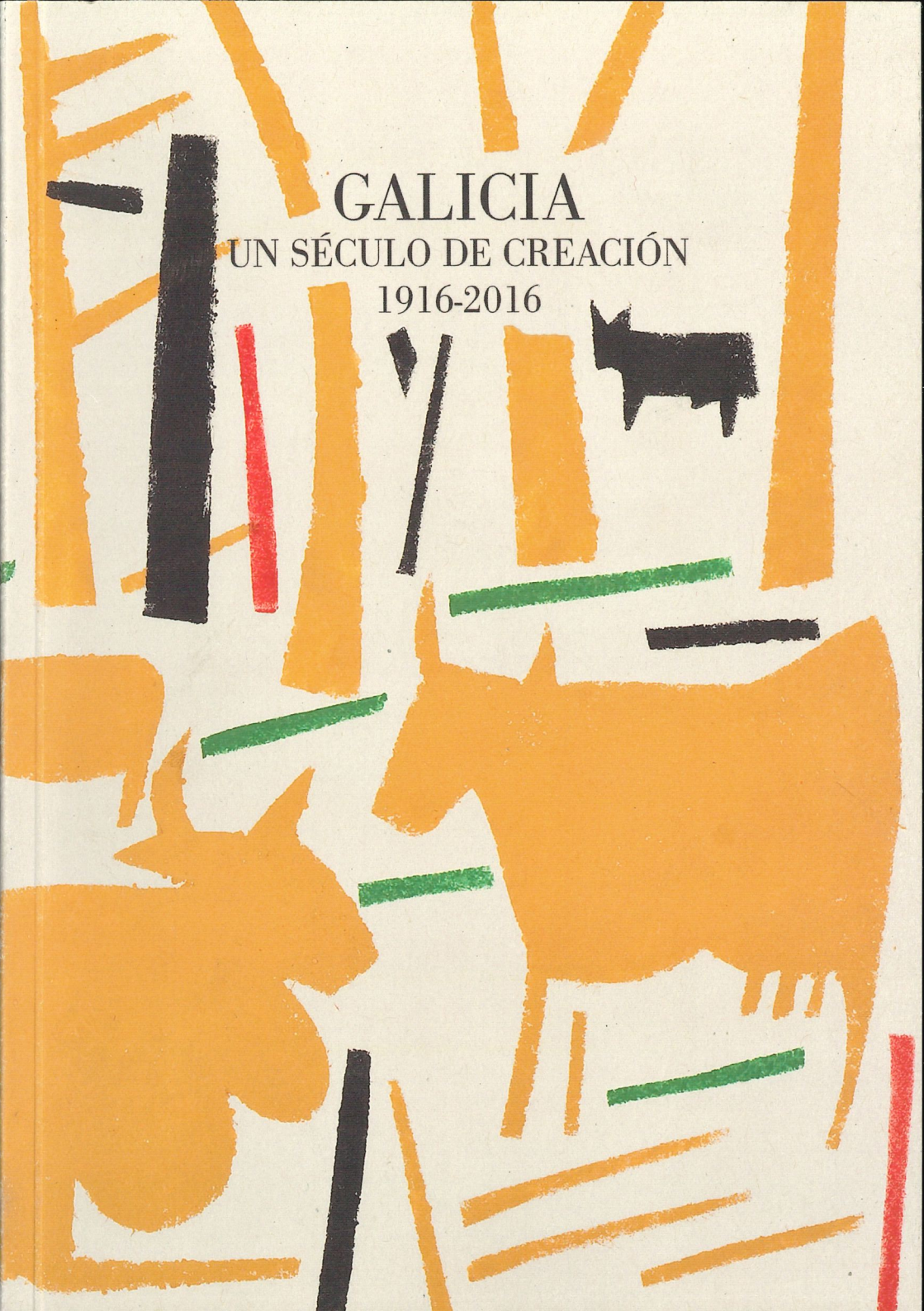
GALICIA

UN SÉCULO DE CREACIÓN

1916-2016



FUNDACIÓN DIDAC

PADROADO

PRESIDENTA
Mª Concepción Mayo Lage

VICEPRESIDENTA
Sofía Mª Santos Pérez

VOGAIS
Fernando Agrasar Quiroga
Pedro Feduchi Canosa
Carlos Teijo García

SECRETARIO
David Garabal Barreiro

EQUIPO

DIRECTOR XERENTE
David Barro

EXPOSICIÓNS
Mónica Maneiro

ACTIVIDADES
Paula Bernárdez

PROXECTOS EDUCATIVOS
Alba Cacheda

PUBLICACIÓNS
DARDO
Cristina Moralejo
Blanca Prol

No ano 2017 DIDAC contou coa colaboración de persoas como José Blanco Fondevila, Vítor Mejuto, Sofía Santos e Luis Sirvent, así como das empresas

HISCOX

RISKMEDIA

axeitos &Co

sirvent

Espazo colaborador

APPLETON SQUARE

PUBLICACIÓN

EDICIÓN
DIDAC (DARDO Instituto do Deseño e das Artes Contemporáneas)
Pérez Costanti, 12
15702 Santiago de Compostela
info@didac.gal
www.didac.gal

DIRECCIÓN DE PROXECTO
David Barro

COORDINACIÓN
Paula Bernárdez
Mónica Maneiro

TEXTOS
Fernando Agrasar Quiroga
David Barro
Pepe Barro
Carlos L. Bernárdez
Margarita Ledo Andión
Carmela Montero
Rosario Sarmiento
Xavier Seoane
Vítor Vaqueiro Foxo

DESEÑO E MAQUETACIÓN
DARDO (Blanca Prol)

IMPRESIÓN
Agencia Gráfica

© Da edición Fundación DIDAC, 2017
© Dos textos e fotografías, os seus autores

ISBN 978 84 92772 59 9
DL C 2254 2017

Esta primeira publicación do proxecto *Galicia. Un século de creación. 1916-2016* recolle o contido das diferentes conferencias que naceron coa intención de axudar á comprensión da nosa tradición da modernidade ata o presente nos ámbitos do deseño, a arquitectura e as artes contemporáneas. O editor respectou os diferentes usos do galego empregados por cada autor/a. A Fundación DIDAC agradece ás autoras e autores, ás persoas e institucións que fixeron posible este proxecto (Alba Corral Colmeiro, Carmela Montero, Miguelanxo Rodríguez, Familia de Ricard Terré, María Esther Rodríguez Losada, Edu Valiña, Arquivo Dionisio Tasende, Arquivo Pacheco, Auditorio de Galicia, CGAC-Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAI-Centro Galego de Artes da Imaxe, Centro Torrente Ballester, Fundación Eugenio Granell, Fundación Luis Seoane, Universidade de Santiago de Compostela), e especialmente á área de Cultura da Deputación da Coruña polo apoio recibido e o seu decidido interese en reforzar o noso tecido cultural.

O deseño da capa parte dunha témpera estarcida sobre papel de Luis Seoane. *S/t (Reses)*, 1953, 50x50 cm
Colección Fundación Luis Seoane.



Carlos Velo.

Margarita Ledo Andión

O CINEMA DE CARLOS VELO: EXPRESIÓN E CONSTRUCIÓN DE ESFERA PÚBLICA

A cámara exploratoria, boa forma coa que funde encadre e plano, a visibilidade dun novo medio, o cinema, nas transicións e nas angulacións, no *Close up* e na relación dunhas imaxes con outras, o ritmo... en fin, a presenza da muller sempre, sempre fóra da casa: no traballo, na feira, na romaría e nesa secuencia, a dar de mamar, que é un símbolo, unha pulsión amorosa e un ritual cotián, sitúannos no filme *Galicia-Finisterre*, en Carlos Velo cineasta, en Galicia como materia para que un mozo de 25 anos constrúa unha obra que será cualificado coma primeiro filme nacional galego. Porén, o tempo parou nese 1936.

Imaxinar arestora un certo elo con aquele cinema que ficou tallado ao vivo coa creba do século e devalou como ruína e como síntoma —de gozo e de doenza— até a súa feliz reaparición, lévanos cara a ese pequeno filme de 24 minutos de duración, de nome *Galicia*, Carlos Velo (1936), perdido a resultas da guerra civil española (1936-1939) e corcosido de maneira provisoria en 2011, a partires da aparición de varias bobinas nun arquivo ruso. E sérvenos de pretexto para unha viaxe ao interior dunha obra-exemplo da "produción artística de masas" que a utopía dunha época reclama.

A agulla de marear, o compás para esta viaxe é un corte, coa *voice over* en ruso e os subtítulos en italiano, que remarca a lingua que identifica o lugar, a fala da canción mariñeira, ese idioma nas marxes, sen oficializar, que nos convoca a tomar posición, sempre, sempre, a prol da versión orixinal como política da diversidade e como acción intercultural. A maior abondamento, o filme de nome *Galicia*, para alén de unir unha proposta autoral pensada dende a consideración do cinema coma un elemento que intervén na esfera pública, ponnos en escena coma suxeito comunal, como sociedade en andamento e como persoas con rostro que inscriben o seu riso e a súa actuación na película.

Porque o ronsel que a nación como *escritura* foi labrando en distintas obras —nomeadamente literarias até facer delas unha icona— levou a considerar hipertáctica ou mesmo residual a súa pegada noutras expresións, tal a sonora ou a visual, non é de estrañar que nas nacións subexpostas, expulsas da historia oficial, certas producións coma o cinema, mediadas por dispositivos técnicos e por modalidades colectivas de exhibición, demoren en aparecer e en seren recoñecidas coma esa doa que contén a comuna tanto na súa forma coma no que dá a ver.

UNHA ÉPOCA ENTRE A PANORÁMICA E O *CLOSE UP*

Mais para chegarmos a ese momento no que o cinema galego exhibe un autor de seu, conectado ás vangardas —abondaría lembrar o traballo de Velo co seu músico de continuidade, Rodolfo Halffter ou o rastro nos poucos fotogramas da que se describe como película abstracta, *Infinitos*—, un autor que se identifica e se configura con todo o que lle é coetáneo no proceso histórico, talvez precisemos retomar algúns esgos dun período que confía de maneira abismal no progreso científico-técnico; que ensaia a fraternidade estética canda o vencello entre idea, materiais, sensacións e execución da obra; que exhibe o que Alain Badiou vai denominar "paixón polo real" e que, para o caso, a súa expresión artística identifícase coa aplicación a un tipo de obxecto, o filme documental, pensado para un colectivo que, en curto, se denomina "público" e que busca a súa rima cunha fase que ensaia a posta en práctica —posición Gramsci— de que o nacional é o popular.

A diferenza ca vangarda literaria, musical e plástica que nos anos dez pon en circulación outras palabras para que un tipo diferente de obras poidan ser nomeadas (Raionismo ou Suprematismo, por exemplo) e se o seu particular breviario pode ser *Alcools*, 1913, de Guillaume Apollinaire, o filme como vangarda acostuma a se pensar como ficción e amosa certo mal de amores cando fai a súa aparición unha variante que se dá en chamar documental, que é a modalidade que realiza o autor que andamos a tratar. Anque quizais esa separación documental-ficción non se deba tanto a un conflito entre modos de entender a relación subxectivo-obxectivo, o imaxinario e o real, coma ao anuncio do "malestar da cultura" que anticipa Freud e que fará que os anos trinta, os anos do confronto total, tal a bandeira que enarboran os cineastas de toda caste que se congregaran, tamén no 1929, en La Sarraz, esixan pór

os ollos no mundo e co Hans Richter que define aquele tempo de Pos-IGM, concordar que é preciso restablecer o equilibrio entre terra e inferno.

Secomasí, cómpre lembrar que o cinematógrafo incorpórase ao debate da primeira vangarda a través dalgunhas obras pero, sobre todo, pola reivindicación da técnica como constitutiva da creatividade dunha época marcada pola unión entre cultura industrial e acción artística de masas. Ao contrario doutras producións, na vangarda cinematográfica primeiro foi a palabra; os textos dun Jean Epstein ou dun Bela Balazs, por exemplo; a exposición dun modo distinto de pensar un obxecto, o filme, desde o interior do seu tempo e na procura do seu propio *tempus*, da súa diferenza na idea de composición, de relación entre elementos e como fluído que vai dende o *medium* aos materiais, cara "a verdade dos materiais" en palabras de Vladimir Tatlin na súa etapa proto-futurista quen, asemade, pronunciará aquela consigna de toda unha xeración de artistas: nin o novo nin o vello senón o necesario. Vanse achegando, xa que logo, e van comprometéndose entre si as figuras dun autor-modelo que quere unir razón e emoción, coa figura que mira e que quere comprender e sentir. E Carlos Velo (Cartelle-Ourense, 1909, México DF, 1988), forma parte deste vai e ven.

Contraste pequeno/groso; un/múltiplo; luminoso/escuro; alto/baixo... o corpo como corpo erótico... a subversión iconográfica... todos estes tópicos ben coñecidos definen a vangarda e un seu exemplo nidio, DADA, están na estrutura expresiva de *Galicia*. A exhibición da linguaxe do medio en angulacións ou sobreposicións —ese ourizo que atravesa a pantalla en diagonal, que tantas veces foi interpretado coma a fita da bandeira— a fragmentación do espazo da pantalla; as transicións, os recursos visuais á mostra; o paso da panorámica ao *close up*; os rexistros múltiplos do son; a fisicidade e o movemento do corpo; as analoxías formais que guían a narrativa interna; a dirección das personaxes e esa crenza nun cinema onde "non pase case que nada" que practicaba Jean Epstein, o autor do outro *Finisterre*, o bretón, todo está nesta alfaia interminábel que acorda o desexo de volvela ver unha e outra vez.

Denantes entrarmos en certos trazos biográficos de Velo que son o filme latente e a linguaxe coa que se expresa, talvez pague a pena lembrar as dúas opcións que anota Balaz de cara a "fuxir da historia inventada", unha das teimas para determinar o específico dun certo tipo de cinema: ou ben

a escolla do obxecto sen forma, é dicir, ir cara aos feitos e o mundo real, ou ben elixir a forma sen obxecto, os fenómenos e as impresións visuais. E o teórico húngaro puntúa algo absolutamente nodal no modo de pensar o cine de non ficción en que diferencia as cousas que existen das cousas que "foron absorbidas" e pasan a existir como imaxe e que o conduce a falar do subxectivo, mesmo "filosófico e ideolóxico" no documental. Aquela frase do Velo "quería ver Cartelle na pantalla", esa certeza de que non é o mesmo a súa aldea que a imaxe da súa aldea, son a versión orixinal das teorías de Bela Balaz.

LIBRO DE HORAS DENDE XENEALOXÍA

Fillo inadaptado dun médico rural da casta do antigo réxime, Velo edúcase de mozo en Ourense, anos de bacharelato, coa denominada xeración das Irmandades da Fala e do Seminario de Estudos Galegos, con aquela pequena burguesía ilustrada que recollera as consignas do Rexurdimento literario e político da segunda metade do XIX e que interveu na historia do século XX cun entrenzado de ideoloxía (o nacionalismo canda o iberismo), confianza na teoría do progreso e na articulación de emprendementos culturais (editoriais, teatro, corais, revistas...) e de toma de posición na política. Unha xeración que, seguindo a Blanchot, en que sinte a dor do que lle falta sae para a praza. Será esta a estirpe que marque ao Velo mozo antes de saír, aos 22 anos, cara a Madrid, onde desatende o mandato paterno (estudar Mediciña) e métese a biólogo. Neses anos de tránsito, Velo partilla arelas con outros activistas culturais da "Residencia de Estudiantes" (Lorca, Buñuel...), faise cineclubista e no 1934 realiza, por encomenda do Ministerio de Agricultura, o seu primeiro filme, *La ciudad y el campo*. Pero Carlos Velo "quería ver Cartelle na pantalla" e a consciencia de que o real e a súa imaxe teñen un estatuto diferente é, precisamente, o que está na orixe do proxecto *Finis Terrae-Galicia*, un filme ao que, de contado, se lle perde o rastro. O último dato que se coñece é o de varias proxeccións máis o Diploma de Ouro que recibe na Exposición Internacional de París, en 1937, á par de algunhas declaracións do propio cineasta sobre o seu contido, secuenciación ou intencións. Un filme de "actores naturais, heroes endóxenos" onde os galegos, sinécdoque de pobo, se recoñezan —escribe— libres de complexos.

No 1939 Velo sae do campo de concentración de Saint Cyprien, no sur da Francia, cara ao exilio en México levando no fardelo unha certa idea do

cinema-obxecto artístico capaz de facer ver —no que coinciden cineastas tan diferentes coma o Godard ou o Jean Louis Comolli— idea que puido desenvolver coa tribo do novo cinema azteca agasallándonos ao lonxe, en 1956, vinte anos despois, con *Torero*. Coma outras persoas que atravesan a experiencia do exilio, a teima no retorno é ese seu talismán que o leva da man a partillar iniciativas coma as emisións radiofónicas do Padroado de Cultura Galega ou a co-dirixir a revista *Vieiros*. Cóntase que Cecilio Paniagua, o camarógrafo con quen adoito traballou Velo nos anos republicanos, lle fai entrega en México dun fragmento de 8 minutos con secuencias do filme *Galicia*, cunha *voice over* incidental para aquela súa función de filme de propaganda na Exposición de París de 1937, fragmento no que se albisca o modo de por en imaxe o agro e que algures titulamos "un sorriso a cámara", mentres decidiamos entrar ao interior do filme canda estar ao axexo por si algures, noutras fitas, detectabamos pegadas dos fragmentos mariños perdidos da película.

O RISO, ESE SINAL

A imaxe mais recorrente para presentar *Galicia* quizais sexa ese xesto social, o sorriso, que está en moitos planos de mulleres, mesmo de rapaces; esa expresión para e cara ao outro; esa sedución mediada pola cámara á que non lle cómpre resposta inmediata e que tanto engaiolou a Barthes, ou o que Bresson tanto procurou e que chamou "modelo". Ímolo apreciar como materia pro-fílmica no cadro dun tipo de cinema que se constrúe xusto nos intervalos en que se funden o real, o *apparatus*, o autor e un "nós" identitario que nos representa e fai que poidamos recoñecérmonos na figura da persoa á expectativa de que algo ocorra. Ímolo conxugar cunha nova clase social que accede á imaxe, que accede á imaxe con rostro comunal e persoal e que quere ser imaxe, ser retratada, dirixida para esvaer na película (o mariñeiro arriando a véla, a muller que abre a xanela e contempla a venda de rosquillas), ser levada polo movemento da cámara cara aos lugares de encontro para o troco e para a festa.

Como vimos de remarcar, por varias décadas soamente tivemos 8 minutos deste filme, centrados na Galicia campesiña na meirande parte. En 2007, ao realizar *Liste, pronunciado Lister*, unha personaxe moi mediática, moi fotografada, moi filmada, teño que revisar diferentes e profusas fontes

documentais dos anos da Guerra Civil. Entre esa documentación volvín ver *Ispanija*,1939, o filme de montaxe, da autoría de Esfir Shub, corcosido con filmacións que chegaran ás súas mans e que tiñan autoría diversa. Velaí que o que nunca mirara antes revelóuseme ao esculcar outra volta o traballo da mestra de Dziga Vertov: as secuencias mariñeiras, as secuencias do gaiteiro, tiñan a mesma factura que o anaco que se conservaba de *Galicia*. Deseguida fíxeno saber e mesmo publiquei un texto na revista *Trípodos* onde me referín á pista rusa. Pero ninguén considerou que pagaba a pena seguir ese rastro e ensaiar unha nova ollada sobre a nosa tradición cinematográfica, absolutamente central.

Porén este obxectivo, a necesidade de atopar os fragmentos dunha obra nalgures perdida que, canda un ricaz traballo de escrita, garda as marcas dunha nación imaxinada (Galiza), comeza a coller corpo con dous acontecementos que coinciden nun momento preciso: a entraba pola porta da Facultade de Comunicación de Compostela, decembro de 2010, dun tal profesor Vladimir Magidov que porta, como carta de presentación, un dvd co rótulo "GALICIA" e a encomenda de organizar o 13 Congreso da AEHC, Asociación española de historiadores do cinema, que so o titulo "Aurora e melancolía" iría tratar do cine español durante a II República. O azar obxectivo quixo, tamén, que eu andiver inmersa na realización dun filme, *A cicatriz branca,* e que puidera contar con dúas persoas da equipa, o cámara, Pablo Cayuela, e o editor, Ramiro Ledo Cordeiro, para emprender un traballo de arqueoloxía das imaxes nas "bobinas rusas" e, a seguido, arriscar a hipótese de que o filme podía ser reconstruído na súa práctica totalidade (600 metros segundo declaracións do propio Velo).

Coa consciencia de que cómpre peneirar moi fino nos indicios que terman da *intenctio autores,* o primeiro paso foi a esculca de duplicidades e unicidades entre o filme ate agora coñecido, eses 8 minutos co agro como centro, o material do profesor Manado, copia dunha lata que se identifica como GALICIA, que tiña chegado como positivo orixinal o 22 de maio de 1940 dende o Comité de Cinematografía aos Arquivos do Estado ruso de cine-foto-fonodocumentos, e as imaxes galegas de *Ispanija* que aló no 2005, na devandita revisión de arquivos para o documentarao da miña autoría *Liste, pronunciado Líster*, 2007, localizabamos e usabamos —por parte as secuencias mariñeiras— advertindo que un novo filme, *Líster*, deviña un

documento para seguir as pegadas que por camiños múltiplos fora deixando a película desaparecida. Xa que logo puidemos demostrar que *Galicia* tiña sido utilizada previamente, en 1939, por Espir Shub para *Ispanija*, onde incorpora cantigas que de pertenceren a *Galicia,* indican que a banda son anda tamén perdida.

O obxectivo nodal da análise comparada ía ser, xa que logo, verificar que as 3 fontes que escolmaramos contiñan imaxes de *Galicia* e que as imaxes das 3 fontes son de Velo, para ir cara ao interior do filme e nel localizar e analizar transicións no plano ou dunha secuencia cara a outra. Con estes sinais unírонse *frames* dun mesmo plano, ordeáronse secuencias e, na fin, presentouse unha das posíbeis variantes.

O VISÍBEL E O LATENTE

No ano da descuberta, publiquei un artigo so o título "Fragmentos (novos) dun discurso amoroso" —outra volta os meus ecos barthianos— onde me abraiaba da materialización do goce de filmar que impregna cada secuencia de *Galicia.* E foi esta pegada inmaterial o que me levou a iniciar unha paseata, tamén inacabada, pola forma que adoptaba o real proto-fílmico, Así, desta maneira, no proceso de esculca por entre o que adoito chamamos sinatura, é dicir, na procura de cómo Carlos Velo pensaba o cinema, da súa marca autoral, nesa peza pequena e inmensa detectamos certas figuras fílmicas propias do cinema moderno que recolle Dominique Païni en *Le cinéma, un art moderne.* Entre elas a espera, que crea un espazo para a posibilidade de que a vida se precipite dentro da película, como acontece coa muller cun cesto na cabeza que, en sendo dirixida, ceiba unha gargallada imprevista cara a cámara, cara o home da cámara e cara nós, que ollamos o filme. Ou os primeiros planos de obxectos e suxeitos que expresan ese latexo elemental do paso pola máquina de visión e unha actitude a prol da imaxe de si propios inserida na imaxe comunal. No ronsel da cultura republicana, laica e igualitaria, unha nova clase social, labrega e mariñeira, tiña por fin rostro no cinema. E o cinema amósasenos coma ese obxecto capaz de expresar e operar como construtor dunha nova visión sobre nós mesmos na xusteza dun movemento de cámara, no ritmo interno dunha secuencia, no retrato angulado que fala a linguaxe do dispositivo, na duración dun plano, no entre dúas imaxes.

Canda esta bagaxe puidemos ir, xa, cara aos *topoi* do Velo que nos fai formar parte da nación imaxinada a través dun filme comunal, dunha realidade que accede á súa imaxe canda a experiencia do coñecemento de si propia a traveso da imaxe e a través dos lugares do cineasta: o territorio-paisaxe construída ao longo do tempo: os castros, as pallozas, os petos de ánimas, as cruces de pedra; o aproveitamento de recursos dese territorio; filmar o traballo e o seu valor de uso e de troca (o liño, a colleita do millo ou da sardiña, a feira); o ideal de igualdade, tamén entre xéneros: a muller no labor e no espazo público, nas relacións de intercambio; a consciencia de construír un relato (fixación de determinadas iconas, lóxica interna de certas secuencias, personaxe singular e plural, xeometrías no espazo, lecer de ollar/ de contemplar o mar e a terra); a incorporación/identificación do espectador canda a aprendizaxe da visión.

E foi desta maneira que o cine como obxecto artístico capaz de facer ver tomou corpo en *Galicia*, unha fita á que lle poderíamos transferir o que di Zé Manuel Costa a propósito do Flaherty que Velo tanto venerou. Tamén ele, cos seus ollos á espreita, procurou que o mundo fluíra para o interior da cámara, *e son estes ollos e esta cámara quen, á custa de tanto veren, acaban por nos facer ver a nós*[1] e foron observacións coma esta as que me levaron a escribir:

> Cando esa campesiña olla para Velo e sorrí está a escribir 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 encol do dispositivo, como espectadores estamos entrando no cine[2].

Con *Galicia*, Velo perseguía o seu modelo, ese real que só existe coa cámara e que ele harmoniza nas variacións do próximo, na verdade de cada material. E na súa perda, na súa mesma fragmentaridade, na súa factura incompleta, *Galicia* terma do signo tráxico dunha época que, tamén cos filmes, queremos restaurar.

---

1 Costa, Jose Manuel, 2001, "Para além do documentário" in *O Olhar de Ulises*, 4, *Resistencia*, Porto 2001/Cinemateca Portuguesa, Porto.

2 Ledo Andión, Margarita, 2004, *De Cine-Ojo a Dogma 95*, Paidós, Barcelona.