar o Cine Texas, que só exhibe cinema en lingua catalá. Porén, en Galicia as políticas para a dinamizar o cinema galego son unha artimaña. Calquera que teña unha produtora con domicilio social en Galicia pode recibir subvencións públicas, polo que proliferan versións orixinais en castelán para as que despois se fai unha dobraxe macarrónica que se deposita e non se chega a exhibir. O que reivindicamos é a versión orixinal con subtítulos. Por isto, creamos en Compostela unha cooperativa de cinema, NUMAX, onde só se pasa cinema en versión orixinal, e este ano foi

¹¹ Entre as investigacións levadas a cabo polo Grupo de Estudos Audiovisuais da Universidade de Santiago de Compostela (www.estudiosaudiovisuais.org) destacan *Cine, diversidade y Redes. Pequeñas cinematografías, políticas de la diversidad y nuevos modos de consumo cultural* (2013) e *eDCINEMA: Cara o Espazo Dixital Europeo. O papel das cinematografías pequenas en v.o.* (2015), as dúas coordinadas por Margarita Ledo. Para as referencias completas, consúltase a bibliografía.

declarada por Europa Cinemas modelo de sala en todo o estado español¹². E é que cómpre que existan espazos onde se poida ver cinema en lingua galega, e para isto, hai que comezar por transformar a propia sociedade. Xaora, nesta última pregunta saíume a vea militante.

Queremos expresar o noso agradecemento a Margarita Ledo pola súa xenerosidade colaborando na publicación desta conversa.

*María García Puente, California State University San Bernardino.
Erin K. Hogan, University of Maryland Baltimore County.*

Traducción ó galego a cargo de Margarita Ledo Andión.

Referencias citadas

- Gómez Viñas, Xan. “Cinema in Galicia: Beyond an Interrupted History”. A *Companion to Galician Culture*, editado por Helena Miguélez-Carballeira, Tamesis, 2014, pp. 135-56.
- Ledo Andión, Margarita. “Acciones (in) diferentes, tensiones latentes. A propósito del feminismo y ‘novo cinema galego’”. *Revista Científica de Información y Comunicación*, núm. 13, 2016, pp. 67-84.
- . “Fotografías desde donde el mundo se llama Galicia”. *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 65, 2010, pp. 146-58.
- , coordinadora. *Cine, Diversidad y Redes. Pequeñas cinematografías, políticas de la diversidad y nuevos modos de consumo cultural*. Instituto Universitario Nacional del Arte, 2013.
- , coordinadora. *eDCINEMA: Cara o Espazo Dixital Europeo. O papel das cinematografías pequenas en v.o.* GEA, 2015.

¹² Creada no 2015, NUMAX é unha cooperativa de traballo asociado sen ánimo de lucro da que Margarita Ledo é socia colaboradora. A cooperativa conta cun cinema, un estudo de deseño e (pos)producción de vídeo, e unha librería especializada. Para máis información sobre NUMAX, visítese o seu sitio web: <https://numax.org>