

REAL ACADEMIA



GALEGA

Do bucle e da fenda

Para un ensaio crítico sobre a cultura galega

Discurso lido o día 7 de febreiro
de 2009, no acto da súa recepción,
pola ilustrísima señora dona

Margarita Ledo Andión

e **resposta** da excelentísima señora dona

Rosario Álvarez Blanco

Do bucle
e da fenda
Para un ensaio
crítico sobre
a cultura galega

O solemne acto académico no que foron lidos os dous discursos recolleitos no presente volume celebrouse o 7 de febreiro de 2009 no paraninfo da Universidade de Santiago de Compostela

Deseño

Sinmás Comunicación Visual, S. L.

ISBN: 978-84-87987-73-1

Depósito Legal: VG 84-2009

© Margarita Ledo Andión, 2009

© Real Academia Galega, 2009

Edita

Real Academia Galega

Coordinación da edición e produción

Editorial Galaxia, S. A.

Impresión

Obradoiro Gráfico, S. L.

REAL ACADEMIA



GALEGA

Do bucle e da fenda

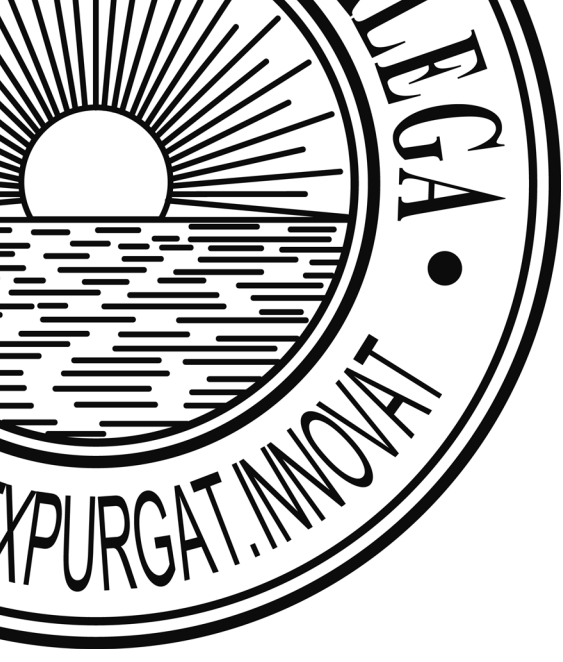
Para un ensaio crítico sobre a cultura galega

Discurso lido o día 7 de febreiro
de 2009, no acto da súa recepción,
pola ilustrísima señora dona

Margarita Ledo Andión

e **resposta** da excelentísima señora dona

Rosario Álvarez Blanco



Discurso da ilustrísima señora dona
Margarita Ledo Andión

Señor Presidente da Real Academia Galega,
señores e señoras académicas, amigos e amigas que participades neste acto:

I. TECER NA NOSA TEA

O 21 de xaneiro de 2004, a escritora Luísa Villalta asistiu á presentación pública do meu primeiro filme, *Santa Liberdade*, no Teatro Principal de Compostela. No ambigú, finalizada a proxección, a atmosfera continuaba prendida nesa difícil figura filmica, a da empatía, que se tiña producido entre o lugar e o que nel tiña lugar, entre o filme e aquela viaxe na que, por trece días, un mundo que se chama Galiza foi a república da Santa Liberdade. E a Luísa achegouse a min: “Como me gustan eses bucles, ese movemento de testa que fan as mulleres. Temos que quedar e falar”.

Luísa fora, talvez, a primeira en ver esa mudanza do espazo, dende o oculto e cara a descubrir para un outro o sentido da ollada. Ás veces para un outro no plano do filme, polo xeral para un outro, nós, as persoas que agardamos expectantes. Aos poucos días, Luísa Villalta publicou unha columna en *A Nosa Terra*, “Cromosoma L”, L de Liberdade, de Ledo, de Luísa, nun xogo trezado que eu lle respondín cun correo no que fixen lembranza do desexo que ela manifestara de quedar. E falar.

Pasados uns días, nunha sala do Hotel Araganey, tamén en Compostela, houbo un serán literario a prol de Palestina. Luísa recitaba. Eu asistín como espectadora. Luísa sentaba na esquerda, primeira fila. Eu sentei cara ao fondo, máis cara ao medio, e mireina de costas. Pouco antes de lle tocar intervir, ela moveu o pescozo lixeiramente e comezou a facer un movemento en bucle cara atrás. Sentín que o seu ollar viña para onde eu estaba e eu mesma comecei un movemento cara ao seu ollar pero ela, sen deixar a secuencia, retornaba ao momento inicial e esa fíbel imaxinaria que construímos unha cara á outra ficou no bango. Os nosos ollos non se cruzaron pero soubemos que nese intre tiñamos desenvolvido un ligame entre nós. O visíbel, outra volta, collía sentido no invisíbel. Aos poucos días Luísa faleceu. A partir de entón refírome a este momento como o dobre bucle, como un dous, e penso na fenda, niso que non tivo lugar. Penso na nosa conversa.

O acto no bango, ese Ver Xuntas, ver cada unha o que a outra non pode ver porque cada unha ocupaba un lugar diferente, pero saber que nos axuntamos nese cuarto para mirar o mesmo, para trenzar un espazo común, foi collendo corpo en múltiples quites, en frases que eu repetía ao chou, en declaracións, en pequenos textos e mesmo en falas sen fin nin comezo que deixaban en suspenso a comunicación.

Até que procurei un certo sosego no ámbito da investigación e na lectura dunha observadora-pensadora, Marie José Mondzain, que entra no mundo das imaxes para facernos mudar de paradigmas a propósito de determinadas crenzas, de certos valores incorporados que impiden recoñecer a posibilidade real do vínculo entre a creación dunha obra e a transmisión, para outras e outros, desa obra. Por vontade e por necesidade, non demorei en chegar a unha proposta súa que considero nodal para a produción de coñecemento na sociedade contemporánea e que tentarei desenvolver a rentes da fin.

Coa idea de transitar o legado do curso Jean-Toussaint Desanti, un filósofo que pensa a filosofía como a práctica do encontro, daquilo que só colle senso fóra, no exterior, Mondzain convida diferentes persoas a partillar a lectura da conferencia que impartiu Desanti na École des Beaux Arts de París seis meses denantes da súa morte, o 6 de xuño de 2001, *Voir Ensemble*. Para esta visita, ela aplicará o método que lle dita o seu material, a actitude do propio Desanti: establecer ligames entre persoas que non teñen por que ter moito en común. O común, advirte, non é o que se nos dá. O común, constrúese.

Das persoas que participan, só dúas, a mesma Mondzain e o director de *Cahiers du Cinéma*, Jean-Michel Frodon, animador, pola súa banda, de *L'Exception, groupe de reflexión sur le cinéma*¹ tiñan asistido, no seu día, á sesión de Desanti en París. Os dez outros participantes leron e debateron sobre o texto. Eran filósofos, un médico, un artista plástico, directores de teatro e directores de cinema, xentes que teñen por oficio *dar a ver* ou, seguindo o mobilizador proemio, xentes que fan sentir.

Ao se fixar no pensamento de Desanti, a convocante amósanos como a subxectividade non significa ren de considerármola independente do que a constitúe para un outro, namentres pronuncia unha frase a favor da duración que quero que fagamos tamén nosa agora, as persoas que esteamos dispostas a un acto ben representativo da vocación de partillar e de construír un lugar do común:

C'est dans le temps que se joue l'invisible tissage du sens.

(É no tempo onde se xoga o tecido invisíbel do senso.)

1. So patrocinio do xornal *Le Monde*, a editora Gallimard e Sciences Po Paris.

O tempo, dende a Renacementa, como lugar onde se teceu un espazo común de relacións de senso cun episteme, Rosalía, a materia nutricia do discurso de entrada na Real Academia Galega de don Ramón Otero Pedrayo, que sentou nesta cadeira desde 1929 a 1976, ano do seu pasamento e ano en que eu era amnistiada no Tribunal de Orden Público por actividades subversivas. Foi Miguel Anxo Araúxo Iglesias, até o ano 2007, quen a colmou coa súa actitude terreal.

Todo o devandito, este sentido do visíbel no invisíbel é do que eu máis gosto na cultura e, de modo sobranceiro, nunha cultura que se tece no visíbel de maneira descontinua e que atravesa por situacións de morte, como atravesou a cultura galega. Unha cultura que para alén da gran produción, a Nación política, no concreto e no que a min me atinxe, se expresa en producións da industria cultural —o libro, o xornal, o filme—, en producións nas que un outro —o público, singular e plural— é constitutivo, en producións que non existen á marxe da súa posta en relación, do *Voir Ensemble*, unha frase realizativa da que non dou atinado coa tradución, pero que precisa do encontro para se producir, do que nós estamos a desenvolver neste intre preciso.

Do encontro físico e do encontro político que sinala o paso polo século XIX cara ao XX, así como o compromiso da *intelligentzia* coa sociedade civil, resta no século XXI a posibilidade de certas alianzas, con normas non escritas, que nos identifican cun proxecto, alianzas en acto que a UNESCO recomenda baixo a denominación de Gobernanza, das que agroman vencellos que se rexen polo compromiso da igualdade do lugar e do que no lugar ten lugar, da igualdade entre países e entre as persoas que en acto poboan os países. E é no ronsel dese encontro onde acolle valor de seu *Voir Ensemble*, axuntarse para partillar o acto de ver e para tecer un lugar de relacións, basilar para se producir e se reproducir o común: facer unha obra que enfíe coa dos devanceiros, coas persoas que trezaron a lingua e a Nación. Que obras, entre todas as obras, son merecentes desta consideración? Que autoras, que autores?

Chamo a vosa atención para as verbas —de ecos oterianos— desta pensadora, Mondzain, que apropio como da miña estima: “Mesmo ao crear en soidade xa estamos nunha comunidade invisíbel de memoria, de modelos conscientes e inconscientes”.

Poderá ser a Real Academia Galega un deses lugares de memoria, de modelos conscientes e inconscientes que terman dese tesouro novo e vello que fai que poidamos *compartir o acto de ver*, máis aló das individualidades deste ritual, deste taboleiro de trinta persoas que lle dan corpo, que lle dan visibilidade? Como se encaixan estas trinta pezas para unha determinada finalidade, se for preciso encaixalas?

Por pegar na máis recente das fasquías da miña propia obra: cal é o papel do cinema?, é só facer películas?, é só engastar determinados materiais de acordo ou

en desacordo cun determinado canon?, que é o que se ve en *Santa Liberdade?*, acaso só unha viaxe intrépida?, e en *Manuel María, fala e terra desta miña terra?*, talvez só un poeta que se resente de deixar a amada, a muller, a terra, a fala? ou en *Liste, pronunciado Líster?*, só un combatente no medio e medio da creba? Tal que no da escrita, houbo ou non no eido do cinema o engarzamento cun modelo, a procura de ligames coa obra dos devanceiros?

I.1. *Da emerxencia e da resistencia*

“Mentres o século XIX afirmaba o poder do coñecemento, o XX desprega o motivo da eficacia do descoñecemento”, di Alain Badiou, en *O século*. Daquela, parafraseando a este pensador-axitador, o século XX desenvolveu o motivo da eficacia dos ocos, dos non-lugares, mundo adiante e nas sociedades, ocos que acolllen corpo na emigración, na condición das mulleres, na negación de certas nacións. E afeitada á xenealoxía, para alén de sinalar, na Historia, certos momentos de creba e de perda² que teñen que ver con este ensaio crítico e intersticial sobre a cultura galega, voume referir de xeito sobranceiro a dous períodos de emerxencia que recoñecemos pola capacidade de establecer, de tecer eses espazos de relación, mesmo para o desacordo, eses espazos afastados entre eles pero que foron quen de permitir a duración e de se constituír en espazos-nó: o primeiro irá das Irmandades da Fala á Fronte Popular, 1916-1936, unha proposta pensada en termos de democracia nacional, incluínte, cun programa que se quere integral, sen a retórica —ou a distorsión ideolóxica— de pretender arredar o político do económico e do cultural; o segundo vai de Galaxia, anos cincuenta, á Fronte Cultural da UPG, anos setenta, con romaxes, Misa de Rosalía, 17 de maio Día das Letras Galegas, disparidade no modo de entender a batalla polo uso social da lingua e mesmo até a proposta de Carvalho Calero vs. García-Sabell para a presidencia da Real Academia Galega.

I.2. *Da paisaxe no tempo*

“Falar unha fala é habitar, construír, rexistrar unha modalidade específica do mundo: un ‘estar no mundo’, no senso etimolóxico, forte, da verba. É ocupar e atravesar unha paisaxe singular no curso do tempo”. Falar unha fala é atravesar unha paisaxe singular no tempo, esta achega do Steiner de *Errata* é, con outras achegas que me fixeron ver no interior dos ocos, unha das ideas máis queridas de meu, aínda

2. Penso no desencanto rosaliano co sexenio revolucionario á fin do cal se promulga, por exemplo, a Real Orde que promove a emigración ao que habería que engadir o combate durante a Restauración a todo o que significara a Renacemento; non podo deixar de pensar na creba que segue ao golpe militar —e a dignidade de Otero—; e, por último, hai ben pouco, máis un oco que, en curto, son os anos oitenta —e a perda de Velo—, a década da gran parálise coa máscara posmoderna da *movida*.

que o seu autor, o pobre, descoñeza a nosa existencia. Atravesar unha paisaxe escollo, como a funambulista, as fendas, os ocós, reclama contar co imprevisto: o refa-cho de vento, o golpe de sol que derrete a graxa, ou a acción dun *daquiles* que Pimentel me aprendeu a odiar con *xogo ruín*³, poema do invisíbel, dos ecos que levan canda si as palabras no seu son implícito, e que lin nunha edición coa que os alumnos de 4º do Instituto Masculino de Lugo, conducidos por Alonso Montero, quixeron espallar a Declaración dos Dereitos do Neno, din no limiar, ao tempo que engaden: “Con este pequeno volume [editado pola imprenta Celta en 1973] contribuímos, tamén, á difusión da lingua e cultura galegas”.

Canda ela, coa fala, atravesei múltiples escenarios, concluíndo discusións aquí e alén, aprendín a escoller como paisaxe este fragmento singular, Galiza, transitado polo nós no tempo. Polo nós, é dicir por un compromiso que constrúe o espazo como espazo público; polo nós, é dicir, con modos de pensamento que debeñen dun obxectivo compartido que é o que lle dá forma a unha *communitas*. Unha idea, coma outras moitas ideas marxistas, que calquera podería localizar axiña en todo o que vou relatar, que non é senón un discurso de mediación entre o eu, unha muller que entra e se compromete cunha institución de nós, a Academia Galega, que reflicte o que foi o envés do século XX en Galiza e tamén certos ocós que por todo o século nos mancan.

Son a quinta muller que dende a súa fundación, ou sexa en algo máis dun cento de anos, entra na Academia. As miñas devanceiras, as catro mulleres numerarias, Luz Pozo Garza, Xohana Torres, Olga Gallego e Rosario Álvarez Blanco, acompañánnos. Somos, pois, como material singular, unha presenza recente, un repente.

Porque, para nós, a presenza honoraria de Pardo Bazán non crea conexións como tampouco existe unha fibela clara coa primeira elixida, Francisca Herrera Garrido, aló polo ano 1945, que falece pouco antes de oficializar a súa entrada. Elas foron, en certa maneira, a proba da fenda. E algo pouco natural debeu acontecer para que a consideración de nós, mulleres, mudase dun xeito tan radical dende o Padre Feijóo e o Padre Sarmiento coa súa *Demonstración Crítico-Apologetica del Teatro Crítico Universal*, 1732, onde se mantén que “las mujeres son iguales a los hombres en actitud para las artes, para las ciencias, para el gobierno político y económico”⁴ até, por exemplo, a posición de Nóvoa Santos en *La indigencia espiritual del sexo femenino*, 1908, onde este se congratula do noso cativo cerebro porque, di, de non ser así deixariamos de procrear, de servir para a reprodución humana.

3. *Aquil neno/pincháballe os ollos/ós paxaros;/ e gustáballe ver sair/esa gotiña/de aire e de lus,/ise rocío fresco/de mañançais frescas./ Logo botábaos/a voar/e riase de velos/topar contra o valado/da súa casa, con un ruído/moi triste.*

Creceu e foi daquiles. Luís Pimentel, 1959.

4. Véxase Allegue Aguete, Pilar. *A Filosofía ilustrada de Fr. Martín Sarmiento.* Xerais, Vigo, 1993.

Nóvoa Santos, excomungado a raíz da súa obra *Physis y Psyquis*, 1922, agarda a edición de parte das conferencias que impartira na Institución Hispanocubana de Cultura en 1928 para facer unha lene autocrítica no comezo do primeiro texto, “La posición biológica de la mujer”: “Acúsome —escribe— de haber publicado hace ya muchos años, en el albor de la mocedad, un pequeño libro sobre ‘La indigencia espiritual del sexo femenino’”. E despois de voltas e reviravoltas, acabará rosmando que “no cabe hablar de un ‘sexo superior’” para, ao abeiro de Kant, concluír que a parella humana son home e muller “amasados en una unidad de orden superior”. Máis couces contra o aguillón.

Cómpre anotar, porén, que aquela súa intervención en Cuba, coincidindo coa reivindicación do voto feminino, foi albo de abondosas réplicas. O propio Nóvoa recolle no seu libro o debate suscitado na prensa da época e cun certo ar distante e *flâneur* vaille dando resposta a feministas, cronistas e comentaristas.

E como tamén son das que coido —entre Freud e Žižek— que o síntoma se adianta ao que virá pasar, que unha muller coma min sente na cadeira dun bispo, aínda que por fortuna o nome deste sexa o de Araúxo Iglesias, anuncia que o futuro terá que ver co laicismo, coa igualdade e co compromiso público, é dicir, político.

Ao repasar o que para min significou a aparición dunha figura como Monseñor Araúxo, fago un bucle cunha miña época que podería alcumarse de inadadaptación, *par volonté et par hasard*. Non terá que ver coa de Risco e compañía quen, en masculino, así se fixeron chamar, *Nós, os inadaptados*, naqueles diletantes anos dez, senón coa desa xeración que escollín como referente, a que protagoniza *Chronique d'un été* e que inaugura un novo xeito de facer cinema da man dun sociólogo, Edgar Morin, e dun etnógrafo, o bretón Jean Rouch. Son, nese xogo consciente-inconsciente, as miñas mulleres-modelo, as que me facían vestir ao modo de Juliette Greco, como adoito me fai lembrar o meu colega daquel único ano de Facultade en Compostela, 1968-1969, Víctor Fernández Freixanes.

Mais teño para min que ese desasosego me aconsellou, malia o bachalerato por Ciencias, ir cara ao xornalismo e ir cara a Barcelona; e tamén me levou a entrar na UPG e a traballar cunha restra de persoas achegadas ás posicións do bispo de Mondoñedo-Ferrol como Xosé Antón Iglesias *Fuguillas*, hoxe en Nicaragua, para facer reportaxes veciñais —no desaparecido Carne de Abaixo ou no Castiñeiriño— e canda moitos outros cregos e frades na órbita das Comisións Labregas tales que Poldo, Gino ou Moncho Valcárcel, o cura de Sésamo.

E eu, cunha tendencia natural á fabula, a facer viaxar o máis próximo para transformalo no meu material, sentín a Araúxo coma o meu material e pensei que a Igrexa mudara, que os cregos que andaban a redor do movemento agrario ou do pensamento en *Encrucillada* e na editora SEPT eran xa, en Galiza, a Igrexa. Porén,

o real e a súa aparencia eran dispares. Nos anos dos soños, para nós os felices setenta, reuniámonos nos Dominicanos de Melide, nas Doroteas de Marín, no colexio da Ensinanza de Lugo ou da man de alguén que hai poucos meses me agasallou cun libro, *Donas da nosa memoria*, co gallo do pase dos meus filmes *Líster* e *Santa Liberdade* na cidade de Pontevedra, alguén que atendía ao nome de Engracia.

Pero aínda que a Igrexa non consentiu a posición de Araúxo, e temos que seguir o rastro daquelas persoas que nos desvelan a distancia entre o real e a súa aparencia, a Academia puido termar dela. Por iso, o real de Araúxo quizais estea máis no invisíbel desta cadeira que onde o seu capelo vermello puidese indicar.

As catro cousas que sei del, a primeira noticia que tiveron foi nunha publicación da imprenta Celta, *Galicia, ano 70*, que me achega Darío Xohán Cabana, colaborador nesta obra co texto "Poesía Galega no 70, cara ao 71" onde cita un libro, di, publicado a cabalo dos dous anos: *Parolar cun eu, cun intre, cun inseuto*, que é dunha rapaza: Margarita Ledo Andión. *Galicia, ano 70* preséntase como iniciativa dos alumnos do C.O.U. de Lugo [que] "convocaron, pra levar a cabo este libro, a unha boa parte da inteleutualidade galega". Dos 26 autores e 3 autoras (Victoria Armesto, Antía Cal, M. Teresa Otero Sande) escolmo dun texto de Manuel Espiña, *A Eirexa en Galicia*, o que se cualifica como feito principal:

[...] a Consagración de D. Miguel Araújo Iglesias na catedral de Ourense, a tarde do 6 de setembro, diante das primeiras autoridades da Rexión. Nela foi empregada a lingua galega e os textos escollidos da Biblia falaban moi craro a favor dos humildes, dos probes e dos escravos, de cantos sofren sin saber, e de cómo os Bispos deben loitar por eles coas mesmas verbas de Deus. Isto foi causa dunha "indigestión" de moitos grandes do país, o que proba a súa eficacia.

Espiña —a quen coñecín nos meus curtos meses de redactora en *El Ideal Gallego*— repara a seguido en que tamén o bispo de Tui, don José Delicado Baeza, natural de Albacete, comezara a estudar galego, lingua que estrea en público na misa do primeiro de maio e na prédica aos obreiros de Vigo. Viaxa nos autobuses e nun Seat 600 e fala de cousas concretas que apuntan cara a unha *nova mentalidade* que se abre paso tamén na publicación do primeiro título da colección Xeira Nova da Editorial Galaxia: *A parroquia hoxe*, séguenos a contar.

Tempos aqueles en que o que tiña lugar e o lugar, recoñecido como nación en Xenebra, 1933, IX Congreso de Nacionalidades Europeas, eran ese movemento entre procedencia e futuro que tece un espazo común. Felices 70. Anos, tamén, de crenza no enfrontamento total, mesmo coa Academia. Un enfrontamento que a propia Academia fixo durar e do que fica, como aceno, a ocupación simbólica dos seus locais e a lectura dun manifesto.

Finalmente, recollo de Miguélez un comentario a propósito do escrito pastoral de Araúxo, titulado “A Igrexa e a cuestión da lingua galega”, 1975, no que o bispo defendía “o uso do idioma galego na liturxia e na vida social”. O autor sobrancea, no perfil que distingue a Araúxo doutras xerarquías, que fora este o primeiro escrito público por parte dun bispo dende os tempos medievais, a súa xubilación forzada en 1985, a súa actividade como articulista de xornais ou o ton crítico das súas Memorias editadas en 1993⁵.

1.3. *A diferenza no método*

As primeiras lecturas, certas escenas, certos nomes que non dicían aparentemente ren pero que ficaron como unha inscrición; certos poemas; certos dilemas... e como para calquera de vós, os autores e autoras de cabeceira. E as ausencias: aquelas edicións “retalladas” de Rosalía, o abraio co que lin unha folla voandeira co poema “A xustiza pola man”, os retornos, as querenzas... conforman a paisaxe dende a que dou comezo un *Ensaio crítico sobre a cultura galega* dende ocos que considero de interese atravesar e tentar que deveñan intervalo ou ligame invisíbel que me leve a lle dar senso á perda e, talvez, a ousar transformala en nova incisión, en nova acción. En parte dunha nova Renacemento.

O lugar e o que nel tivo e ten lugar. Escollo como marcas a diferenza máxima. Diferenza canto a xénero, a época, a actitude, a caste, a pensamento: Rosalía e Otero. E procuro nela e nel un modelo de personaxe pública que o é porque ten conciencia en si propia do outro, da outra, en que ten conciencia da fala como o modo de estar e de actuar.

Poida que ela e el sexan parte dunha paisaxe imperfecta, fragmentada, con ocos, pero sabemos que é esa a paisaxe transitada polo nós no espazo e no tempo, con crebas, con fendas, e tamén con momentos de gloria, como foi un momento gozoso a decisión de quen primeiro leu o seu discurso de entrada nesta Academia en galego, Amador Montenegro Saavedra, na compañía daquel seu semanario finisecular, *A Monteira*, 1889, escrito tamén en galego, modelo e alicerce da tradición de medios de comunicación a prol da construción moderna do nós como cidadanía; un lugar, os medios de comunicación, ao que se dirixía Francisco Fernández del Riego como presidente da Academia, un século máis tarde, para chamar a atención sobre a responsabilidade obxectiva da súa posición vis a vis ante a lingua. Un lugar de relación, os medios, sen o que a identidade non pode ter lugar.

Porque as identidades non se manteñen idénticas a si mesmas, mercé a unha pretendida esencia invariábel que flota por riba da historia, senón que se fan e se

5. Miguélez Díaz, Xosé A. “Miguel-Anxo Araúxo, bispo de Mondoñedo-Ferrol”, *Encrucillada* 154, setembro-outubro, 2007.

desfán, e, ás veces, entran en “invernía” para despois renacer, aseguraba Héctor Díaz de Polanco nunha intervención no Consello da Cultura Galega, cando un analista, verbo dunha identidade, ignora determinacións socioeconómicas ou de clase está, por vontade ou por aplicación mecánica dun valor incorporado, a errar. Ao tempo, o investigador mexicano chamaba a nosa atención para a pertenza como un acto de escolla, de decisión voluntaria, e falaba da necesidade de darmos cabo da tentación etnocéntrica e isolacionista en que nos convocaba a asumir a identidade como un proceso, un proceso onde os Medios —resultado e operador no mesmo— teñen e tiveron un rol central.

En sintonía con esta fasquía dos medios como indicadores do estado xeral dunha sociedade, da súa “invernía” ou da saída á tona de todas as súas capacidades expresivas, tamén eu me expreso nos escritores e escritoras metidas a xornalistas, como Filomena Dato Muruais, colaboradora de *A Monteiro*, e a miña fonte orixinal —a dialéctica que poida establecer entre o modo de pensamento de Rosalía e de Otero— vai apousar nos e nas intelectuais emprendedoras que nos levaron das promesas do século XIX, da boa nova, ao século do presente absoluto e que responderon a esa figura tan do século XX, o artista-organizador benjaminiano e mais nos autores e autoras do pensamento crítico que me acordaron o desexo de saber se a fala, tamén o cinema como fala, é quen de se situar nun lugar, con procedencia e punto de chegada e se, nese cadro, a miña propia obra forma parte dese *Voir Ensemble* que é, na fin, o albo desta viaxe.

E xa que este movemento atravesa a propia experiencia, aparecerán na paisaxe autoras e autores que persistiron na miña compañía —a nivel creativo, académico e ensaístico— dende os anos setenta e que calquera poderá localizar noutros textos meus; digamos que dende que se publica *Prensa e galeguismo*, 1982, e até o aínda no prelo, *Tres fotografías*, rematado xusto denantes de *Do bucle e da fenda*. Walter Benjamin, sempre; Barthes, Badiou, Kristeva, Mondzain... a Duras, sobremaneira a da dor de *Hiroshima mon amour*; a Yourcenar de *La Voix des choses*, a Woolf... á par dos territorios que teñen ecos nosos, Irlanda, Illa de Arán, Gales, Escocia, países da “rosada de auroras no mar de Amadís”, ou Québec, ou Finlandia, ou Brasil.

1.4. *Do século*

Nesta vontade de asumir nos nosos actos prácticos, *na fala*, aos outros, iso que tanto nos recomenda Alain Badiou no devandito *O século*, vou referir o exemplo do construtor de barcas do porto de Ajaccio que un neno de 13 anos observaba ben de mañanciña. Un día —cóntanos o Desanti rapaz—, vexo madeira polo chan; miro táboas, achas longas e fracas, tacos, ollo para as diferentes pezas espaxadas por acó

e por aló. E miro diante, estantío, o construtor de lanchas. Pregúntolle se vai facer unha gamela con esa madeira. Tórnase de súpeto e espeta: Cal madeira?, para deseguido dicir: Ti ves táboas, eu vexo outra cousa. Vexo os mariñeiros que me fixeron a encarga desta barca. Son sete, sete remeiros e o home do leme, o patrón. E non son semellantes, hainos grosos e magros. Teño que saber cómo facer... E así continuou coa lería de que tamén miraba os castiñeiros, que tampouco son iguais nin é o mesmo a madeira que serve para a trabe dunha casa que a que vale para facer a lancha. E non falemos da sorte, rosmaba en corso, facendo os cornos cos dedos da man. Imaxina —insistía— que vergoña para min e para os meus se, unha noite de mar brava, estes mariñeiros afogan porque eu non dei sabido escoller, hai tempo, o bo castiñeiro nin acertei co xeito de dispor as pezas da madeira.

Abofé que quen teña mirado o documental *El hombre y el carro* de Antonio Román, con don Xaquín Lourenzo como relator-guionista, pode perfectamente transferir⁶ cara a esta obra un proceso idéntico ao do corso, que aúne o coñecemento dos materiais co feito do carro en vencello co seu sentido práctico e simbólico, a verdadeira personaxe do filme. Tamén aquí o primeiro é escoller a mellor árbore.

Para alén de explicar o valor da xinea e os valores máis abstractos —a vergoña— dunha determinada cultura de grupo, por que lembra Desanti, nesa súa derradeira conferencia, ao facedor de lanchas? Por unha frase que adoito lle escoitou repetir: atópome no medio. No medio de que? No medio dos devanceiros e dos e das que aínda han vir. O invisíbel, velaí —apréndeme Jean-Toussaint Desanti—, nese movemento aquén e alén.

Asumir aos outros polos nosos actos, polo modo no que os nosos acenos os designan, ao enxergar hoxe este cruzamento necesario entre o pasado e o día de mañá, estar no medio e medio de xeracións sucesivas e diferentes —homes e algunhas mulleres que se coaban polos intersticios—, de xeracións que nos foron levando cara a unha mudanza no pensamento e cara a un programa, un acto, que un golpe militar e fascista tronizou, e atinar en como recoller o invisíbel no lugar da súa significación, para ir do explícito —o visíbel— ao implícito, ao que hoxe ten senso, foi un desexo do que tiveron que termar por entre momentos fortes de abatemento que me aconsellaban cambiar de motivo, esquecer os ocos, enmascarar as fendas. Sen máis.

Pero ao mesmo tempo prendinme nese movemento entre procedencia e punto de chegada que a niveis fácticos recoñezo axiña en todo o que fago. E é nas dúbidas do carpinteiro corso onde sinto os meus medos a respecto do texto ou da lancha: ver cal castiñeiro, ter man, ter oficio para facer nas pezas e, sobre todo, ter acerto en engarzalas e en poñelas a cumprir unha función cabal.

6. *El hombre y el carro*, 1940, Antonio Román e Carlos Serrano de Osma.

Tampouco quería, sabédelo ben, que a lancha comezase a se afundir e canda ela envergoñar os meus, neste caso as persoas que na Academia considerastes que é de interese manter ligames entre os que, de partida, non temos por que ter máis en común que a produción dun espazo para vermos xuntos, un espazo de nós.

“I was part of an older pattern”, dixo Seamus Heaney o 28 de xaneiro de 2008 ao entrar na Royal Irish Academy. Dúas das miñas antigas estudantas, Silvia Roca e Marta Pérez Pereiro andaban por Dublín, no primeiro seminario dun MediaTraining que facemos coa UE cando a Real Academia Galega anunciou que eu era académica electa. Trouxéronme como agasallo a publicación das diferentes intervencións que só o signo da poesía, a filosofía e a formalización cultural, acompañaran a entrada de Heaney naquela institución: *Poetry, Philosophy and the Shaping of Culture*. E porque saben que me custa arrincar. Débolles, seguramente, ter escollido este tipo de entrada, *Do bucle e da fenda*, para esta viaxe crítica na cultura galega.

O azar fixo —e isto elas non o sabían— que tamén eu e mais Heaney partilláramos un outro *older pattern*. Pois a cuberta desa preciosa edición, limitada a cincocentos exemplares, do que me correpondeu o número 76 asinado polo Presidente da Royal Irish Academy, reproduce unha póla de carballo que o movemento Art and Crafts —William Morris e cia.— aplicou arreo en todo tipo de obxectos para usar. A primeira vez que fun a Londres, acollida por Teresa Barro e Fernando Pérez-Barreiro —correspondentes desta Academia— aínda persistía unha tenda cos deseños de Morris, e eu merquei tecido para cubrir un repousapés. Entre todos os estampados, escollín un, a póla de carballo. A significación, de novo, nos ligames invisíbeis que nos traslada este mesmo *pattern*, obrado en todos os casos con primorosidade, tanto na edición, coma no meu tecido que está impecábel, como nun gravado con todas as rías a formar unha lizgaira folla de carballo da autoría de Pepe Barro, deseñador de *A Nosa Terra*, 1977.

II. VISÍBEL/INVISÍBEL: DOS INTELLECTUAIS

Outra institución paralela á Real Academia Galega, neste caso a Academia de Letras do Québec, convocou en 2005, so a ollada de Claude Lévesque, diferentes persoas para que tratasen do que se tiña feito dos intelectuais, ao tempo que entrenzaban este debate coa obra inmensa de Maurice Blanchot sobre a construción, a significación e, talvez, arestora a desaparición desta figura nodal (de nó): a, o intelectual. Das diferentes sesións foi ecoando unha definición máis ou menos estábel desta cualidade, o, a intelectual, a medida que se discernían os seus límites, a súa actitude, as súas erranzas, as súas anticipacións, as súas desercións.

E foi así que os estudosos acordaron situar a aparición dunha singularidade que se vai dar coñecer como *intelectual* no intre en que os escritores e as escritoras—da literatura ao xornalismo ou da proclama ao ensaio incerto— deciden, no século XIX, tomar a palabra na praza. Aínda que o fagan en minoría porque, aquén e alén, a maioría é acomodaticia, aquén e alén, en momentos de ter que escoller, a maioría, onde se inclúen figuras senlleiras, pasou a ser, tamén entre nós, *un colaborador*⁷.

E non o digo como inculpación senón como constatación da fenda que, por veces, unha subxectividade, por moi brillante que sexa, é incapaz de suturar; ou os pactos, en segredo? dos anos dos “medios abrazos”⁸, dos anos da guerra fría cultural para que, ao estilo italiano, o marxismo non entrase a contaminar o galeguismo e viceversa; igual que o proceso a Dreyffus, que deu pé como tal ao primeiro “Manifesto dos Intelectuais” tiña que ver con que un xudeu non puidese estar na cerna da carreira militar, un dos estamentos de poder da época.

A miña paisaxe incidental é, pois, un texto ou un pretexto para revisitar unha figura fundacional da nación, a da escritora, a do escritor, a da “intelixencia” como expresión do común, e o seu paso cara a outro espazo, o da praza. Unha andaina que nos serve de entrada para contextualizar a xeración fundacional que contra o antigo réxime dá o paso a prol do pobo soberano, e en substitución do *Soberano*, que dá o paso a prol da nova nación e que chega até a Segunda República so a icona do “escritor”.

O que nos interesa traer hoxe acó dos participantes no Coloquio en Québec son as coincidencias que os levan a diferenciar certos trazos que seguen a informarnos arestora do perfil e da función-manifesto do intelectual. Insístese, xa que logo, na dimensión pública dos seus actos e advírtese dunha perda de función derivada de se ter convertido ou reducido a ser un especialista. Apúntase que o seu rol non terá que ver tanto con tratar co verdadeiro e co falso como co necesario, e que o necesario pasa por tomar a palabra na praza, por facela circular co albo de crear conciencia pública para que a sociedade tradicional deveña cidadá, e séguese a tradición crítica que chega ata Hanna Arendt cando di que o intelectual debe ser “crítico e lúcido en todo, experto en nada”.

Entre as achegas ao debate, un texto en especial me fixo virar os ollos cara a ela, cara a el, e cavilar no que en algures ben puido pasar. Trátase da lectura que de Blanchot fixo Yvon Rivard para reparar na explicación do intelectual como esa per-

7. Abonde con ver certos monumentos erguidos polo fascio, certos comportamentos a seguir ao golpe militar: Risco, Cunqueiro a quen lle preguntabamos en cada entrevista que facía polo val de Mondoñedo coa camisa azul para, sempre, ouvirlle: “Diso non teño pensado falar”.

8. Así se refería Castelao a Filgueira, segundo me falou Alfredo Conde nun paseo por Compostela, na compañía de García-Bodaño, a comezos dos oitenta.

soa que é quen de espertar en si o *souci de l'autre*, porque sente (ou nota) a dor do que lle falta. E entón vai para a praza e teima en lle retornar ao mundo o que el mesmo perdeu. Vai para a praza para se salvar el mesmo do irreal cara a onde, tal vez, a súa obra o levou.

Esta angueira do outro como modo de se liberar do eu irreal, este ir para a praza é, de seu, a obra como tecelá das relacións que conforman un espazo común, é dicir, un espazo igual. Estamos, da man de Francisco Sampedro⁹, no Marx da *Ideoloxía alemá*, en que nos aprende que os individuos non forman unha *communitas* (unha clase, un suxeito colectivo) máis que na medida en que están comprometidos nun obxectivo común.

Non se é proletario por nacemento (por ser clase obreira, ou segundo o lugar que ocupas no proceso de produción) senón por conciencia de clase. Ése galego por conciencia e non por nacemento. É dicir, de non existir un obxectivo a acadar como nación onde os bens da cultura e da comunicación en lingua galega estean involucrados, non terá moito sentido continuarmos a falar. En calquera caso, e malia todos os avatares que ese estar no medio, ese movemento entre a procedencia e o punto de chegada nos reclama, a pesar das moitas incertezas, o galego na praza foi entre nós unha palabra a prol do común, a prol da construción dese ligame que puido facer do século XX o século da lingua e da literatura galega, o século da produción de bens culturais e de comunicación que labran a existencia pública da conciencia.

Porén, fomos tamén parte dese escenario onde todo o que nel terá lugar se representou so o signo do dous, dun dous excluínate e non dialéctico onde as cousas entran en relación coa idea do non conciliábel na testa, da necesidade da desaparición para que a aparición teña lugar. Por iso cando Badiou define o século XX como o século da paixón polo real, como o século que pon en acto, en presente absoluto, as promesas do século XIX, engade que para o facer ten que carecer de moral: o vello debe ser destruído para que emerxa o novo como tal e non a novidade —cativa, prendida do pasado—, remarcará.

E foi nese século onde unha personalidade, Otero Pedrayo, coa ollada prendida do pasado e do novidoso a un tempo, se decide por unha pasaxe contradictoria cara á praza.

Aínda é motivo de debate, dende posicións fenomenolóxicas, esa angueira que adoito nos arrastra cara a un espazo incómodo, a ágora, tal e como lle pasou a Otero co que el mesmo ás veces nomea como o desexo vago doutra cousa. Porque o lugar oteriano de seu, o seu currunchito particular, se rexenta de portas cara a dentro e é de portas cara a dentro onde todo vai tendo lugar. "Puiden ser un bo

9. Sampedro, Francisco. "A cidadanía excluínate", *A Trabe de Ouro* 58, abril-maio-xuño, 2004.

narrador, pero fixen o que era necesario", declaráralle a Maribel Outeiriño. Que lle quererá dar a entender?

Nin especialista, nin experto, a súa produción inacabábel correspóndese precisamente co rol do intelectual que escolle ser intelectual, é dicir, que entra a construír o nós sen esquivar os momentos de crise que esta construción soergue co eu-suxeito individual. Otero é dos que aceptan, por exemplo, a entrada do Partido Galeguista na Fronte Popular, e talvez sexa Otero da estirpe dos que sintan a *demos* como forza do diferente e procuren a identidade simbólica nese intervalo en movemento que algures anunciou para nós unha *alba de gloria*, unha alba nova onde o eu non anula senón que expresa o nós. No seu —e meu— fardel o eu que expresa o nós chámase Rosalía de Castro.

II.1. *Rosalía, un lugar do século XIX ao XXI*

De considerarmos, con Alfredo Vicenti, a obra *Cantares gallegos* un punto de chegada, o proemio do Rexurdimento ou Renacemento ten os seus alicerces entre 1846 e 1854, entre aqueles que pasarán a ser designados Mártires de Carral e mais os que puxan por situar o galego como obra literaria autoral. A lingua é, dende o comezo, o símbolo da construción do novo e será o artefacto que se confronte con todo o que lle coute o paso ao novo. Entre os signos sobranceiros que veñen para a praza, un xantar entre estudantes e artesáns, entre intelectuais *avant la lettre* e clases populares, o Banquete de Conxo, vai pasar formar parte dun novo lugar, dun territorio pensado (a historia); con tradición (a arqueoloxía e mais a etnografía; a diferenza); na busca do semellante (Catalunya ou Irlanda), e que se vai recoñecer á volta desa singularidade, dese episteme foucaultiano, dunha axitadora que leva por nome Rosalía de Castro.

A lingua como metonimia do país, como espazo identitario a labrar que esixe esa paixón constitutiva que Rosalía asume no prólogo de *Cantares gallegos* e define en termos da inxustiza que ela [España] comete "cunha provincia homillada de quen nunca se acorda, como non sea pra homillala inda máis" é o referente que a activista quere facer, nas verbas de seu, *palpabre*: "Foi este o móbil principal que me impeleu a publicar este libro que, máis que naide, conoso que necesita a indulxencia de todos. Sin gramática nin regras de ningunha clas...", precisa, para deseguido, na dedicatoria a Fernán Caballero facerlle este brinde no que anuncia e denuncia a disociación home/muller, por Galicia/contra Galicia: "Por ser mujer y autora de unas novelas hacia las cuales siento la más profunda simpatía [...] por haberse apartado algún tanto, en las cortas páginas en que se ocupó de Galicia, de las vulgares preocupaciones con que se pretende manchar mi país. Santiago, 17 de mayo de 1863".

Por encomenda do profesor Alonso Montero e para a *Revista de Estudios Rosalianos*¹⁰ entrecrucei diferentes modos de me achegar ao poema “Castellanos de Castilla” no que, como noutras entregas da autora, a lectura é ilimitada e lévanos dende o espazo máis íntimo, dende a perda material do amigo, ese real, até unha realidade doada de identificar cos graves problemas da migración como explotación, do mercado de escravos que o poema, cando se transmuta nunha crónica, expresa con técnicas e estilos da literatura popular, da literatura oral, nun canon que adoitado serviu para describir ese mesmo motivo e que a obra rosaliana pecha na súa estrutura circular e na súa reiteración, nos seus encadeamentos, benzóns e maldicións, nese relato no que a rosa tamén se chama rosa:

*Van probes e tornan probes,
Van sans e tornan enfermos,
Qu'anq'eles son como rosas,
Trátadelos como negros.*

Cantares, o lugar onde Galiza é a cerna, o que en *Cantares* ten lugar, mentres que en *Follas novas* Galicia “será tan soio a ocasión, anque sempre o fondo do cuadro”, indica, nesa inmensidade de cordura que acompaña o sentido de perda do espazo de relación co outro; a consciencia das forzas minguadas mentres o ataque medra; a (auto)consideración de mártir, a imaxe da tola como figura dos contrapropagandistas que apenas os seus —aquí e na emigración— poden aminorar e que devala no Prólogo de *Follas novas*¹¹ á par deses sinais, dese legado irrenunciábel do que se sente responsábel, e que ficará como ligame invisíbel coa xeración oteriana: “N'era cousa de chamar as xentes á guerra e desertar da bandeira que eu mesma había levantado”.

Rosalía dedícalle *Follas novas* a un suxeito colectivo que cualifica como patriótico: a Sociedade de Beneficencia dos naturais de Galicia na Habana, da que é socia honoraria. A emigración, aló, segue a ser o seu lector-modelo, aquel que completará o paso do seu pensamento a ese espazo común que é o da identidade e que nos fai termar do degoiro do outro que Blanchot lle apón ao intelectual. Á espera da Nación como lugar, a obra pasa a ser o lugar onde o real acolle existencia en que di: “Iñoro o que haxa no meu libro dos propios pesares, ou dos alleos, anque ben podo telos todos por meus”.

10. Ledo Andión, Margarita. “Aquel, máis que neve branco”, *Revista de Estudios Rosalianos* 1, 2000.

11. Seguimos a edición *Rosalía de Castro, obra galega completa*, 2ª edición, Akal, Madrid, 1977 (notas de X. Alonso Montero).

E ese real é tamén a enumeración da atmosfera opresora sobre a carne e o sentir da muller, un suxeito velado a quen “a emigrazón e o Rei arrebatáanlle decontino o amante, o irmán, o seu home, sostén da familia decote numerosa”; é o real como materia da escrita: “cando nas súas confianza estas probes mártires se astreven a decirnos os seus sacretos”; é a experiencia da muller particular a luír nunha obra que ten como albo o seu paso á nosa propia experiencia ao nos espertar no deber da lingua:

Creerán algús que porque, como digo, tentei falar das cousas que se poden chamar holmildes, é por que me esprico na nosa léngua. N'é por eso. As multitudes dos nosos campos tardarán en ler estos versos, escritos a causa deles, pero só en certo modo pra eles. O que quixen foi falar unha vez máis das cousas da nosa terra [esta querida terra de Galicia, dira ao rematar] e na noza léngua [...].

Para alén da materia literaria, vai ser a lingua, ese lugar da nación política que tamén atopamos na orixe da Real Academia Galega dende ese mesmo universo da emigración que se sente cidadá de Galiza, o punto de encontro dunha *troupe* que nos agasalla con diferentes entradas na obra rosaliana. Así, se na clasificación de Catherine Davies os poemas rosalianos se agrupan en amosoros, sociais e políticos, a relectura de Francisco Rodríguez¹² lévao a propor unha nova categorización en etnofolclóricos, etnosentimentais, político-sociais e autobiográficos, da que, para nós, esta derradeira notación, a autobiográfica, colle un interese singular xa que as posicións contemporáneas da obra de creación, nomeadamente as filmicas, que veñen da experiencia —do real—, e que dende a xeración *Cahiers* soerguen a consigna de facer obras que se nos parezan, son as obras que están a ser consideradas cun plus autoral, conformando un fenómeno que singulariza os cinemas periféricos e que apenas se recomeza a teorizar.

Nas ás das hipóteses atrévome a adiantar que determinados modos do relato de cineastas coetáneos nosos como Alexandre Sokurov —tamén el prendido da morte, da identidade e da necesidade da outredade— están nesa nosa autora fundacional. Como pequena mostra boto man da autora-espectadora que en *El caballero de las botas azules*, e na compañía dunha das súas personaxes —o duque de Gloria— observa na distancia os modos burgueses, e lévoa canda o cineasta-autor que na *Arca rusa* (2002) vai na compañía do aristócrata francés oitocentista, esculcando a través dos fondos pictóricos do Hermitage na historia de Rusia, ou canda el miradorido, co corazón nun puño, o devalo do seu país amado.

Existe tamén a posibilidade dunha peregrinaxe aos lugares rosalianos a través dos textos que escribiu para a prensa e para soportes de uso cotián, e a través

12. Rodríguez, Francisco. *Análise sociolóxica da obra de Rosalía de Castro*. AS-PG, Vigo, 1988.

do que na prensa se publicou con Rosalía como valor-noticia, antes e despois da súa desaparición física. Acolléndonos a esta derradeira fonte, unha nova de *El Contemporáneo*, 30 de agosto de 1864: Lugo. “Los seminaristas enviaron el siguiente aviso al Director de el *Almanaque de Galicia*: O doña Rosalía de Castro deja de colaborar o le romperemos los cristales. Efectivamente ayer se presentaron 200 seminaristas ante el periódico y cumplieron su prometido: destrozaron el local”¹³. Ou como colofón, o artigo que en 1881 Rosalía publica en el *El Imparcial* denunciando a prostitución no seo dunha institución hospitalaria. Os ataques que lle seguen non fan máis que continuar os que, dende fins da década dos setenta terá que aturar. Estudos diferentes coinciden en situar este acoso e derribo na Igrexa xunto con sectores oligarcas e o movemento anti-rexionalista español. Heterodoxia, masonaría, librepensamento... unha restra de adxectivos que nos fan concordar con Vicenti en que democracia e literatura “provincialista”, iso que ela representa, están na *origo* da nación-Galiza.

Pero para comprender as razóns das múltiples mortallas con que se descorporeizou a nosa autora, para recuperar a Rosalía, cómpre desandar o medido plan que esa institución mestra na propaganda, a igrexa católica, elaborou para pasar do anatema á santificación, da deturpación groseira á construción dunha imaxe encrequenada en certos *topoi* que é a que ilustra o discurso oficial a partir de 1936.

Dúas notas abundan como indicio de ambas as posicións a redor desta especialísima operación para borrar un referente polo medio da súa simulación. Unha terá que ver coa actitude ante a súa morte, tanto da prensa de Madrid como na editada en Galiza para confirmar como os Medios son, tamén, animadores ou paralizadores dunha realidade en construción; a outra, co traslado dos restos e máis adiante coa inauguración do monumento no Paseo da Ferradura de Compostela.

Co gallo do centenario, en 1985, Gamallo Fierros, nun artigo publicado en *La Voz de Galicia*, repasa o comportamento da prensa madrileña, dos pro-rosalianos *El Globo*, *El Imparcial*, *La República...* e párase na consideración de mártir que fan da autora para advertirnos que esclarecer os motivos deste adxectivo resulta arestora de difícil comprobación empírica. Reproducimos, polo que suxire, esta súa opinión:

Hay que suponer que muchas cartas y documentos esclarecedores fueron destruidos por gentes sin escrúpulos, por los vestales de la hipocresía, estupidamente tranquilos, por encima de creerse que han servido a la Ética y a lo que ellos llaman “el buen nombre de la escritora”; que han sellado el recinto privado que nadie debe traspasar. Aunque no haya obra lírica tan cargada de vivencias personales como la de Rosalía¹⁴.

13. Citado en *Análise sociolóxica...*, *op. cit.*, dende Juan Naya, *Ineditos de Rosalía*, Santiago, 1953.

14. *Ibidem* dende *La voz de Galicia*, “Cuaderno de Cultura”, 18-07-1985.

En Galiza a prensa a favor abranxe os editores de *Gaceta de Galicia*, o monolingüe *O Galiciano* ou *La Voz de Galicia* que publica en portada o artigo "Rosalía de Castro", texto que formará parte de *Los precursores* de Manuel Murguía, e chega até cabeceiras da dereita rexionalista e católica como *El Libredón*, que tenta comezar unha campaña para soerguerlle un memorial. De novo vai ser a emigración, o Centro Gallego de La Habana, quen recolla a luva un ano despois. O traslado dos restos ao Panteón, 1891, trae para a rúa o confronto de modos de usar, de ver e de entender a significación de Rosalía e tamén, deseguido, a operación da súa desmembración. Dentro e fóra do templo, as cousas, máis ou menos, presentábanse así¹⁵:

Doña Rosalía de Castro será, sin duda, la primera dama que se entierra en esta capilla gratuitamente, contra el parecer de los administradores de la Iglesia y sólo por la voluntad unánime de todo el público de Galicia, que la aclama y la venera y a la cual no pudo sobreponerse nadie. (*La Voz de Galicia*, 26-05-1891)

E citando a *La Gaceta*, advirte:

A la hora de cerrar nuestra edición, cuatro de la tarde, nos aseguran que el Exmo. Sr. Arzobispo, de acuerdo con varios capitulares cuyos nombres haremos públicos oportunamente, ha negado la licencia para predicar la oración en el acto fúnebre en honor de Rosalía de Castro, encargada al canónigo Sr. Portal.

Dícese también que el *Comité Central* regionalista acudió al Nuncio de Su Santidad.

El fin de siglo, 27-05-1891:

D. Alfredo Vilas, el conocido orador demócrata dirigió desde uno de los balcones de la casa del Sr. D. Daniel Rey, [Praza da Universidade] sentidas frases al público.

Quince minutos lo menos la comitiva y la carroza fúnebre se detuvieron ante el orador, y tuvimos la dicha de escuchar su palabra fácil y elocuente.

E a historia, dentro e fóra do templo, continúa no século XX, entre a máscara e o desagravio, entre o crego Vales Faílde co seu alegato a prol da catolicidade de Rosalía, tildando de conxura a quen a presente como heterodoxa, e un retornado de La Habana, Fraiz Andión que comeza, a inicios dos dez, unha longa viaxe para obter recursos e achegas de cara á construción do monumento que se inaugura na Ferradura o 25 de xullo de 1917, para alén da batalla dos das Irmandades da Fala por facer visíbeis as variadas tentativas asimilacionistas desta icona,

15. Ambas as citas dende *Análise sociolóxica...*, *op. cit.*

Rosalía de Castro, que o Nacionalismo non pode deixar estrañar. Ela fora, nas verbas oterianas, quen fixera emerxer o idioma acochado “como mar de Ossian nas furnas do peito da nosa xente”.

E neste contexto Otero tece o seu texto-bucle cara a Rosalía e quere ollar para ela como doa do Romanticismo. Pero Rosalía escóalle entre os dedos e decotío o de Trasalba acudirá a notacións como “tardío” ou deixará esvaer no panteísmo a descrenza profunda rosaliana, o seu lúcido realismo.

Case que ren do pensamento rosaliano está en Otero: nin a crítica das normas sociais —por veces irónica, outras descritiva, as máis, resentida—, nin a emigración como perda ontolóxica, nin o conflito de clases, nin a preocupación pola condición da muller e mais o seu dereito a saír á area pública ou o abatemento ao resentir as propias forzas en recúo. Agás a idea de que só unha solución que atinxa a totalidade, a Galiza, que atinxa os seus alicerces —unha resurrección, en termos oterianos, unha rexeneración, en termos rosalianos—, traerá canda ela o ben sen máscara, o ben sen trapas, cuxo primeiro sinal se recoñece na lingua.

Porque a distancia entre o real e a máscara, e o papel desta —da aparencia— como elemento constituínte dunha nova e deturpada realidade, a produción meticolosa da “santiña” por parte dos propaganditas do sistema, sobredeterminou de tal xeito a imaxe rosaliana que mesmo a proximidade cronolóxica da xeración oteriana encandilouse en determinados ideoloxemas que chegaron até día de hoxe e que a consigna de Pimentel, “ela chorou por todos e pra sempre”, malia nos reclamar, outra volta, para a resistencia, ao carecermos de datos precisos para a súa descodificación certa, non fixo senón que fixar.

II.2. *De Rosalía a Otero*

O discurso de entrada na Academia de Otero en decembro do 1929 fíxose chamar “Romantismo, saudade, sentimento da raza e da terra en Nicomedes Pastor Díaz, Rosalía de Castro e Eduardo Pondal”, texto publicado na editora Nós.

Neste cruzamento entre dúas das personalidades máis singulares da construción da Galiza do século XIX ao XX, sobrancea a preocupación antropolóxica e historicista de Otero e o ollar en presente, en vencello co utopismo e coa *fraternitas* que vai puntuando a práctica vital e literaria de Rosalía no século das grandes promesas, máis aló do compromiso que os xunta e que ambos materializan na lingua, no uso público do galego como acción en que o asume un suxeito colectivo, o pobo, identificado coa nación nunha fase da súa formalización política.

Os referentes documentais das nosas puntualizacións, cando esta presentación adopte ese carácter, apóiase en dous textos académicos, en dúas pesquisas que consoante o noso obxecto consideramos ben representativas: a de Francisco Rodríguez,

Análise sociolóxica da obra de Rosalía de Castro, tese de doutoramento, Universidade de Santiago de Compostela, 1988, hai agora vinte anos, e a de Craig Patterson, *O devalar da idea. Otero Pedrayo e a identidade galega*, tese de doutoramento, Universidade de Oxford, 2006. Tamén un acto de escolla, tamén un acto autorial.

O uso que fai Otero da imaxinación como fonte de coñecemento, a procura dos rastros, a chamada á arqueoloxía, á etnografía, aos estudos lingüísticos, a súa capacidade fabuladora para termar de trazos identitarios “no desexo vago de outra cousa” terán no visíbel pouco vencello cos materiais rosalianos. Os materiais rosalianos recoñécibéis como do seu tempo e polos do seu tempo, tirados do real e viaxados a través da expresión literaria, pódense entender como un operador que intervéen e que transforma o que está nas marxes, aquilo que apenas se lle deixa existir senón como subalterno, como corpo de expoliación, un material en acto para ir do residual cara ao emerxente, segundo a precisa terminoloxía de Francisco Rodríguez.

Pero para facer do que de seu non vale ren un material constitutivo do futuro, é dicir, sen o que non é posíbel un certo futuro, neste caso o da Nación, cómpre como primeiro acto *querer ver*. E en ambos os casos, os dous opostos —por orixe, por tempo histórico, por actitude, por xénero e mesmo polo modo de asumir o xénero—, Rosalía e Otero, recoñécense, precisamente, no acto de querer e de querer ver. O real, en Rosalía. O desexo vago doutra cousa, en Otero e no grupo ourensán, entangarañados ao primeiro no exotismo e na *boutade*, no primoroso castelán, e no oco dunha Gran Guerra que se publicita en falso como aquela que rematará, para sempre, coa guerra. Até que as alarmas os acordan cara, precisamente, ao grupo que protagoniza a entrada de Galiza no século XX: as Irmandades da Fala, da man non dun escritor-heroe individual oitocentista, senón dun xornalista para quen o oficio de escribir ten lugar na praza.

Retornando ao par Otero-Rosalía, o que me atrae da visión oteriana é xusto ese seu papel de mediador da significación da axitadora cara aos outros, ese don Ramón lexitimador, nun papel que lle vén dado no só por coincidir no valor político e simbólico que terá o galego para a Galiza que tamén Otero imaxina senón por un ligame invisíbel que nos obsesiona localizar.

Porque é ben interesante observar ese efecto Malevich, este cadro branco sobre fondo branco que levou a facer coincidir a un católico conservador como Otero Pedrayo co nacionalismo progresista na Segunda República e que ten os ecos daquelas coincidencias entre os católicos-carlistas de *El Libredón* e os republicanos progresistas, de *Gaceta de Galicia*, por exemplo, para quen Rosalía é parte da súa razón.

E o que me fai acanear algunha das ideas deica o de agora incorporadas é o acto de amor de Otero a Rosalía nesos momentos de verdade nos que, querendo gardala e mimala na paisaxe outonal de Trasalba, anúncianola, porén, co interior no

exterior en que “abrange c’a sua door o anaco de mundo que contempla e sempre tén ô mundo unha fiestra aberta”, escribe Otero no seu discurso de entrada na Academia, talvez ao topar nela a dor do que lle falta.

En *Fiestra aberta*, Otero escolle a Rosalía como icona dunha xinea coa que se vencella no nivel do compromiso, da misión e da crítica. No devandito discurso, en que recoñece o modelo nos devanceiros que espertan o seu ser galego no Roman-ticismo, o noso autor convoca neles a sensibilidade do heroe:

Sentiron a un tempo door, vergonza e esperanza. Estaban citados a un xuízo de conciencia. Mediron a súa tremenda responsabilidade. Os homes da cultura foron os responsabres do gran pecado. Outros homes da cultura debían, pol-o propio esforzo, redimilo. Eran poucos, febres, mozos, desprezados¹⁶.

Chegado, tamén para min, o tempo de asumir os outros e as outras polos meus actos prácticos, de facer dos outros e das outras materiais de meu que me leven cara a determinados ocos, e co fin de esculcar en certas figuracións que nos impiden ver, *verbi gratia* “a santiña”, exercito unha sorte de arte da pasaxe, dela e deles aos meus textos, aos meus filmes, aos meus modos de pensamento, e tamén de afastamento, para ir cara a unha subxectividade máxima que faga agromar un espazo case que íntimo entre eu e cada unha, cada un deles como artífices dun lugar, a fala, onde as cousas, as obras, poderán ter lugar.

Velaí, xa que logo, a significación que ten esa construción, o lugar no que ten lugar a nación en Rosalía e mais en Otero, ao se transferir, nos vinte-trinta, para a xeración que vive o século en tempo presente e que se expresa co novo do seu tempo, co cinema, por exemplo.

A perda do elo, o oco na frase, as figuras falsas que corcoseron a fenda, alongaron un estadio de incompreensión mesmo no interior de quen quería comprometerse na praza, e estabeleceu no galeguismo —e por extensión nesta institución— tamén un dous, tal se a creba, a nada, a sobrevivencia se constituíran nun real-irreal inextricabelmente dependente de non o nomear.

Non teño que insistir na dificultade de dar cruzado o meu ollar co dunha escritora, Rosalía, que se situaba ben ao lonxe. Até que no ano do centenario, 1985, as máis críticas e irreverentes, congregadas na primeira etapa de *Festa da Palabra Silenciada*, as feministas galegas, no número 2, marzal de 1985¹⁷ a revelan dende o que se nos ocultou, como unha figura cativa da máis calculada das distorsións. E Rosalía, como síntoma pasou a ser esa negación onde ten lugar, entre outras

16. Citado en Patterson, Craig. *O devalar da idea. Otero Pedrayo e a identidade galega*. Galaxia, Vigo, 2008.

17. Este grupo advertía neste número da revista das dificultades e das negativas institucionais (autonómicas e locais) para apoiar a edición da revista —que se publica cunha axuda do Instituto de la mujer, Madrid.

exclusións, a da muller (con corpo), a do pensamento problemático fronte ao poder (igreja, xustiza, política), a de nomear as cousas e facer que teñan existencia pública. A descuberta dun oco que é a causa dun poema teatralizado, "A Santiña", que en 1989 publico en *Linguas mortas*:

[...]
Ollaron en redor, acougando.
A lámpara.
Unha colcha branca para a muda.
A disposición dos libros
—fóra con isas dúas ducias de impresentábeis.
—vístaa
dixo o pequeneiro, o do bigode
—ah!
e cuidadiño con abrir a boca
dixo o magro, traslucio coma se fose dos nervos
—chitón
*A santiña chupábase con anís**
—coitada dona Rosalía.

* Anís La Castellana, Anís del Mono, Anís Las Cadenas, Anís Real Tesoro, Anís Marie Brizard.

Nese mesmo ano sae publicada a miña novela *Trasalba* cun morto-vivo, alter ego de Otero, que me leva a andar parte da súa inxente produción e a ler a biografía que escribe Carlos Casares onde certos ocos comezan a ser cubertos pola fala, por estes actos de situar un material —Otero— na praza. Vai ser o *Ensaio histórico sobre a cultura galega* a obra que me suxira presadas de sorpresas e me faga reparar, outra volta, naquel persoeiro que no ano 74, recién chegada á delegación d' *El Ideal Gallego* na rúa Doutor Teixeiro, eu contemplo pola primeira vez. Os feitos aconteceran así. No comezo da tarde tiven que cubrir unha nova social, a inauguración dunha estatua ao afiador, sita na rúa Ourense e na cerna do *skol*, da elite acobillada na Rosaleda. Nesa altura, canda Luís Mariño —el na delegación de *La Voz de Galicia*—, eramos o repórter-arquetipo, co mesmo gabán beixe e con gafas escuras eu. A tarde traía auga. Contra o ceo, acompañando o seu perfil co do afiador, érguese a voz de Otero e unha frase en espiral ascendente que nolo transfería como ese alguén que leva o degoiro romántico de Galiza mundo avante (*sic*). Naquel intre non se permitía o galego para as noticias e o seu uso estaba reducido á colaboración persoal. Mais eu redactei a noticia tal e como a ouvira e o milagre aconteceu. "Saíu o galego pola primeira vez nun texto informativo", dixo o meu xefe-colega Xosé Antón Gaciño. Por un acto práctico tiña

estabelecido un vínculo invisíbel con Otero, a quen ollei, penso, naquela ocasión por única vez. Ao pouco eu pasei á clandestinidade e cando me amnistiaron Otero tiñase despedido de nós todas, após a queda da araucaria, co hábito franciscano e lendo a François René de Chateaubriand.

Nos anos oitenta deixo Galiza de propia vontade e porque non teño onde traballar como xornalista. Regreso á cidade de Barcelona, para a Universitat Autònoma, onde preparo o meu doutoramento e onde me fago profesora. Son os anos oitenta e a revisión, entre outros, dos valores incorporados fan que escolla a Otero como material sobre o que ficcionar a fin dunha época.

E despídome del con esta escena final da novela *Trasalba* onde a señardade escoo na materialidade da páxina:

A vexetación uníase nunha soa e enorme cama leitosa de folla carballeira, louro, oliva, pereira seca e castaño onde rachou a palma prata do plátano indiano e o verde enclenque da folla chorona. Bonito ulir a axila do que non está permitido gustar, picoso e salgado, que o cal queima como paxariño etiope.

Uníanse xeracións de canteiros labrando cadansúa parte da casa forte ou o cruceiro último do mestre Desiderio García.

Suor de pedra que se arreda polas guías do ferro traéndonos a inmensidade penedía sobre da que acougamos.

Descanso que espavorexeu o seu orgullo en foxa común, apegándose ós tecidos máis suaves das xanelas que xa nin existían.

A terra sen a casa forte. Tras da Alba. Toque de rebato unha vez só.

Trasalba ou Violeta e o militar morto, 1985, páxs. 152-153.

Pero a relación invisíbel non fixera senón comezar. Despois viñeron algúns poemas con Otero como materia, procaces a nivel vocabular, e tamén por vontade e por azar, en 1991 o retorno a Galiza co Reitor Villares. Son anos de desasosiego elemental, no que albisco unha fenda entre o estado ruinoso da lingua tanto a nivel social como na produción cultural fronte a certo ensimesmamento ritual que resumo, publicamente, nunhas xornadas no Consello da Cultura Galega:

Unha Galiza é a institucional —Academias, Fundacións, Consellos...—, a outra liña discorre, arestora, en paralelo, a penas sen luír na devandita. Vén de moito máis lonxe; ten fragmentos soterrados na historia, na guerra, no exilio ou na resistencia. E a Galiza dos heroes problemáticos, a que mantivo relacións de identidade con cada tempo e que en termos de Cultura construíu un público ao que se dirixir, que fixo da cultura un espacio de intercambio, de expectativas e de produción material: editoriais, periódicos, exposicións, cine, excursións, fotos, grupos de teatro, corais... Esta Galiza poida que estea feita da materia dos sonhos e é pola única que se pode apostar.

Como adoito acontece coas crises, neses anos refago os meus textos de base e boto man da consigna oteriana tirada do *Ensaio histórico*: traballar a materia galega.

Canda ela comezo o meu devalar particular e comezo a pensar nunha operación substractiva no canto de destrutiva que exemplifico co Malevich do cadrado negro sobre fondo branco —que o creador do suprematismo ordenou colocar no seu cadaleito— e que incorporo, como campo de probas, ao meu programa de Teoría da Comunicación Visual. E os motivos oterianos comezaron a se encrequenar sen que a melancolía que ecoaba da “rosada de auroras no mar de Amadís: Irlanda, Cornualles, Gales, Bretaña, Galicia” e o celtismo como “desexo vago *doutra cousa*, manifestado en entusiasmos imaxinativos ou en contraria e paralela ironía ou acerba crítica” tolleran o rigor da pesquisa cuxo primeiro resultado foi o levantamento comparado do mapa da produción audiovisual galega, bretoa e galesa en linguas nacionais e coa existencia ou non dun sistema de TV pública como mediación.

Este e outros proxectos, ao abeiro dun programa europeo, tiveron unha aplicación práctica no Observatorio do Audiovisual e na edición, co concurso do Consello da Cultura Galega, dos primeiros catálogos, entre 1996 e o 2002. Na pegada do Seminario de Estudos Galegos, púñanse os alicerces para a sistematización e o coñecemento —dende un método contrastábel e recoñecíbel— dun sector que une o concepto de obra co de industria e que ten como nó a imbricación cultura/comunicación.

Nese tempo, da man dunha encarga para un macrofestival cultural ao redor do celtismo que tivo lugar en La Villette, París, volvíñ traballar esta temática da súa man e so o que trae canda si a fantasía, a ironía, a exaltación/depresión, a disciplina. Nesta ocasión o dous, o anverso e o reverso, foron para min os confíns da Terra:

Existe unha materia visíbel —a morfoloxía do país, un Finisterrae galego, orientado ao Sul, e outro bretón que se desputan ser referencia na *Ora marítima* de Rufio Festo Avieno, para amosar as rotas do comercio de estaño con Tartessos— e existe a “Matière de Bretagne”, trasladada á Galiza polos camiños medievais da Voie Lactée, os mesmos camiños que levaron de Galiza a Bretaña les Croix Ornées.

Existe a representación do invisíbel, o mundo imenso e versátil dos ananos gardatesouros, de cidades lacustres que amparan o retorno redentor de Artur, de prácticas panteístas nos bosques sagrados, de zoomorfías, de mulleres, perseguidas pola Santa Inquisición, que coñecen a natureza e tamén o supranatural, e existen os traballos etnográficos e arqueolóxicos de búsqueda e de clasificación do xeito de vida e da cultura castrexa, que se forma na Gallaecia un milenio a.n.e., onde se mesturan oestrymnios e saefes, habitan en casas circulares, organizan a vida política e a defensa dos Castros (o seu lugar de asentamento temporal que coincide cos milleiros de parroquias en que se distribúe a poboación galega a día de hoxe), e exprésanse, para perdurar, nos petroglifos, mentres se desenvolve o comercio marítimo con bretóns e irlandeses.

Estamos na Galiza. Onde se entrecruzan o Sul da Celtia e o Occidente da Románia, onde chega aos seus confíns o Mar de Amadís, onde numerosos enigmas encobren o celtismo como posibilidade. E, loxicamente, as propostas de historiadores e arqueólogos están marcadas polo desexo de que sexa ou non sexa así¹⁸.

E co gallo dun estudo sobre *A escultura moderna en Galicia. De Asorey aos noventa*, para unha exposición no Auditorio de Galicia, acollíame, directamente, a unha evocación oteriana que, na pasaxe á escrita de meu expresouse así:

Coma o corte do corazón dunha árbore, as formas vitais e queridas da cultura celta para Otero Pedrayo; as abstraccións xeométricas de signos, cenefas e espirais; os bestiarios proto-expresionistas e a Europa das invasións na antiga catedral nororiental, o fortín de San Martiño de Foz, a mestizaxe de roles e de traxectos nos Cruceiros e a súa variante de pasamanería dende a *Croix Ornée*; os cilindros do escultor Ferreiro en Santa Clara. A voz das cousas. A voz equívoca, longuicua e diversa pola que ves unha cousa e pensas unha outra, a voz do *haikai*, da arte negra, das formas escandinavas que prefería Risco ou esa realidade atrás das aparencias que admirou en Cézanne, un mote coma santo e sinal das relacións de intercambio entre as creacións que expresan “unha idea mental e sensíbel de Galicia” —agora é Luís Seoane— e o espectador que, por cultura, se define nesa mesma idea de “formas esculturais envoltas en si mesmas” que nos conducen ao corazón da forma, á *sagesse du nô*.

E escribo, aínda, sobre o proceso creativo e sobre o abismo.

A consciencia da ideación, produción e utilización de imaxes e a abordaxe das condicións nas que unha obra se realiza sitúanos na Modernidade. A modernidade como núcleo organizador do modo de pensar a escultura en Galicia, dende Asorey aos noventa, e singularmente no comezo, cando fican en suspenso o enunciado interdisciplinario de suxeito transindividual, de grupo, de xeración, e modos do realismo como mediación pola que se procura lexibilidade para un cidadán ideal, alfabetizado e consumidor, que quere votar. Ábrese, de súpeto, unha fenda que se nomeará Guerra Civil. Unha fenda que impide pechamos certos interrogantes. Certos interrogantes que teñen que ver coa incorporación da liña e da profundidade e do ritmo en canto estrutura para a percepción e da percepción como proceso influído polas mudanzas que experimentaron a compoñente ética, política e, obviamente, estética de Asorey aos noventa.

Porque se a escrita mantivo as conexións, e mal se foi mantendo no territorio das formas, no mundo da imaxe técnica, a que leva canda ela o principio reprodutivo, múltiple e diverso como a *demos*, a viaxe cara a outro colectivo, a fotografía,

18. Véxase “Galice celtique”, en Ledo Andión, Margarita. *Printemps Celte*, Terre de Brume, Rennes, 1996.

o cinema, ficou en suspenso. Queda, nos cincuenta, como actitude pos-dioivo, un guiión de Otero para Suevia Films que non pasou dunha lectura de grupo na casa de García-Sabell, mentres o autor sorbía crema de leite; queda a visita de amigos ao seu cuarto do Hotel España, na Rúa Nova compostelá, o 13 de novembro de 1952, con aparello de proxección e bobina contendo un documental sobre Cabanillas, e as informacións cotiás nas cartas á nai, animadas co relato da asistencia a algunha das sesións do Salón Teatro.

II.3. *Repaso da historia material*

A descrición do mundo que se chama Galiza no tempo que vai de 1900 a 1930 (cando Otero decide ser galego), fai variar do catorce ao trinta e cinco por cento a poboación activa dedicada á industria e aos servizos namentres que a porcentaxe que nos fala do proceso de asentamento urbano soamente vai do nove até o trece por cento. En Galiza, xa que logo, o proletariado máis numeroso é simbiótico participa dos modos de vida e de produción industrial e rural igual que un importante segmento da pequena industria está vencellado ao sector primario —nomeadamente á pesca e ás conservas— e que os enclaves industriais máis asentados, por exemplo a tabaqueira e parte da construción naval, son estatais¹⁹.

As mudanzas nas mentalidades, nas formas cotiás e nos modos —políticos e estéticos— de se manifestar a Modernidade onde o mundo se chamaba Galiza teñen como textura complexísima, na fin do capitalismo liberal, esta trama económica e social. O asociacionismo sindical, ou o Nacionalismo como marco de contestación collen pulo a partir da Guerra do Catorce á par, por unha banda, da notación de *intelligentzia* como intervención no espazo público e, pola outra, da urbe como novo escenario. Era o cimo natural dun proceso que dende a metade do século XIX pensa a entrada na nova cultura produtiva sen ter que tronzar as relacións co agro —maioritario na demografía e ben estruturado no seu modo de vida—, mentres se van enfeblecendo a nivel simbólico e operativo a monarquía e o sistema de quendas do *lobby* liberal-conservador. E como marca indiscutida de Modernidade, a preocupación polo papel dos Medios de Comunicación. O Paso da Literatura ao Xornalismo. Da imaxe de goce privado á produción para a praza e para durar.

As asociacións cívicas e culturais tócalles, nesta división de funcións, organizar mostras, escribir e ensaiar pezas teatrais, traernos o cinema sonoro e dinamizar emisións radiofónicas como fixo a Liga Santiaguesa polo Estatuto con *Radio Galicia*, que saíu ao ar o 15 de xaneiro de 1933 cun poema de Fermín Bouza-Brey lido por

19. Pereiro, Dionisio (coord.). *O movemento obreiro en Galicia (1900-1936)*. A Nosa Terra Ed., Vigo, 1995.

don Antonio Fraguas dende os estudos sitos no número 5 da Praza da Universidade. Época na que Ánxel Fole escribe os seus poemas *roxos* en *Yunke* e en *Guión*; cando, en Pontecesures, as cerámicas Celta fabrican figuras de Maside ou o Castelo de Francisco Asorey; cando Bonome fai a talla do músico Quiroga e *A nai* de Eiroa preside, no salón do artesoadado, os fondos con máis de cincuenta obras da colección do Seminario de Estudos Galegos. En 1936, denantes da súa incautación, Otero Pedrayo, como presidente, despide esta inxel obra do común co poema “Estadea ou pranto polo Seminario de Estudos Galegos”.

No canto do Seminario de Estudos Galegos eríxese, dende a obediencia ao Consejo Superior de Investigaciones Científicas que rexe o bispo falanxista Eijo Garay, o chamado Instituto Padre Sarmiento. Obxecto de múltiples reclamacións, a derradeira dende o editorial de *A Trabe de Ouro* que fai memoria sobre o grupo de activistas que fronte dunha Universidade desgaleguizada e co apoio da Xeración Nós dedícanse “ao estudo metódico de Galicia multidisciplinarmente desde diversas ciencias humanas e sociais”²⁰, o Seminario de Estudos Galegos pasou a ser outro oco entre nós.

E sempre me lembro dun paseo no outono lugués, pola fin da mañá e cara á casa de don Álvaro Gil ao pé de Novoneyra que, nese arduo papel de estatua co dedo indicando nunha dirección, dixo só: “Eiroa”. *A nai*. E polo ton souben que nela acochábase algunha rara fibela cara ao nós.

Anos despois, cando en calidade de xornalista entrevistei a don Álvaro Gil, ollei pola segunda vez a escultura d’*A nai* mentres o meu anfitrión se gababa de ter, asemade, unha estatua de Clarà no xardín. O noucentisme da Mancomunitat e a morte prematura de Eiroa denantes da sublevación militar, xunguíanse na casa da proto-burguesía galeguista.

Cubrín coa ollada a distancia que me afastaba da peza, olleina depurada ao máximo, en pasaxe para esa fibela invisíbel que te vencella co seu tempo; ollei o seu contorno acabado, o seu material de gran cor de rosa na que a talla semellaría traballada dende o interior e cara a fóra. Souben, logo, que en 1957, o mesmo ano en que morre Brancusi, Galaxia publica o caderniño *Eiroa* que escribe Luís Seoane, sen que o seu nome figure na portada para disimularse aos ollos do censor.

A vontade de ollar. Desenvolver unha peciña dende o punto cero, deixar que se traslade polo tempo, e dende alentos e lugares diversos facer que apareza diante de nós convertida nun síntoma, un enigma “que non emerxe de feitos constatados pero que lúe na súa pre- e post- historia”, escribiu Benjamin, en 1928, para a *Orixe do drama barroco alemán*, foi o efecto que causou en min esta obra que agardo poida tornar a presidir o local do Seminario de Estudos Galegos.

20. Cfr. “Política cultural”, *A Trabe de Ouro*, nº 74, tomo II, ano XIX, 2008, abril/maio/xuño.

Retorno agora á fe oteriana nos versos de Pondal, na historia augural de Murguía, na imaxinación creadora deVicetto; á lei que Otero lle ten á intuición e ás palabras —de ferro— que soan ao primeiro metal traballado; a Exeria, a Prisciliano, silueta vaga, elocuente e melancólica do primeiro herexe condenado á pena capital, quen esperta nel esa saudade dos mortos simbólicos que nos convida a sentir na Porta Negra de Tréveris e que eu alonguei ata a casa de Marx, fotografada en ambos os dous lugares por Viale Moutinho cando da nosa asistencia ao V Congreso Internacional de Estudos Galegos, en 1997, ao vencello cívico cos das Irmandades da Fala e o seu paso á acción, a se medir dende o Seminario de Estudos Galegos co poder dunha institución encrequenada no dogma, a Universidade compostelá.

Otero vai para a praza e entrega corpo e ánima a facer que exista un real que en si propio vira esmorecer. E comezou por un vínculo co mundo: a lingua. E foi ese vínculo o que o levou cara aos outros. Ninguén coma el para dar fe de conclusións como a de Éric Méchoulan no referido coloquio quebequés en que di que unha comunidade devén sociedade civil cando se xungue arredor dunha cultura común.

Ninguén mellor ca el para sentir aquel degoiro, aquel *souci de l'autre* ao que tantas voltas lle dera Blanchot: porque nel lúe a dor do que lle manca.

III. OLLAR

Ver, querer partillar unha “comunidade de sentimentos” que outra coetánea, a Virxinia Woolf, amou; labrar a transmisión cara ao outro nese tempo no que o credo cívico triunfou. As condicións permitiron que Otero e os seus lles aprendesen aos novos o que era estar no medio e medio, entre os devanceiros e un futuro que apenas soergueu o voo. E no Ourense dos vinte, aquel ronsel pousou nun grupo de rapaces prendados, en presente, de todo o novo e do agromar do misterio de ollar a través dun novo artefacto, da máquina de facer imaxes en movemento, a verdade de cada material, a beleza nas variacións do máis achegado. Un deses rapaces, ao axexo canda os seus colegas, chamouse Carlos Velo.

Vou falar de Velo no seu centenario, voume referir a un outro episteme que, como Rosalía, resente a fenda e o oco inmenso que se instala no transcurso do tempo e que fai dubidar se existirá xa a posibilidade dun punto de chegada que o de Cartelle vai albiscar nun outro lugar, o México antigriego, onde unha Galiza imaxinada volve ter lugar.

Tamén o cinema como oco foi, para nós, un non lugar. Un oco que apenas podemos transitar porque a perda non atinxe só a determinadas obras desaparecidas ou á imposibilidade de lle dar continuidade a un agromar. O oco ten que ver,

sobre todo, coa perda do goce, coa descrenza nesa relación entre a autora, o autor dunha obra e a cámara como pasaxe cara ao seu material. Un goce no acto de filmar que me obsesiona nunha obra como a de Carlos Velo e que, acá e aló, rastrexo, reflexiono, explico, disecciono²¹.

O seu pai, médico rural, talvez sexa a doa final dunha das castas do antigo réxime, con aquel dereito de pernada implícito no seu status e no seu proceder; casta que vai ser negada e devorada polos seus vinculeiros do principio até a fin: inadaptados, anti-autoritarios, abertos ao novo e co seu desexo prendido das ganas de experimentar todo o que é novo que aprenderan da *intelligentzia* de Galiza, esa pequena burguesía ilustrada que alonga as consignas do Rexurdimento literario e político da segunda metade do século XIX para incorporalas ao século XX como intervención na historia do século XX tecendo un entenzado de ideoloxía [o nacionalismo], teoría do progreso [o ferrocarril], a idea de liderar o campesiñado, a construción cultural [editoriais, teatro, belas artes, corais...] e mais a acción política. Participan, obviamente, nas Cortes Constituíntes da República española e orgánizanse como Partido Galeguista.

Será esta a estirpe que marque ao Velo mozo, estirpe que tamén se dispón a transgredir a lei para poder defender a xustiza coma o John Ford de *Lincoln, o mozo*. E a transgresión, por veces, pode ser unha simple evocación do pasado que Velo recibe en Ourense, anos de bachelerato —a Galiza das sublevacións irmandiñas contra dos feudais, a Galiza barroca onde florece o pensamento da Ilustración con Feijoo e Sarmiento—, década dos vinte, mentres cos seus colegas fai ensaios de macrofotografía nos laboratorios de Ciencias Naturais, engadíndolle un obxectivo ao microscopio.

Durante eses anos mozos Velo desenvolve, asemade, unha sen par capacidade de *voyeur*, que vai curtindo nos intramuros da pousada, onde co-habita con viaxantes, funcionarios e cregos; na atracción por todo o que ten que ver coa imaxe técnica que un dos seus amigos, fillo do fotógrafo Pacheco, converte en filme *amateur*, permitíndolle pasar de espectador dos seriais melodramáticos que protagoniza Pearl White, a actor *pandilleiro* de tardes de domingo en escenarios, propicios para que algo pase, tal que as vías do ferrocarril. E no recoñecemento do corpo, do desexo, do sexo fabulado, do axexo, do encontro co feminino (Orosia, Choncha, Camila), encontro que para Velo está nos lindes, nos arrabaldos populares, nas rapazas que veñen ás aulas dende o outro lado da ponte romana.

Despois virá Madrid. Estudante de Bioloxía, animador de cineclub e cineasta orgánico da República, Velo soubo expresarse co dispositivo fílmico á vista e nos

21. Nos meus libros, en webs especializadas, en intervencións e publicacións en varios países, en exposicións —no Centro Georges Pompidou, no Círculo de Bellas Artes de Madrid, ou no Centro Galego de Arte Contemporánea—, as persoas interesadas poden recuperar estes e outros materiais.

motivos da sociedade de comunicación: un *pick up* na incubadora automática do seu primeiro documental *La ciudad y el campo*, as antenas e mais un modo de filmar que vai do exterior á interioridade máxima, como mostración e como composición plástica, como abstracción formal semellante ao culto ás xeometrías e aos xogos gráficos que tanto identifican as prácticas de vangarda. Eis a multiplicidade de significación e a consciencia da percepción complexa: visual, verbal e corporal.

En 1968 e no derradeiro número de *Vieiros* aparece “Imaxes para unha película”, una serie de notas recollidas por un cosmonauta brasileiro, de nome Guevara, no ano 2368. As notas corresponden, ao que parece, a un cineasta primitivo, de cando se gravaban imaxes e voces; conserváronse nunha ola de barro negro, orixinario da Atlántida galaico-portuguesa, desaparecida baixo as augas no ano 2000 a causa dunha catástrofe tecnolóxica. As notas conteñen a historia dunha película na que o seu protagonista namora, confronta dificultades, perde os seus campos, emigra a Cuba, regresa e a recompensa será a recuperación da súa rapaza. E o tempo, naturalmente, vai pasando. Ao lle poñer o punto final, coa escena dos enterradores cubrindo a caixa, o autor dinos: “Sempre sobra terra cando morre un galego. Terra húmida e solta. Boa para as hortas de Cartelle onde aquela noite, de novo florecen as herbas do liño”.

Teño dito que tardei moito en ver unha película de Velo. Tardei moito en librar-me da imaxe pintoresca coa que o poder máis a esquerda convencional debuxaba os “galleguistas”. Tardei moito en acompañar o meu ritmo co ritmo de Velo, co das mulleres que limpan e amolecen as herbas do liño ou en considerar a volta aos espazos de silencio, aos filmes-memoria. Algún día enfrontareime co Velo como personaxe do cinematógrafo e a película comezará en 1971, en Madrid, exterior-noite, un patio de veciños do Paseo de Extremadura. Unha rapaza de vinte anos está sentada no chanzo de cemento que dá acceso ao portal do número 14. Vai vestida cun pantalón de pana estreito, marrón, con algo de campá, e un xersei de colo alto, de canalé, tamén marrón. Ten o cabelo longo, fosco, e un penacho recollido na parte alta da cabeza. Mira cara a unha liña de sombra. Unha figura, como acaneando, vai avanzando dende a escuridade. Ao principio parece un bébedo. Ao se achegar albiscamos un home de grosas gafas de cuncha, cunha perna moito máis curta cá outra, que nivela cun botín negro de plataforma, un botín que move virando un chisco nel. O home diríxese cara a ela e dille: “Un pouco tarde. No puidemos chegar antes. Vimos de ver *Torero*, de Velo”. Ela fai un aceno coma quen dicindo “tanto ten”. Pensa que é a primeira vez que escoita o nome de Velo. Entra no portal tras o home do botín negro. No portal o home vírase, olla para ela: Vés fuxida?

III.1. *Ver xuntos*

O período transcorrido entre 1916 e 1936 fora, tamén en Galiza, o máis dinámico canto á construción dun espazo de relación e na capacidade para configurar un lugar onde as cousas puideran ter lugar. Que é o que, dende o meu ámbito, adoitamos sinalar como a sociedade que se asume —polos seus propios actos— como sociedade de comunicación. Pero ás raras trazas súmanse interpretacións que, incapaces de facer o dó, escollen combater a perda coa súa minusvaloración. Acostuma facerse en dous campos concretos. Un, cando se fala de vangarda plástica e dous, en opinións que consideran que o galeguismo non prestou atención ao cinema. En contracampo merece a pena coñecer polo miúdo o que e o como se foi concretando un sistema cultural que xungue a ideación e realización de obras que viñeron estabilizar emprendementos estruturais: imprentas, editoras, xornais de información, prensa de grupo, a radio, e tamén produtoras cinematográficas, locais de exhibición... en vencello con programas que precisaban da participación, de lle dar corpo a *Ver xuntos*, de saber que estamos no medio dun movemento con ancoaxes no que nos precedeu, aquilo do que decidimos que nos representa, e que só pode continuar se temos un obxectivo común onde nós mesmos nos representar.

Quizais esa comunidade imaxinada que Otero albiscou dende os antigos — e que nos nosos días lle deu valor a Marjorie Ferguson para as diásporas e se expresa a cotío nos *sites*— manifestouse en accións que teñen ao cinematógrafo coma nó, coma o lugar no que foi posíbel materializar esa relación. É o cinema de correspondencia, as producións que patrocinan as agrupacións de emigrantes para teren imaxes dos seus e para teren imaxes que lles achegar aos seus, imaxes para se mirar. O mediador, nesta ocasión, é outra das figuras da Modernidade, o fotógrafo e cineasta José Gil —xa saben, o que fixo aquel enredo, *Miss Ledyá*, onde Castelao sae en bicicleta no momento máis “perigoso” da fita—, con estudo aberto ao que acoden de visita Uxío Carré, secretario da Real Academia Galega, o novo académico, presentado asemade como “general de brigada”, Adriano López Morillo, o presidente da Asociación de Cultura de Vigo, o escultor Julio Pola e mais un mozo e catro damitas, “señoritas de López Murillo, Mirambell, Murguía y Carré”, posando para a foto da portada de *Vida Gallega* que no seu pé, após o títuloño “El cinematógrafo en Galicia” di: “El Presidente de la Academia Gallega, Sr. Murguía, examinando en la galería del fotógrafo de Vigo, D. José Gil, el primer aparato montado en nuestra región para positivar cintas cinematográficas reproduciendo paisajes de la ‘terriña’”²².

De José Gil, e a súa empresa *Galicia Cinegráfica*, 1922, o mesmo ano que a de Rey Soto, *Celta Films*, até os irmáns Barreiro, Enrique e Ramón, vai chegado o

22. Cfr. *Vida Gallega*, nº 28, ano II, 30 de novembro de 1910.

tempo de ponderar a idea incorporada de que o galeguismo non tiña preocupación pola imaxe animada e, pola contra, entrar a contemplar certas realizacións como síntoma —e como *sinthom*— precisamente dunha realidade que, de acordo coas condicións nas que se produce, fálanos dunha comprensión consonte da importancia que se lle outorga ao cinema e, de maneira sobranceira, ao cinema que se está en condicións e que cómpre facer, o cinema como necesario e como artifice da imaxe comunal. Certos motivos filmados e rotulados como “Manifestación anticlerical”, “La procesión cívica”, “La colocación de la primera piedra del monumento a Curros Enríquez”, “La Fiesta de la poesía”, a constitución da produtora Folk de Ramón e Enrique Barreiro e o filme —desaparecido, como outras moitas obras da época— que animou o alcalde Bibiano Fernández Osorio Tafall, *Por unha nova Galicia* na campaña para o Estatuto de Autonomía, que queren dicir, se non? Lévanos ou non a pensar que houbo un tempo no que queriamos ollar?

As señoritas de Pontevedra brindábanse para facer de actrices en *Miss Ledy* e Enrique Barreiros rexistra patentes sobre impresión, filme a cores e ópticas á par de publicar en *El Pueblo gallego* o diario que, xunto co *Galicia* ou coa revista *Vida Gallega*, lles dedica soltos aos seus noticiarios.

*Hacia una Galicia Mejor/Por unha Nova Galicia*²³ preséntase no Coliseum de Pontevedra nun pase privado. Os animadores políticos ateigan o patio de butacas.

Para o historiador do cinema Castro de Paz,

[...] o filme de Ramón Barreiro, mudo e con rótulos, é, se cadra, unha das primeiras didascalias en galego da historia do cinema, e, na súa pretensión de mostrar a necesidade de autogoberno para Galicia, recorre a reivindicativas imaxes que, a partir das con probabilidade *ficionalizadas* tristuras dun labrego galego, amosa diversos aspectos da realidade galega coma a recadación de contribucións, a Misión Biolóxica, a repoboación forestal ou o funcionamento da Colonia Escolar de Rebullón; detense tamén —con profusión de vistas aéreas— na situación actual das principais urbes (Santiago, A Coruña, Betanzos, Lugo Pontevedra), sen faltar por isto as típicas paisaxes rurais, e emprega igualmente parte da súa metraje a secuencias dedicadas a “la asamblea en la que fue aprobado el Estatuto en Compostela” que “surge en la pantalla con todas las más destacadas personas que en ella tomaron parte”²⁴.

No comentario da revista *Nós*, na revista que sae con data do 25 de xullo, a fita é considerada “un alegato a prol da nosa liberdade colectiva” e, no ronsel do seu

23. Con dúas falas no modo de se referir á fita, estes e os outros datos están referenciados nunha investigación —inédita— de Castro de Paz, sobre Enrique e Ramón Barreiro; na obra *Historia do cine na provincia de Pontevedra*, de X. E. Acuña e na contribución de Xosé Nogueira ás xornadas da Facultade de Ciencias da Comunicación, 2006, *Cidadanía e documental* para alén da súa obra *O cine en Galicia*, Vigo, 1997.

24. *Faro de Vigo*, 05-03-1933.

propio ideario subliña “nas realización ‘Folk’ un sentimento e unha disposición artística inteiramente nosa, unha complacencia na paisaxe, no mar, nas esceas rústicas, nas nobres arquiteaturas compostelás, na costatación de cada novo avance na modernidade, e aínda tamén unha nota d’íntimo romantismo, qu’as nacionaliza e enxerta por compreto no movemento de afirmanza galega”.

Johan Carballeira, pola súa banda, escribe o 12 de marzo de 1933, en *El Pueblo Gallego*:

El film de Barreiro es un film al servicio de Galicia y de su causa. Film documental, derrama su hervor de luces y sombras, ni más ni menos como sus mejores razones un orador sobre el auditorio: con una verosimilitud, con una fuerza expresiva, con una evidencia de verdad que no es posible contradecir. Esta película de Barreiro es el mejor mitin galleguista que pueda darse, y sin sofística dialéctica: allí las cosas opinan por sí mismas, con un rictus doloroso crucificado en la entraña que es ni más ni menos la expresión de nuestro dolor colectivo y de nuestra unánime tristeza.

Para concluír falando de como “se desangra toda la vitalidad de nuestro pueblo”, apóndollo, entre outras causas, á política tributaria, un dos cabalos de batalla da historia do movemento agrario en Galiza.

“Déame pra ir ó cine, que estou seguindo unha película” di o rapaz dunha viñeta de Castelao, mentres o de Rianxo mírase anunciado cunha tipografía máis visíbel que a do propio título da película *La tragedia de Xirobio*, adaptación dun dos relatos de *Cousas da vida*, por Vicus, “la novísima entidad cinematográfica viguesa”.

Se no século XIX a *fala*, é dicir a identidade, é Rosalía, nas dúas décadas que dura entre nós o século XX, de 1916 a 1936, a identidade é a xeración das Irmandades —diversa e plural— e canda ela vivimos unha era ricaz, marcada pola incorporación da técnica á creatividade e pola unión entre cultura reprodutiva e acción creativa e que achega a fraternidade dunha época que, por unha banda, terma da catástrofe no corazón do que Freud nomeou “o malestar da cultura” e, pola outra, labra o gran vínculo co mundo. Unha época propicia para o goce dun suxeito colectivo na pantalla: Velo, 1936, *Finis Terrae-Galicia*.

Pero esta primeira andaina do cinema entre nós non chegou até un final feliz. Galicia Cinegráfica pecha no ano 1935. Enrique Barreiro está preso en San Simón mentres, en Madrid, Ramón filma para a CNT. Dende o campo de concentración de Saint-Cyprien, en 1939, Carlos Velo, de Cartelle, tal e como dicía nas súas alocucións nas emisións de axitación radiofónica en México, sae cara ao exilio.

III.2. Os filmes e o filme: Galicia

Sen dúbida é *Galicia*, a fita que fora premiada na Exposición Internacional de París de apoio á República no ano 1937, e que salva Fernando Gamboa, o agregado cultural de México, en Figueres, a materia encontrada que nos convoca a *Voir Ensemble*. Arestora soamente se recoñecen 8 minutos, os mesmos que Cecilio Paniagua lle entrega a Carlos Velo nos anos sesenta²⁵, e da que se estrañan as escenas do mar que están en *Ispanja*; mais neses fragmentos de *Galicia* anticipase parte do que Velo vai desenvolver en México. É dicir, a cámara como constatación da súa capacidade para ver máis aló, ou para traernos a sorpresa dende o próximo, dende o que volvemos a ollar como lugar; e ademais a confianza de Velo nas figuras filmicas, o seu sentido da posta en escena e da sedución das personaxes, personaxes que se representan a si mesmas para a cámara —as mazadoras do liño e as segadoras de Cartelle, por exemplo—; a boa forma no espazo como sinécdote e como harmonizadora do ritmo e da relación entre planos; o contrapicado que enfatiza o retrato; o movemento panorámico do ollo da cámara viaxando pola descrición da paisaxe habitada en sobreimpresións que fan coexistir a xeografía humana coa voz do narrador. Porque todo o que se pode facer cun suxeito invisíbel, o campesiñado galego dos anos trinta, fica nos escasos minutos conservados de *Galicia*, un filme que ben podería entrar nunha antoloxía desa relación primixenia do real co cineasta, do real metaforizándose nunha imaxe que é, tamén, unha produción, é dicir, un resultado diferente dos elementos que participan da súa composición:

Cando esa campesiña olla para Velo e sorrí está escribindo a historia do cinema. Cando Velo é quen de acoller o seu riso, a risco de rachar co protocolo obxectivista, está facendo cine. Cando sorrimos diante desa irrupción do imprevisto sobre o dispositivo, como espectadores estamos entrando no cine²⁶.

Pero tamén con Velo coñecemos o sobexo no goce de filmar: Galicia como *sinthom*. E é que a persistencia no modo de rexistrar certos motivos levaríanos a poder falar dunha función icónica dos mesmos, dun modo de establecer certas conexións que tiro de Žižek²⁷ e da súa lectura do último Lacan, o que estableceu a diferenza entre *symptom*-sintoma (un aquel velado, represado), e *sintoma-sinthom*, este último como materialización dun certo goce excesivo que se espalla como *joie de vivre*, como certa plenitude existencial. Neste senso o corpo como corpo erótico, como *trouble* elemental, aparece nos escasos fragmentos recuperados de *Galicia*.

25. Fonte: Miguel Anxo Fernández que, pola súa banda, recibiu de Teresa Velo un contranegativo deste arquivo.

26. Véxase Ledo Andión, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Paidós, Barcelona, 2004.

27. Véxase Žižek, Slavoj. *Lacrimae rerum*. Debate, Madrid, 2005.

E cando o corpo aparece —o lixeiro ollo de verme lateral sobre a moza que sorri cara á cámara, cara a Velo, cara a nós en que guinda no ar unha e unha outra gavela de palla— acolle unha “estraña intensidade”, tal a referencia que fai Žižek a propósito de Eduard Munch, e por recoller ese universo de expresionismo atlántico do que tanto gustaron os devanceiros. Serían estes *sinthoms* os creadores da atmosfera en determinadas secuencias que o modo de encadre de Velo transfere para o espectador, un espectador que ve o que outro non pode ver, que sente o seu ollar en relación co corpo-goce que o filme fai que teña lugar, e que ao ollar sábese compartindo o ollar, tecendo nese espazo ao que a obra dá lugar.

Que foi deste filme?

Despois do bombardeamento aéreo do Castelo de Figueres, cando os fascistas italianos tentaron aniquilar aos deputados republicanos e ao goberno de Negrín, mentres eu atraveso a fronteira de Francia, encadrado nas forzas de Estado Maior do Xeneral Rojo, e fago entrega do meu fusil laranxeiro, Fernando Gamboa atopa entre os cascallos da retirada unha parte do documental “Galicia”, que levava o primeiro premio na Exposición Internacional de París²⁸.

Paga a pena parármolos outra volta nesta afirmación de Velo que podería ser a chave para explicar como chegan a Moscova imaxes do seu filme *Galicia* e como son postas en valor, nada menos que por Esfir Shub, no filme de homenaxe á loita pola legalidade republicana *Ispanja*. Porque máis alá de *Ispanja* dar comezo cun gaiteiro que entra e sae de campo nunha agra de millo —e que eu utilicei en Líster—, na película de compilación soviética vemos, pola primeira vez, escenas mariñeiras que polo seu feitío levan o selo Velo e que ampliarían en varios minutos os até o de agora recoñecidos de *Galicia*: grandes planos xerais dos lugares e das personaxes corais —neste caso os homes transportando o aparello a paso rimado e comunal—, coa incorporación minuciosa do feminino —a anciá mendando na rede— e a espera da chegada da colleita, nun picado sobre a gamela en que descarga o peixe no peirao. Ollen, cando teñan ocasión, eses cinco primeiros minutos na montaxe realizada pola gran mestra soviética para esta obra colectiva, *Ispanja*, que pertence ás que, por historia, nos fai partícipes do encontro para *Voir Ensemble*.

Autores de meu, Paini ou Burgin²⁹, fan un xiro radical no método e escriben non de filmes senón sobre o que se lembra de determinados filmes. Canda eles, no cruzamento entre empatía e síntoma-goce, esculco a miña propia reacción á visión de determinadas fitas. Neste caso o que eu lembro de Velo, en singular, é o modo de filmar as mulleres; son os fondos activos, como en Epstein; é a visión analítica (ao

28. Velo, *ibidem*.

29. Burgin, Victor. *The remembered Film*. Reaktion Books, London, 2004.

Painlevé e a súa teima por dicir que fixese en imaxes a súa tese de doutoramento sobre as abellas), pero, sobremaneira, teño no maxín esa campesiña que ri e, do aturuxo primixenio á música de Halffter, gardo o son en creando a atmosfera e mais o espazo. Todo isto está nos fragmentos que deconstruí en *Materia de Galicia* que xunto cos restos do seu primeiro filme, en 1934, *La ciudad y el campo*, encargo do Ministerio de Cultura da Segunda República, lévannos cara ao construtivismo e á vangarda abstracta, o filme sen motivo, que ensaiará en *Infinitos*. E habería que contar tamén a hai pouco aparecida *La monja torero* que polo seu feitío, Romá Gubern, quen cualificara ao cineasta como “pai do documentalismo español”, aponlla á autoría de Velo.

La ciudad y el campo é un filme de propaganda agraria que, pola súa función, anova a nivel formal e onde o signo é impositivo como o é o que enuncia. Un filme ao estilo Rodchenko, ategado de Grandes Planos Xerais contrapicados que entran en diálogo co disimilar a través da repetición de planos detalle. O filme textúrase, sobremaneira, no movemento interno que trae canda si a cámara subxectiva sobre espazos nos que bolen pequenos pompóns de veludo claro, no envurullo dos pitiños, e que, como signo, nos deixa un aceno de triunfo que fai ese home-mundo, ese home-modo de produción industrial, ese home-novo, ao que nos tiñamos achegado a través dun fragmento do rostro isomórfico co perfil do galo, e que unha panorámica ascendente nos descobre como heroe social mentres a choiva de penas brancas —de novo a parte polo todo, o movemento perpetuo, a sobreimpresión, como apertura poética, como soño de leito de plumas— cobre a pantalla. O culto aos procesos industriais como liberadores e o cine como proceso industrial.

E cando este cineasta, pegado ao mellor da xeración republicana e galeguista, a xeración dende a que se pensa na obra como un lugar para o encontro, para ver xuntos, recupera o corpo e a conciencia do outro, enrólase na América, á par de documentalistas e cineastas neorrealistas, nun obxectivo común para animar un dos aspectos modélicos da política que amparou o novo cinema azteca e os seus programas de difusión internacional e que está na orixe da viaxe Zavattini-Gamboa por todo o país para definir o que iría ser *México mío*. O seguimento dos borradores do proxecto por parte de Velo, a preparación minuciosa dun dos filmes, *O anel*, de Jomi García Ascot, que integrarían a totalidade da obra imaxinada polo autor das *Teses sobre o Neorrealismo*, continúan a brindarnos materiais de análise para entrar no corazón do modo de entender, planear e levar a bo porto unhas obras que levan o selo inescusábel dunha época cara á que, reiteradamente, nos propo-mos volver.

Bens para circular, pezas para o intercambio, o Velo que fai filmes nas fileiras do Novo Cinema Azteca, non se contradí cunha outra pertenza militante, esa que nos dá

a conciencia de tamén pertencer a un país, afastado e atravesado pola pouta fascista, a Galiza. Vontade e desexo que se encrequen nunha sorte de espiral amatoria de Velo co cinema e as súas diferentes estirpes e de nós cos cinemas de Velo.

E o Velo deses anos cincuenta, como con anterioridade o Velo republicano dos anos trinta que fai os primeiros filmes para o Ministerio de Agricultura español, está actuando dende o que de máis radical ten ese tempo: o nacionalismo anti-imperialista mexicano e, como ideal, o nacionalismo marxista que, en versión galega, conta coa participación do Velo dende o exilio, anos sesenta, na contorna UPG (Unión do Povo Galego).

Porque axiña que chega ao exilio mexicano Velo retoma o seu hábito didáctico e soviético cos noticiarios, entre 1946-1951, e en 1954 con *Cine-Verdad*, un prefabricado de tres minutos de documental máis algúns de publicidade. É en 1956 cando presenta a súa proposta de establecer unha base en Buenos Aires para un cine educativo, documental e informativo, co gallo dos cen anos do Banquete de Conxo, aquela comida de irmandade que en 1856 reunira intelectuais e traballadores opoñentes e que quedou na historia como símbolo da denominada “segunda xeración galeguista”.

No Buenos Aires que celebra o Primeiro Congreso da Emigración Galega Carlos Velo, como vicepresidente do Patronato da Cultura Galega en México, presenta un relatorio co título “Proposta de creación do Centro Cinematográfico Galego” que se revelará como un compendio da súa crenza no cine como “el instrumento más poderoso de nuestro tiempo para la intercomunicación entre los hombres y la propaganda del progreso”. Como programa, a proposta de Velo artéllase ao redor das catro pólas da industria cinematográfica: Producción, Compra e Intercambio, Distribución e Exhibición para os tres xéneros citados —educativo, documental e informativo— alén de contemplar as posibilidades dun *Noticiero Galego* mensual “que establezca su propia red de exhibiciones en América y España y sus sistemas de intercambios con otros noticieros mundiales” e a organización de “Grupos de Cineacción Rural, que llevarán a las aldeas y caseríos de Galicia el mensaje cultural del cinematógrafo”. Na disposición Novena (Transitoria) Velo proponlle ao Congreso “que inmediatamente ordene la filmación en 35 mm en blanco y negro de los eventos del mismo”.

Despois seguirase o retorno de Velo cineasta nos anos dos soños, os felices setenta, na homenaxe que lle brindan as Xornadas de Cine de Ourense en 1977 onde volve defender o cinema como necesidade e o documental como espazo de nós, e mais a súa icona incorporada ás Xornadas do Carballiño en 1985. E o comezo dos anos da decandencia, coa máscara substituíndo o real, o premio da Xunta de Galicia e a promesa —incumprida— da súa recuperación como mestre (neses

malditos oitenta seica as Institucións non atinaron o modo de o facer) que nos deixa entre os ollos a perda: da súa linguaxe dende a vangarda, da súa transversalidade por diferentes xéneros, da súa mestría e de acertar coa forma: o documental como cinema, e o invisíbel do documental nas regras da escola neorrealista. Galiza, que se expresara no barroco, que foi quen de soerguer a Renacemento, que dimensionou a ciencia co tempo e coa terra —co Seminario de Estudos Galegos—, que se incorporou á política moderna, ficou eivada de expresarse nesas obras nas que a imaxe técnica é constitutiva e é parte do goce do encontro. Fícanos, como imaxe do noso espazo común mancado, a emigración, por Manuel Ferrol.

Porque se unha soa imaxe pode representarnos como colectivo dentro e fóra, na Galiza e no mundo que non se chama Galiza —escribía xusto denantes de *Do bucle e da fenda*— esta imaxe é unha imaxe de perda. Se existe unha fotografía na que, outra volta, a atmosfera sexa quen estableza ese nexo invisíbel entre o campo, o fóra de campo que a nosa imaxinación completa, e un contracampo que terma de nós na distancia, sen poder intervir, encerrados no noso papel de persoas condenadas a ollar e capaces de activar todos os modos de percepción posíbeis —o visual, o lexical e o reactivo—, se unha única fotografía é capaz de suspender o paso do cuspe pola gorxa, esa fotografía é a de “Pai e Fillo”, 1957, de Manuel Ferrol.

Fronte á propaganda oficial, fronte a “facen as Américas”, fronte á foto “salonista” e perdoavidas que loa a molición ou o devezo de aventura que nos penduraron para encubrir o noso éxodo secular e planeado, un habitante dos Faros, nacido no de Cabo Vilán en 1923, unha personaxe de fronteira, entre mar e terra —que vai percorrendo a Illa de Ons, Cabo Silleiro ou Sálvora—, que coñece o valor do instante e as tempestades, confróntase coa emigración como perda total, como fotografía con rostro, como fotografía da dor e coa expresión anti-clixé desa dor: os nenos choran, os homes teñen dereito a chorar. Como Rosalía³⁰.

III.3. *Terá —aínda— sentido procurar imaxes?*

A idea que aloumiñei para organizar este percorrido foi a de entender a imaxe tamén como materialización do dereito e o deber da expresión, como dereito cívico e dereito persoal, ética, política e estética ao compás, imaxe que cómpre transformar no acto de ver.

E se non tivésemos imaxes que nos representen e que nos expresen?

Poderemos ir, outra volta, do declive e a destrución, da perda de “partillarmos o ollar” á súa construción? O meu desexo profundo, e dígoo como posibilidade, é que como aconteceu co encontro convocado pola filósofa francesa, o pensamento

30. Véxase Poncela, Natalia *et al.* *A historia da fotografía en Galicia*. Lunberg, Barcelona (no prelo).

rosaliano fixera que todas e todos os que participamos del considerásemos o ollar como unha experiencia de articulación viva —en acto— de estética e ética. Que nos decataramos de que, e quero outra volta citar a Mondzain, “ver é baterse por coller a palabra cada vez que unha imaxe nola dá e por volvela coller e manifestala con forzas cada vez que outras imaxes nos privan dela”.

En diálogo co texto primixenio de Desanti, sei que non podo sentar na vosa cadeira nin me confundir convosco. Nin é ese o meu desexo. Quero ocupar o meu lugar, e ver convosco o que nos interesa. Somos persoas con experiencias e cun modo de incardinación vital labrado de diferente maneira, e entre nós sempre terá que haber, mesmo no discurso amoroso, certa distancia. Mais é a palabra, é a expresión, é o aceno o que recobre esta distancia imposíbel de anular, e que non queremos disimular máis; é este ritual de entrada na Academia o que vai dende ela, Rosalía, dende el, Otero, dende Velo, ata nós, con ocos que debemos comezar a transitar.

Mais esta mesma visión da historia como secuencia descontinua —por outra banda tan foucoltiana— é a que nos permite elaborar un bucle co que apenas se suxire, co invisíbel que se crea neste “ollar conxuntamente” e que se materializa, neste caso de maneira constituínte, no cinema e para que o cinema sexa punto de chegada nun rito de pasaxe e dos modos con que eu mesma me expreso na praza. O aceno, a palabra (e a imaxe) tense que dirixir a alguén.

La barque est un affaire entre les châtaigniers, la mer et les pêcheurs, et moi je suis au milieu... (p. 29). (A barca é un asunto entre os castiñeiros, o mar e os mariñeiros, e eu estou no medio e medio...)

E Desanti fíxome estarrecer cando subliña nesta verba que eu arreo utilizo, bucle, a posibilidade de termar da relación entre quen di e quen, como agora, atende ao que se di. De xeito que nese bucle que lle dá título a este meu discurso —sempre en movemento, sempre disposto ás variacións— se constituía unha sorte de entendemento onde os espazos e as súas fendas (na realidade Desanti di separacións) poidan adiviñarse, recubrirse, retomarse, colmarse.

III.4. *O oco restaurado: os nosos actos prácticos*

Tamén agora, en tempo presente, o modo que prefiro continúa o percorrido histórico-xenealóxico que realicei dende que a intelectualidade bota pés na terra e se pon a tecer un lugar de relacións, unha tea que deseguida fai que lle chamemos nación —de modo indisociábel cultural e política— a Galiza, e que en facéndoo, a súa obra —a lingua na praza— non é, simplemente, a suma dunha serie de persoas senón esa “comunidade invisíbel de memoria” e, sobre todo, esa decisión de construír memoria dende o único lugar posíbel: a esfera pública, a ágora, a través de

bens que se pensen para a súa difusión tamén pública en soportes que permitan xusto a duración e a recuperación.

Aínda non hai moito, cando se discutía no Parlamento español a nova lei do cinema, opinei que a razón que xustifica políticas públicas que garantan que se faga cine dende cada cultura —e que o cinema sexa unha peza activa na diversidade lingüística— debería abranxer determinados espazos para poder ver, espazos cotiáns e non só festivos.

Porque ir ao cinema é tamén a consciencia de que estás a ver o que outros ven, e que sintas que establececes con eles e elas un ligame nese feito de ver.

Porque ir ao cinema é tamén a consciencia dun lugar común, como a praza, como a rúa, como a festa, que se establece como lugar de relación.

Porque ir ao cinema faiche partillar o silencio, a emoción, o abraio, o desacordo e mesmo o desencanto.

Porque ir ao cinema fainos saber se pensamos o mesmo sobre o ben e o mal.

Porque ir ao cinema é ter que decidir abandonar esa soidade abismal que te leva a entregarlles, da cabeza aos pés, os teus soños ás redes, ás novas sociedades secretas sobre das que —pénsao ben— apenas tes control. Para Internet o que é da Internet. Pero para estar coma o carpinteiro corso das lanchas, no medio dun movemento, dun lugar de procedencia e con destino a algures, poboado *en tant que corps vivant, parlant, et travaillant* por pantasma, eles, os devanceiros, aínda que invisíbeis, están alí presentes, canda el: o castiñeiro, os mariñeiros, o mar... Ninguén —nin sequera de se producir ese dous entre Galiza e as institucións— poderá abolir ese *sinthom*, a sala de cinema. “Jamais un coup de dés n’abolira l’hasard”, sentenciou Mallarmé. E gañou.

Rosalía, a moderna, titulei en 1985 para un opúsculo da Agrupación Galega de Editores; *Rosalía a muller-realizativa*, na que cada decisión actúa e modifica os procesos, facendo saír á tona as contradicións. Rosalía, estou certa, hoxe defendería a existencia do cinema e dos espazos para ver cinema. E talvez tamén escollera ese cinema pegado ao real, porque é un cinema que non existe sen o outro como material, porque lle cómpre a consciencia dese anaco de mundo que doe e produce ledicia, e porque é un cinema que se lle asemella. Porque é un cinema no que a relación co lugar constitúeo para pasar a ser o que nel ten lugar.

Poderíanse enumerar, adrede, unha restra de sinais. Algúns leveinos canda min á practica do filme que é sobre o que, para rematar, vou cavilar.

Porque ao termar da imaxe que nos anima a falar e en que falamos a cubrir a fenda, a obra pasa a estar en relación co lugar, pasa a ser o que alí ten lugar sen deixar de ser ese filme que como autora ten que ver comigo mais que é tamén un obxecto en si, aprendeume o Malraux de *L’Espoir*.

Na necesidade, xa que logo, do aceno que estabeleza o ligame entre a cineasta e os seus materiais, únome á mediación da cámara, a ver en que vexo a lingua da cámara, mesmo cando fai corpo co seu material e nos fai partillar, nos leva a compartir o ollar e a conciencia deste ollar para fóra como parte de min mesma.

Estou a me expresar dende o cinema documental, dende un cinema que contén modos do pensamento e da cultura contemporánea; estou a falar dende o un, a autoría, e dende o múltiplo, o real. E fágoo para un/unha espectadora que é, asemade, unha construción comunal/cultural. E falo de como tomou corpo este ideario na miña obra, que agrupo en Filmes-memoria, Retratos, Recuperacións, Intervención nas imaxes doutros, Produción e Axitación.

Ao principio foi a longametraxe *Santa Liberdade*, os imaxinativos anos sesenta e a viaxe como o lugar no que todo poderá ter lugar para eses heroes que confrontan dificultades, que son recibidos nun país de acollida, Brasil, pero que nunca conseguiran retornar á casa senón a través do filme. Na sipnose contabamos que o 21 de xaneiro do 1961, o transatlántico Santa María, que fai a rota de La Guaira a Vigo, desaparece en augas do Caribe con máis de mil pasaxeiros a bordo. Un comando do Directorio Revolucionario Ibérico de Liberación (DRIL), cun triunvirato formado polos exiliados galegos Xosé Velo Mosquera, republicano galeguista, por Xosé Fernández, o comandante Soutomaior, que fora membro do Partido Comunista, e polo capitán portugués Henrique Galvão, foi o responsábel deste feito político sen precedentes. No seu punto de mira, chamar a atención sobre as Ditaduras de Franco e de Salazar. Como primeiro acto, nomear as cousas: o navío pasa a se chamar *Santa Liberdade* e por trece días e trece noites será o escenario onde se crucen acontecementos que sitúan o barco no medio do século, con procedencia e porto de chegada. Poucos medios, unha intensa identificación co seu tempo, a bandeira de todo o que ficara sen poder ter lugar. E o silencio, un silencio que atinxiu mesmo ao galeguismo e ao nacionalismo da Galiza interior. Seguramente é arestora o documental, aquén e alén, máis visto do catálogo de cinema galego.

Canto aos retratos, tal calquera retrato, fanse dende a propia persoa e dende coma ela se quereda ver en harmonía co modo no que eu, en relación con ela, a dou a ver. *Manuel María*, o seu paso polas cousas en 24 minutos, o poema de amor a Saleta, a personaxe lúcida que se despide e a personaxe meláncolica que sente a súa propia ausencia: “Estou lonxe de ti, ou miña amiga...” o retorno (borgiano) do tempo (1956-2005).

Para Lister, en 14 minutos a vida dun comunista da III Internacional, que chega a falar ruso e para quen Merce Peón fai unha balada. Algures, no oco da historia que é a fronte de guerra, lle dixo aquela frase a unha rapaza de dezasete anos: “Quero ter alguén ao meu pé, alguén que poida contar o que pasou”.

Na produción, o meu punto de honra é o filme *CineClube Carlos Varela, CCCV*, en homenaxe ao que fora o noso episteme en calidade de cineasta militante. Un filme transitado na compilación, guión, dirección e montaxe por un mozo de vinte e catro anos, Ramiro Ledo Cordeiro.

E, por fin, as recuperacións; poder ver xuntos *El campo para el hombre*, unha consigna feita corpo de cinema en 1973. Un filme documental, un filme do cinema independente, do cinema militante, do cinema puro. Un “alegato pola terra” dende unha autora, Helena Lumberas, que co seu compañeiro Mariano Lisa viñeron incrustar o seu alento na Galiza dos setenta, antes da morte do ditador Franco, e que hoxe podemos xuntar ao cinema de resistencia de Carlos Varela ou ás películas de Llorenç Soler.

E non é por acaso que no seu momento escollemos o filme de Lumberas como representativo dos 15 anos da Facultade de Ciencias da Comunicación, xunto coas realizacións que emerxeron nun posgrao piloto que co profesor Romá Gubern diriximos en 1997 e que nos deixou traballos coa sinatura de Patricio Guzmán, Basilio Martín Patino, João Botelho, Belkis Vega ou o propio Llorenç. De feito a marca da coñecida como Facultade de Xornalismo está nunha presada de iniciativas que canda *Santa Liberdade*, o meu primeiro filme, e até a nosa participación —unha xeira de profesores, licenciados, e estudantes— en *Hai que botalos!* pasou pola formación do Cine Clube de Compostela e pola creación da primeira sección de filmes e audiovisuais “Viaxes na Lusofonía” pertencente ao chamado “terceiro sector” (nin institucional nin comercial) na mediateca da Facultade de Comunicación.

Ficarían aínda as intervencións dentro do fotograma: *Materia de Galicia*. No cinema dos outros: *Ispanja*. Nos arquivos ou nos bancos de imaxes: filmotecas, fototecas, cómics, filmes de familia... e até chegar a *Liste, pronunciado Lister*, que se articula sobre un lugar preciso, sobre un eixe recoñecíbel: a vida dun home que percorre o século XX, na procura do que a crenza no século acuñou como advenemento do “home novo”.

A idea que me obsesionaba era —coma neste discurso— achegarme á perda e ao que quizais reste dese gran soño que fora a Europa da Fronte Popular por onde o galeguismo tamén andou. Idas e vidas, aparicións e desaparicións —escribín no *pressbook*— o comandante Lister tamén é proba material dunha historia de continua errancia, exilios, migracións e motivos que converten o próximo en materia fabulada mentres o tempo lento, como é lento o tempo da ensoñación que interpela varias realidades, lévanos a mirar en presente e a luír, sen medo, no que en algures ben puido mudar ese real no que creban as vértebras do século.

E despois, como catarse, a curtametraxe *Cienfuegos 1913*. Unha correspondencia coa directora cubana Belkis Vega, profesora na Escola de Cinema de San Antonio de

los Baños e cuxo traballo destaca especialmente no campo do documental e a reportaxe xornalística, dicía na súa presentación a folla voandeira do Cine Clube de Compostela e engadía: “A fita está encadrada no proxecto *Órbitas Cruzadas*, no que, co gallo da presenza galega na Feira do Libro da Habana, se estableceron proxectos conxuntos entre realizadores galegos e cubanos. O documental, a través dos recordos da nai da realizadora galega, percorre a presenza galega na illa caribeña”.

Dobre viaxe, externa a de Belkis e cara ao interior de min mesma e dos rastros cubanos que miña nai fora deixando pola casa, a viaxe que fixen eu mesma para termar da imaxe que nos fai falar, a imaxe coa que se cobre a fenda; para tecer nesa tea que ateuque a distancia e que nos deixe un leito onde as cousas, as obras, poidan ter lugar. Decidín, así, levar para a praza a intensidade do “eu filmo”: a cámara, a voz, a creación da situación. Mencer de xaneiro, filme en proceso, que se vai construíndo na procura de pegadas, de sinais directos e no xeito en que eu, Margarita Ledo Andión, reacciono á ausencia da mamá, ao oco máis íntimo e persoal, cunha obra que cobre a distancia: *Cienfuegos 1913*.

CABO

Cal foi a primeira imaxe que mirei? E a primeira face?

Foi nese lugar, xusto onde nacín un 5 de febreiro ás 5 da mañá, cando ao filmar me recoñecín como ese andar polo medio entre o primeiro rostro, o do meu pai, Ramiro Ledo Barxa, un oficial do concello, vencellado a Izquierda Republicana, facéndome o embigo, e a miña nai, cubana de nacemento e castrista vocacional, que co tempo tería o carné lugués número 1 da AN-PG, Asamblea Nacional-Popular Galega. Meu pai morreu cedo de máis, nun accidente, cando iamos cara á Coruña deixar a miña prima Amalita que canda min se examinara de Preuniversitario en Compostela. Setembro de 1968. Mais, de entre as moitas influencias que me deixou, entre elas a lectura dun tebeo, *Mary Noticias*, que levou a que me fixera xornalista, houbo unha que considero como a *sagesse du nô*, e foi a súa autorización expresa para que eu tentase dar coa convocatoria, o día 25 de xullo, duns agachados Estudiantes Democráticos Galegos. Máis adiante souben que o Tuco Cerviño, a quen coñecín en Barcelona ao pouco tempo, andaba polo medio.

Nunca relatei este episodio e tireino repetidas veces deste texto. Pero cada vez que xunto pezas diferentes para comezar unha obra desas que se me asemellan penso no que lles parecería a el e a ela. Coma os apuntamentos para un ensaio crítico, nos que engastei coa parsimonia da funámbula, anverso e reverso, realidade e desexo, visíbel e velado, homes e mulleres, historia e momento presente.

Na miña bagaxe o meu home Cipriano Jiménez, que me alentou coa escolma da correspondencia entre Otero e a súa “adorada mamá”; os meus amigos Xaime Varela, responsábel deste por veces tan correcto galego; Bernardo Tejada e mais Luís Moscardó, pola escena do anel con coroa de seixo, o recurso do sochán chairego que todas e todos defendemos: meus tres irmáns, as súas mulleres, fillas, fillos e parellas... a *troupe* dos Ledo e a tía Pepita, en representación das Andión Prieto.

No meu fardel esta escena da “Marguerite de France”, tal e como lle chamou Jean-Luc Godard á Duras:

Ela abre os ollos. Ela veo, ela ólao. El achégaselle. Para. Pregúntalle:

—Que está facendo aquí? Vaise facer noite.

Ela di que ela mira:

—Estou a mirar.

L'Amour

Na miña lealtade, as *Propostas da Real Academia Galega ó Goberno e mais ó Parlamento de Galicia*, aprobadas en setembro de 2001, a partir dunha ollada transversal ás institucións, aos Medios, ás empresas, ás normas, ás prácticas, ás querencias, para retomar a fala como ese nó, esa peza para a construción dun espazo —múltiple e diverso— no que ollarmos xuntos dea o paso do síntoma ao *sinthom*, da doenza ao goce.

E como obxecto activo, o anel de ouro, onde da mesma peza saen catro testas de aguiachos nororientais que portan no peteiro unha pedra preciosa de seixo, o mesmo seixo que inza a Terra Chá e que emprendementos deprecadores tentan, arestora, roubar. O anel coa pedra de seixo perténcelle ao bispo don Gonzalo que no século XII, marcando o comezo do desexo que expresa cunha Cruz de Malta —esa mesma Cruz de Malta que permite o prodixio da ilusión de movemento na proxección da imaxe—, fai gravar no interior do aro: *Nolo esse datus neque venum datus* (“Non quero ser dado nin vendido”).

Dixen.

Castro de Rei, setembro de 2008

Resposta da excelentísima señora dona
Rosario Álvarez Blanco

Excelentísimo señor Presidente, excelentísimos señores e señoras académicos, miñas donas, meus señores:

Teño a honra de acompañar perante esta corporación centenaria a dona Margarita Ledo Andión, que vén para ocupar a cadeira en que noutrora sentou don Xosé Pérez Ballesteros, que nas súas coleccións de refráns e de cántigas populares nos legou un tesouro patrimonial de valor incalculable. Sucedeuno don Francisco Ponte Blanco, home de formación científica e técnica e grande emprendedor, que asiste na emigración cubana á fundación do Centro Galego da Habana e volve á Coruña para ocupar distintos cargos de importancia, entre os que interesa salienta hoxe aquí o de Presidente da Asociación da Prensa e o de Presidente da Real Academia Galega. Esta é a cadeira que recibiu a don Ramón Otero Pedrayo, patriarca das letras galegas ben evocado no discurso da nova académica, que lle fai un aceno de saúdo cómplice xa desde o mesmo título. E, nos últimos tempos, a don Miguel Anxo Araúxo Iglesias, que nos trouxo un vento de esperanza ao tentar abri-lle as portas da Igrexa á lingua do país.

Catro figuras de perfís distintos e complementarios, todas elas parte deste *nós* que tamén axudaron a construír, todas elas parte desa comunidade cun proxecto común arredor da lingua e da cultura galegas de que nos falou a nova académica no seu discurso, todas catro homes senlleiros dentro da nosa historia cultural; por un deses fíos invisibles que tece a historia, ela, a nova académica, Margarita Ledo Andión, queda unida a estes catro ilustres devanceiros.

Señor Presidente, agradezo que a corporación que preside me reservase esta honra. Cóntanse xa por décadas os anos en que o meu carreiro segue en paralelo e se entrecruza co de Margarita Ledo Andión e sempre admirei nela a intelixencia, a ollada lúcida, a resolución innovadora, a audacia, a conxunción perfecta entre tradición e modernidade, a fidelidade inquebrantable ás súas raíces. Este acto anoa os fíos das nosas vidas: é un privilexio que agradezo con emoción.

Margarita Ledo Andi3n naceu en 1951 en Castro de Rei. A Terra Ch3a 3 o espazo vital en que se forma a nova acad3mica e o n3, o centro do mundo, desde o que comeza a tecer a s3a tea, no seo dunha familia "da pequena burgues3a proletarizada" (palabras s3as, Moreno 1973: 209). As3 ve ela, na distancia do tempo, o contexto familiar en que agromou e se fixo galega (familia numerosa, marcada presenza feminina, vencillos cubanos, progresismo e republicanismo, escola rural arraizada e mixta):

[...] Tres irm3ns, d3as irm3s, a tia Matilde, a t3a Pepita, a t3a Marita, mi3a nai Amparo —todas cubanas de nacemento— e meu pai, empregado do concello e de Esquerda republicana, como moitos funcionarios p3blicos. Por este toque de roxos, eu e meus irm3ns iamos a unha escola rural, f3ra da vila, porque na vila os mestres eran rigurosamente falanxistas. Entre outras vantaxes, a escola de Barxa era mixta (BVG, 2004).

A chaira estar3 sempre presente na s3a vida e na s3a obra, mesmo como un lugar que rexorde en t3dolos seus filmes. A pertenza 3 Terra Ch3a, terra de poetas, une o seu nome, con outro deses f3os invisibles, aos de Crecente Vega, Iglesia Alvar3o, D3az Castro, Manuel Mar3a, Dar3o Xoh3n Cabana... Non hai moitos anos, en parecidas circunstancias, o sempre lembrado Manuel Mar3a gabou no seu discurso de ingreso os poetas chairegos; remito a todos vostedes a esa peza entra3able. En todo caso, a mencion abonda para mostrar que non estra3a que Margarita Ledo Andi3n (de Castro de Rei) iniciase a s3a singradura creativa como poeta nin que o fixese na benem3rita colecci3n Val de Lemos, dirixida por Manuel Mar3a, onde antes de cumprir 20 anos publicou o seu primeiro libri3o de poemas (*Parolar cun eu, cun intre, cun inseuto*, 1970), e tres anos despo3s o segundo (*O corvo 3rguese cedo*, 1973), avantando sobre *Un pouco de leite callado*, que en 1972 quedara varado pola censura. Por eles, aquela moci3a que acababa de iniciar os seus estudos de xornalismo en Barcelona ingresou nesa nova hoste de poetas que, con medios moi precarios, tentou abrir novas canles de publicaci3n e dinamizar o panorama literario da 3poca; nela, ademais dos dous acad3micos citados (Manuel Mar3a, Dar3o Xoh3n Cabana) est3n Xos3 Neira Vilas (tam3n desta corporaci3n) e outros homes que vostedes axi3a reco3ecer3n como fundamentais no panorama cultural galego: Lois Di3guez, Celso Emilio Ferreiro, Lu3s 3lvarez Pousa e Fiz Vergara Vilari3o. Margarita Ledo Andi3n, a3nda unha moci3a, 3 a 3nica muller do grupo (como tam3n o ser3 cando Mar3a Victoria Moreno escolme os 10 nov3simos, naquela antolox3a fundamental, 1973). O primeiro feixe de poemas anuncia xa desde o mesmo t3tulo, *Parolar cun eu, cun intre, cun inseuto*, que estamos diante dunha personalidade invulgar.

En distintos momentos, Margarita rememorou e reco3eceu a importancia biogr3fica daquel primeiro v3nculo con Manuel Mar3a e co nacionalismo organizado.

Logo viría a militancia na UPG, o exilio en Portugal, sempre o compromiso indesmaiábel con Galicia... O elo que a une co home e co poeta chairego non se rompe nunca e faise definitivo na mediametraxe/homenaxe *Manuel María: fala e terra desta miña terra* (2005); o título suxireo todo e di máis do que eu podería explicar-lles agora a vostedes.

O nome e a obra de Margarita Ledo Andión son ben coñecidos por tódolos presentes, e iso evítame e evítalles un percurso curricular demorado por cada unha das pólas que cultivou con éxito: a literaria, con obras importantes e innovadoras en verso e prosa; a científica, entre o ensaio e a investigación, propia ou dirixida; a xornalística, desde a escritura, a promoción e a dirección; e a cinematográfica, que lle valeu en 2008 o Premio Nacional de Cultura Galega. Pero, ademais, ese labor de disección e clasificación das súas contribucións nas diferentes pólas da árbore cultural non lle faría xustiza ao seu propósito (programático?) de trenzalas todas: a literatura co cine, o cine co xornalismo, o xornalismo coa literatura.

A primeira obra narrativa, *Mamá-fe* (1983), inaugura a serie violeta "a muller escritora" de Xerais; nese mesmo ano, Margarita Ledo Andión recibe o premio Modesto Rodríguez Figueiredo de narración curta, que se lle concede por primeira vez a unha escritora. *Mamá-fe* marca, nese momento auroral, algunhas das constantes que permanecen en toda a súa obra.

Alí está xa a presenza activa das mulleres e o seu protagonismo con normalidade plena, sen asumir limitacións nos seus roles sociais e culturais, sen conformarse co papel subalterno ou ancilar, sen aceptar tabús nin coartacións na maneira de falar e de vivir o sexo..., mais tamén poñendo de relevo a máxima importancia do traballo silandeiro e colectivo, solidario, que tantas veces ten carácter feminino, aínda que non se diga de forma explícita, visible. Está tamén, como non, a ollada feminina reinterpretando e reavaliando a realidade.

Alí procura xa a fabulación literaria a partir da crónica histórica, documental, a entrada do real como punto de partida para a recreación literaria: os círculos da intelixencia galeguista coruñesa; os fitos culturais das vangardas europeas; a masonería; a resistencia antifascista e a derrota do 39; o ambiente electoral do 77; o proxecto vangardista, galeguista e europeizante de Mondariz; a historia glamurosa de Carolina Otero e o seu filantropismo; a revisita a dona Inés de Castro, da casa de Lemos, etc.

Alí atopamos xa a ollada nova sobre feitos vellos, o cambio do punto de vista para suxerir que a realidade podería ser outra ou máis complexa, a mudanza de paradigmas a propósito de determinadas crenzas, o novo enfoque para mostrar que

non hai que aceptar a historia tal e como nola veñen contando, a chispa lúcida para descubrir a incoherencia ou a contradición, ou para poñer de relevo a grandeza das pequenas historias. E, xa, *voir ensemble* para mellor ver.

Alí ensaia, ademais, unha nova maneira de narrar, na que os puntos de vista e técnicas cinematográficas irrumpen de maneira implícita e explícita: a voz narradora segue as evolucións dos personaxes desde detrás da cámara, describindo os diálogos intuídos ou imaxinados, ou capturados a retallos, desde o seu posto de observación, fóra de campo; de cando en vez, emerxe como autora ou como narradora dirixindo a posta en escena da acción:

[...] E o aplauso forte ó entrar na sala, non, a orquesta que siga con Schumann, sorriso lene nos seus labres finos tangerine mentres cae o telón. Ou sae Víctor, en plano americano, sen abri-los labres e o inferior que se deita un chisco para a dereita, sen sombreiro [...] (*Mamá-fe*, 103).

Palabras como “resistencia”, “militancia”, “rebeldía”, “anticonformismo”, “subversión”... son comúns e indispensables ao facer a semblanza da nova académica ou ao trazar o perfil das súas obras: “o silencio é perguiza; as loitas axóuxeres con azas” (*Corvo*, 8). Tamén o dos seus protagonistas; vallan como mostra os dos seus filmes de maior duración.

Santa Liberdade (2004) conta o secuestro do transatlántico *Santa María*, que durante trece días mudou o nome por *Santa Liberdade*. O feito histórico deixa de ser unha aventura de piratas e un asunto xurisdiccional portugués, para resituarse como unha operación política que busca chamar a atención internacional sobre as ditaduras ibéricas e poñer o seu grao de area para derrocar a Franco e a Salazar. No marco da loita antifascista, o modesto grupo de militantes do DRIL (Directorio Revolucionario Ibérico de Liberación) colocou a súa acción no centro da atención internacional, tanto por parte dos medios de comunicación coma dos representantes políticos ao máis alto nivel. Autoproclámanse “ibéricos” pero son da Iberia atlántica, vinte e catro antifascistas portugueses e galegos, comandados por Henrique Galvão, Xosé Velo Mosquera (“Xunqueira de Ambía”, de Celanova) e Xosé Fernández Vázquez (“Soutomaior”, da Pobra); de feito, cando o comandante Smith, da frota estadounidense, obtén permiso para subir a bordo, recíbeo unha formación de seis rapaces e escoita, en posición de firmes, o himno portugués, o himno dos EUA, o himno da República e o himno galego.

Son moitos os cualificativos que lle dedican ao episodio as persoas que participan no filme rememorándoo: idealista, romántico, quixotesco, audaz...; Margarita Ledo Andión, a través da voz dos protagonistas, preséntanolo como un acto de rebeldía que replica ao pacto ibérico de Franco e Salazar, cos cambios políticos pro-

ducidos nos gobernos de Venezuela (Marcos Pérez-Jiménez 1958) e Cuba (Fidel Castro 1959) como pano de fondo. O filme rescata o episodio do esquecemento en que o situou interesadamente o goberno franquista, sen que o galeguismo cultural ou político fixese máis ca mirar para outro lado; Margarita devólvenlo como algo que nos pertence, que forma parte do *nós*, que se sostén na nosa tea por fíos invisibles, que axuda a ateigar a fenda.

En *Liste, pronunciado Líster* (2007), coincidindo co centenario do nacemento de Xesús Liste Forxán, reconstrúe a peripecia vital deste canteiro de Ameneiro (Calo-Teo); emigrante en Cuba, onde asiste á escola nocturna e pica pedra para construír o Capitolio; obreiro no metro de Moscova, a onde fuxira perseguido polas súas actividades como sindicalista no seu eido natal; comisario político e heroe do exército republicano, como xefe do quinto rexemento; exiliado en Rusia trala derrota, participa na Segunda Guerra Mundial e chega a xeneral dos exércitos soviético, polaco e iugoslavo. No filme vanse mesturando o pasado e o presente, unha gran cantidade de material gráfico xerado ao seu redor na época (fotos, gravacións cinematográficas, prensa nacional e internacional, carteis e banda deseñada...), todo isto, tréznase con secuencias dramatizadas e coas entrevistas ao propio Líster, cos testemuños da súa familia —a comezar polos retallos, emocionantes, da súa muller, Carmen López Serrano— e de moitos homes e mulleres que, dun xeito ou outro, construíron a historia canda el.

Líster ocupa todo o século XX: con el cóntase a historia da precariedade do mundo rural galego, do galego emprendedor que emigra e non ten acocho na súa patria, da loita obreira na Segunda República, das esperanzas frustradas na Frente Popular, das idas e voltas do marxismo no contexto europeo ao longo do século, da Guerra Civil e a organización antifranquista no exilio, da resistencia en Radio Pirenaica, da Cuba castrista...

Margarita Ledo Andián, de novo deixando falar as testemuñas e os testemuños, dá-nos unha imaxe poliédrica, con múltiples facetas e posibilidades; a figura de home brután, “tipo duro” e algo túzaro, en boa parte construída pola propaganda inimiga, deixa paso a unha personalidade poderosísima, con gran carisma, amante da vida e da festa, bo conversador, delicado e engaiolante coas mulleres, embaucador para os homes que están ás súas ordes, capaz de espertar unha fascinación, unha fidelidade e un afecto inmorredoiros en cantos estiveron ao seu arredor e colaboraron con el.

Líster non deixa de ser unha figura controvertida, en parte aí está o atractivo; sempre foi un alleo, desde a ortodoxia nacionalista. Margarita constrúe o filme desde o noso centro do mundo, Galicia, e devólvemos unha historia que ten que ver connosco moito máis do que viñamos crendo. No filme hai datos e detalles, de pequeno

valor na grande historia, que sorprenden e ilustran a nova óptica e a nova lectura que debemos facer do personaxe; non podo resistirme a lembrar a anécdota da rolda de prensa en que Hemingway lle pregunta, afirmando, “Vostede non é español, ¿non?”, agardando que confirmase que era ruso, e Lister responde “Non. Son galego”.

A obra de Margarita Ledo Andi3n caracterízase pola experimentación permanente; pola mestura de xéneros, códigos e materiais; polo *collage* de fragmentos dispersos que cobran outra dimensión na creación do conxunto, como o *eu*, individual e irrepetible, é outro cando pertence a un *n3s*.

A innovación técnica, o adianto 3s ideas estéticas dominantes, a ruptura coas inercias poéticas ou narrativas... son notas que acompañaron e acompañan os comentarios críticos das distintas obras, xa desde aquel *Parolar cun eu, cun intre, cun inseuto* do ano 1970. O esborallamento das extremas entre xéneros ten a mellor mostra na compilación *Linguas mortas. Serial radiof3nico* (1989), que integra fotos do real de Anna Turbau e “un mosaico de retallos imposibles de corcoser” (en palabras de Méndez Ferrín, no prólogo), formado polos textos poéticos atípicos e flashes narrativos da nova académica; o subtítulo “serial radiof3nico” lembra que foron escritos para emitirse pola radio, nunha emisión pirata galega en Barcelona. Radio, fotografía e literatura sen adscrición de xénero trezadas na mesma peza.

H3i tamén sempre unha procura de innovación lingüística. É esta unha faceta que interesa salientar diante desta corporación, que ten como lema *Colligit, expurgat, innovat*. Na lingua de Margarita Ledo Andi3n flúe con forza o galego natural da chaira luguesa, arrequentado con múltiples achegas por vía culta e popular, ben integradas por quen ten a sensibilidade, a intelixencia e a apertura de mente que cómpren para construír da mellor maneira o espazo común da lingua; pero, ademais, na súa escrita hai unha experimentación constante para xogar co tempo, para sorprenden con asociacións inusuais, para desconcertarnos cun significado non agardado, para suxerir coa posta en páxina...

Innovación e perspectiva de futuro, mais sempre cunha ollada atenta e escrutadora sobre o pasado, non para compracerse nel sen3n para saber sempre de onde vimos e, por iso, quen somos. “Non cantedes pasados pintorescos, / [...] / ¡loidade polo presente!” (*Parolar*, 28). Tiveron ocasión de comprobalo no discurso que acaba de ler perante vostedes.

Nesa esculca teñen un lugar propio as primeiras décadas do século XX. A corrente heterodoxa modernista, que co seu anticonformismo e o seu impulso renovador romperá cos modelos estéticos decimon3nicos e transformara as artes e os costumes na Europa finisecular, acadará o seu cume coa aparición das vangar-

das, axudada polo anovado creto da intelectualidade, que combatera, fusil ao ombro, na primeira gran guerra. Os anos que seguen á guerra europea son un período de grandes rupturas sociais, culturais, artísticas e técnicas, con repercusións no coñecemento, nas crenzas, na organización política, na arte, na vida cotiá... Anos de vangarda como compromiso e actitude de permanente renovación ética e estética, anos de saída do intelectual á praza e de primacía para a prensa, anos de emerxencia do cinema e de irrupción dunha modernidade que combina e amalgama códigos, formas e soportes.

Na súa tea, Margarita une cun pespunto invisible as Irmandades da Fala e *A Nosa Terra*, Enrique Peinador e a Galicia ideal de Mondariz, Enrique Lister, Trasalba, Otero Pedrayo e a xeración Nós, os irmáns Barreiro, Carlos Velo... Con ela, a cultura tradicional e a cultura librería danse a man unha e outra vez, da mesma maneira que o local se mestura co internacional, o presente co pasado. Trasalba e París, os bordeis de Ourense e de Montparnasse, os vivos e os non-mortos, o rigor científico positivista e os escapularios para tirar o demo do corpo, a *intelligentzia* europea e os recitadores que cortan o aire de gato... Nese ánimo de tecer e de situar o visible nas coordenadas dos fíos invisibles, achéganos planos paralelos, relaciona lugares, datas e datos complementarios, que sempre nos veñen lembrar que todo, incluso o máis doméstico e cotián, cobra novo sentido se o contemplamos nun contexto máis ricaz e desde ópticas distintas e complementarias:

No ano 1913 Apollinaire publica *Alcools* e Marcel Proust *Du côté de chez Swan*. Sae *Dubliners*, do irlandés que dará máis que falar ós críticos do século XX, Mahler namórase en Venezia so a amizade ferida de Mann e Nijnski, o espectro da rosa, fai a coreografía de *Le sacré de Printemps*. Fe-Feijóo de Campos ten unha filla de solteira, con tódolos agravantes e un máis: non vai casar (*Mamá-fe*, 26).

O século XX comezaba para nós o ano 1916, o mesmo ano en que se congregan os dadaístas en Zúric, no Cabaret Voltaire, ao pé da canella do Espello e da morada no exilio de Lenin. Un ano, o 1916, en que un xornalista, Antón Vilar Ponte, fai un chamamento a prol do idioma galego e arredor desta acción ten a súa orixe a primeira organización político-cultural do nacionalismo galego ("Baixo o signo do plural", 2002: 189).

A ollada cara ao pasado rescata decontino momentos ou accións que forman parte da vida real, individual ou colectiva, desa historia miúda da que hai lamos nas crónicas da época pero que non chega ao coñecemento común a través da escolma que os historiadores do social e do político realizan por nós. "Porque a camelia só existe cando dis o seu nome", proclama en *Santa Liberdade* evocando a Avilés. A Margarita Ledo Andión documentalista rescata para nós, desde o pasa-

do, a crónica deses alentos de rebeldía, de inconformismo, de audacia, de solidariedade, de ansias de mudanza..., mesmo aínda que o soño se rebelase imposible e o proxecto quedase fanado. En todo caso, non é a crónica dun fracaso: é a crónica dunha esperanza. É a mostra da nosa forza e da nosa capacidade individual e colectiva, pois se un individuo ou un reducidísimo grupo de individuos son quen de tocar coas puntas dos dedos metas case inalcanzables, ¿que non poderíamos coa forza dun pobo?

Non é que o fracaso non importe, importa pero non anula a importancia mesma de ser quen de arrepoñerse e intentalo. Dío Lister nunha das entrevistas que cobreguea no documental que lle dedica: a derrota non é fermosa, non, pero dela tamén queda a dignidade do deber cumprido, de poder afirmar que fixemos o que era debido. Margarita Ledo Andiñón engadiría, creo, que mesmo na derrota queda a dignidade, o orgullo, a autoestima..., a beleza de non achantar co que nos boten, de non renderse fronte á insolidariedade, de non calar a inxustiza, de non acatar a medianía do pensamento uniformador que se nos quere impoñer. E iso, coas nosas armas: coa palabra, coa cultura, coa arte, co pensamento... Ao remate daquela colección de poemas do ano 73 (*O corvo érguese cedo*) dicíanos "Si a palabra fose, efectivamente, como as balas...", para engadir tras o silencio, continuando co bucle, "... E por eso: non sei que facer coa palabra". Señores e señoras, leva case corenta anos mostrándonos que si sabe que facer coa palabra, que sabe da forza subversora da palabra.

Margarita Ledo Andiñón rompe co tópico e mostra sen paliativos a falsidade da contraposición entre nacionalismo e internacionalismo. Formada en Santiago de Compostela e, sobre todo, en Barcelona, ampliou os seus horizontes en París, Aberystwyth (Gales), Rennes (Bretaña), Québec, São Paulo, México, Dublín..., mais non por iso deixa de estar fundamente arraizada na Terra Chá e ben imbricada na urdime da cultura galega (en toda a súa extensión). Por toda a súa obra transitan os grandes nomes da cinematografía mundial, a admiración pola cultura francófona, a conexión no espazo atlántico (Galicia, Gales, Bretaña, Dublín, Porto...) e a implicación na cultura portuguesa.

Continúa nisto a tradición máis pura da intelectualidade galeguista, nacionalista, das primeiras décadas do século XX, que se reclamaron universalistas. Esa vontade de transcender os límites xeográficos de Galicia, sen por iso renunciar á propia identidade, é unha constante na súa biografía e na súa obra. É non só polo desfile de escenarios, épocas e personaxes. Tamén en aspectos de tipo, se mo permiten, máis prácticos e do día a día: convídoos, por exemplo, a repasar con atención os créditos do documental *Liste, pronunciado Lister*, feito en Galicia e desde Galicia, marcado de principio

a fin como galego, sen dúbida; pero a nómina de colaboradores e participantes, desde os niveis máis creativos aos máis técnicos, é pluricultural, plurilingüística, plurinacional. Da forma máis profesional, máis natural, máis normal: cultura internacional, feita en Galicia e marcada como galega, sen complexos.

As fronteiras son derregos que indican o límite dun territorio, pero non opoñen resistencia ao tránsito das palabras, das imaxes e do pensamento. No seu mapa internacional teñen cabida por igual tódolos pobos, tódalas nacións, cunha quenencia especial para as que non teñen estado (corsos, bretóns, galegos...).

O atlantismo é un tema e unha mención recorrente. Galicia e Portugal como nacións cunha relación de especial irmandade entre ambas, volcadas sobre o mar: o “mar de Amadís”, varias veces evocado no seu discurso, a través do cal Galicia leva milenios dialogando coas culturas atlánticas do occidente europeo (Irlanda, Gales, Cornualles, Bretaña, Escocia, Galicia...), e o alén mar, ao que a emigración e o exilio nos vencellaron con fibelas definitivas (Cuba, Brasil, México, Arxentina, Venezuela...). Somos o *finis terrae* na fin dun camiño que percorre Europa, pero estamos no centro destoutro espazo histórico e cultural e somos principio da derrota do mar. Non por acaso os seus filmes ligan as dúas beiras do Atlántico, ou devólvennos a imaxe do alén, coma na lembranza idealizada con que nos regala e emociona a súa nai, María Amparo Andión, en *Cienfuegos 1913*; tamén non por acaso, a actividade multicultural fundacional da Facultade de Ciencias da Información foi o *I Congreso de Comunicación na Periferia Atlántica* (1995, sendo ela decana).

O forzado exilio portugués (Porto 1974-76) abre unha nova etapa de namoro coa cultura veciña, que se faría máis intenso nos anos seguintes, sobre todo na súa estada lisboeta para estudar as relacións dos intelectuais republicanos galegos e portugueses (1982). Ademais de dar entrada na súa galería de personaxes literarios aos movementos revolucionarios e progresistas portugueses, sobre todo en conexión cos intelectuais galeguistas —lembren por exemplo, a embaixada parisina que nos narra en *Trasalba*, 1985—, as relacións entre Galicia e Portugal fanse obxecto da súa actividade profesional e científica; neste ronsel insírense as relacións, cada vez máis estreitas, con Brasil.

Señor presidente, señoras e señores académicos, acóllenos neste acto o Parainfo da Universidade de Santiago de Compostela. Ningún lugar podería simbolizar mellor o vínculo tradicional da Academia, da Real Academia Galega, coa Academia representada pola Universidade. Esta é outra parte do tecido cultural galego na que a nova académica tivo e ten tamén un papel relevante: ela anoa as liñas da docencia e da investigación, da formación de investigadores e profesionais, da dirección de proxectos e equipos, da publicación de estudos e da súa

aplicación práctica, da divulgación de resultados, da creación e renovación do audiovisual galego, etc.

Unha liña continuada no tempo que comezou con aquel *Prensa e galeguismo: Da prensa galega do XIX ao primeiro periódico nacionalista. 20 anos de "A Nosa Terra" (1916-1936)*, que todos lembrarán (1982). Presentado en galego na Universitat de Barcelona, en congruencia cunha práctica de instalación lingüística que viña de atrás e perdura hoxe, esta obra inicial coloca o foco sobre esas dúas décadas de entreguerras para mostrar como os medios impresos contribuíron á construción identitaria. Desde esa obra de investigación inicial labrou cun fío invisible o carreiro que a liga cos escritores e escritoras metidos a xornalistas e con toda a historia do xornalismo galego.

No discurso de hoxe mostrou como a investigación e o coñecemento axudan a reparar ocos do pasado —a converter ocos en intervalos— e a albiscar, cando menos, un ganduxo que, neste lado do mar ou na outra beira, corre timidamente pola fenda. Recupera para nós unha feble liña respuntada que obriga a ponderar a idea comunmente aceptada de que o galeguismo se despreocupara da imaxe e lle dera as costas ao cinema; unha liña na que ocupa un lugar propio, como non, Carlos Velo, nas dúas bandas do mar, mais na que non está só.

Muller de equipo, promove espazos de cooperación e intercambio, tanto na creación coma na crítica e na investigación. Tamén na ciencia se sitúa na vangarda e asume modos de facer progresistas, que teñen que ver con compartir experiencia, coñecementos, resultados e obxectivos, con involucrar a outros para ter unha ollada plural e compartida, con estimular a curiosidade polo que hai ao outro lado, con servir de elo entre xeracións... Contactos, liñas, fibelas, redes, asociacións... vivir e investigar séndomos conscientes de que pertencemos a unha comunidade, a un nós que se fai cada día e se recoñece arredor da lingua común.

Non por acaso esta galega de Castro de Rei preside a Federación lusófona de Ciencias da Comunicación (Lusocom), a Asociación Galega de Investigadores e Investigadoras en Comunicación (Agacom), o Observatorio do Audiovisual Galego (ODA), a Asociación Española de Investigación en Comunicación (AE-IC, como vicepresidenta), etc. Ademais pertence ao comité de redacción de diversas revistas científicas, dentro e fóra das nosas fronteiras.

"O común non se nos dá, o común constrúese", dinos a nova académica, de aí a necesidade de labrarmos, xuntos, este espazo de relacións, no acordo ou no desacordo, onde se produce o común: "facer unha obra que enfié coa dos devanceiros, coas persoas que teceron a lingua e a nación". Sentado que os individuos non forman unha comunidade máis ca na medida en que están comprometidos nun obxectivo compartido, escolle como modelos de personaxes públicos para o seu discurso dous individuos desiguais en case todo (xénero, pensamento, época,

actitude...), pero unidos por unha liga moito máis forte: son galegos por conciencia, fan parte dunha comunidade con cultura propia que se identifica arredor da lingua, sen que a pertenza a un *nós* anule o *eu*.

Quixen mostrar, nesta miña intervención, a congruencia entre o discurso que acabamos de escoitar e o pensamento e acción da nova académica en toda a súa singradura vital. Reitero o meu convencemento de que a súa elección e a súa aceptación honran esta institución centenaria e auguran un futuro de modernidade, consonte os tempos.

Nesta época de fragmentariedade, de tendencia a procurar o saber e o avance do coñecemento en compartimentos estancos, en que adoito se corre o perigo de que o logro e proveito individual se antepoñan ao colectivo, fai falla máis ca nunca crear vínculos, tecer redes, facilitar o coñecemento do outro, completar a nosa ollada coa súa. Iso é o que nos ofrece e nos reclama Margarita Ledo Andión, coa súa actitude vital e co seu discurso de ingreso.

Díxonos hai un instante: “non podo confundirme convosco”. En efecto, o verdadeiro sentido desta institución é ser un espazo creado para que trinta persoas de pensamento, capacidades, experiencias e percursos vitais diferentes, mais complementarios, galegos por conciencia, contribúan solidariamente ao obxectivo común da “ilustración, defensa e promoción do idioma galego” (*Estatutos*, art. 1). Porque, en resposta ás súas preguntas, a Real Academia Galega si é un lugar “para compartir o acto de ver”, no corazón dunha comunidade que se une arredor dunha cultura común e se identifica na súa lingua.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

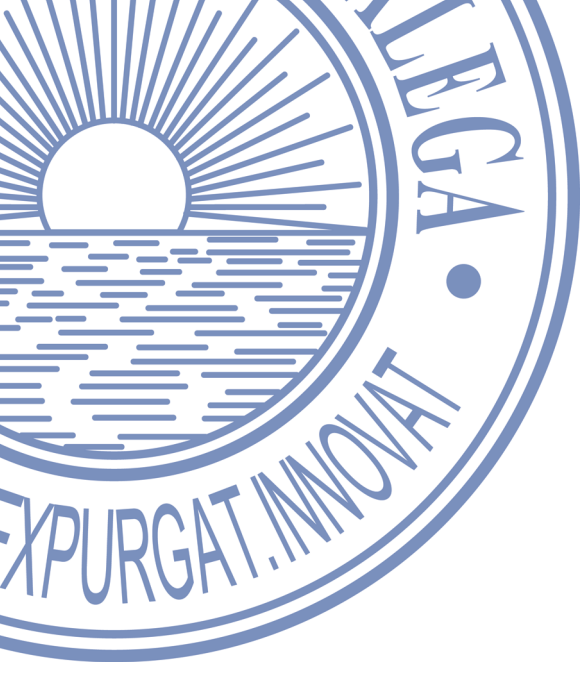
- BVG = “Margarita Ledo. Autobiografía”, en *Biblioteca Virtual Galega*. Universidade da Coruña. <http://bvg.udc.es/> [consulta en decembro 2008].
- Ledo Andión, Margarita (1970): *Parolar cun eu, cun intre, cun insecto*. Monforte de Lemos: Edicións Xistral.
- Ledo Andión, Margarita (1973): *O corvo érguese cedo*. Monforte de Lemos: Edicións Xistral.
- Ledo Andión, Margarita (1982): *Prensa e galeguismo: da prensa galega do XIX ao primeiro periódico nacionalista. 20 anos de «A Nosa Terra» (1916-1936)*. Sada: Edicións do Castro.
- Ledo Andión, Margarita (1983): *Mamá-fe*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Ledo Andión, Margarita (1985): *Trasalba ou Violeta e o militar morto*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

- Ledo Andión, Margarita (1989): *Linguas mortas. Serial radiofónico*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións [eDixital. A Coruña: 2006].
- Ledo Andión, Margarita (1997): *Comunicación na periferia atlántica. Extracto das actas do congreso celebrado en Santiago de Compostela en novembro 95*. Santiago de Compostela: Edicións Lea.
- Ledo Andión, Margarita (2002): "Baixo o signo do plural", en Margarita Ledo Andión / Tapio Varis (eds.): *Galicia-Finlandia. Modos de pensar: a cultura, o mundo, a comunicación*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 187-201.
- Ledo Andión, Margarita (dirección e guión): *Liste, pronunciado Líster*. Santiago de Compostela: Nós, Productora Cinematográfica Galega / TVG, 2007.
- Ledo Andión, Margarita (dirección e guión): *Manuel María: fala e terra desta miña terra*. Santiago de Compostela: Nós, Productora Cinematográfica Galega, 2005.
- Ledo Andión, Margarita (dirección e guión): *Santa Liberdade*. Santiago de Compostela: Nós Productora Cinematográfica Galega / Consellería de Cultura Comunicación Social e Turismo, 2004.
- Ledo Andión, Margarita / Belkis Vega (dirección e guión): «Cienfuegos 1913», en VVAA: *Ópticas cruzadas*. Santiago de Compostela: Nós Productora Cinematográfica Galega / Consellería de Cultura Comunicación Social e Turismo, 2008.
- Moreno Márquez, María Victoria (1973): *Os Novísimos da Poesía Galega / Los Novísimos de la Poesía Gallega*. Madrid: Akal Editor.

ÍNDICE

Discurso da ilustrísima señora dona Margarita Ledo Andión.	7
Resposta da excelentísima señora dona Rosario Álvarez Blanco	53

Este libro
DO BUCLE E DA FENDA
Para un ensaio crítico sobre a cultura galega
rematouse de imprimir
o 20 de xaneiro de 2009



ISBN 978-84-87987-73-1



9 788487 987731