XIII CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE HISTORIADORES DEL CINE



FAROS Y TORRES VIGÍA

El cine español durante la Segunda República

Vía láctea editorial

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE HISTORIADORES DEL CINE

FAROS Y TORRES VIGÍA

EL CINE ESPAÑOL DURANTE LA II REPÚBLICA (1931-1939)

1ª Edición: Agosto de 2016
Editores: J. Pérez Perucha, A. Rubio Alcover
Ilustración de cubierta: *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939)
Edita: Asociación Española de Historiadores del Cine y Vía Láctea, S.L.
Diseño y maquetación: Miguel Encinas Franco

© A.E.H.C.
© De los textos: los autores
© Edición 2016: Asociación Española de Historiadores del Cine
(Apartado de Correos 15000, 28080 Madrid; www.historiadoresdelcine.es)
Vía Láctea, S.L. (Avda. Las Mariñas, 337; 15172 Perillo-Oleiro, A Coruña)
ISBN: 978-84-89444-54-6
Depósito legal: C-1294-2016
Realización/impresión: Marta, S.L.
Printed in Spain. Impreso en España.

Proemio

... E para situármonos naquel tempo igualitario que despertara a curiosidade polo outro, vou rendir homaxe a unha das figuras que representa a cultura da República e que dende o 1916, como estudante primeiro, como viaxeiro, como conferencista, como animador e como poeta é parte de Galicia. Vou lembrar os primeiros versos do poema «Canzón de cuna para Rosalía de Castro, morta» de Federico García Lorca. Vou dicilo para todas nós, as persoas que nos congregamos nesta sesión inaugural, dende o libro *Seis poemas galegos* que no ano 1935 publica a editora Nós, con limiar de Eduardo Blanco-Amor, sendo xerente Anxel Casal, membro do Partido Galeguista e rexedor da cidade, asasiñado no 1936 nunha cuneta de Cacheiras, acó ao pé, o 19 de agosto, na mesma tráxica data do asasiñato de Federico. E quen así o quixer poderá escoitar nel un poema á República:

«Érguete miña amiga
Que xa cantan os galos do día
Érguete miña amada
Que o vento muxe coma unha vaca.»

Estas verbas foron parte da nosa benvida a un congreso que só o signo de «Aurora e Melancolía» os días 11, 12 e 13 de marzo de 2011 tratou d' *O cinema español na II República* dende as mundanzas metodolóxicas e de modos de pensar o cinema e mesmo dende as prácticas que acompañan estas compridas sete décadas que arredan o obxecto de estudo «cinema da II República» de nós.

Agradecíalle, naquela altura, a AEHC o feito de que «Aurora e Melancolía» escollera para a súa posta en escena a Facultade de Ciencias da Comunicación da USC, nunha cidade que é referencia pola fidelidade dun público aos diversos espazos para ver películas –cos máis 25 anos do festival *Cineuropa*, cos xa dez da *Cineclube de Compostela* que nace neste mesmo lugar, con experiencias creativas coma *Curtacircuito* ou o aínda recén *Mufest*– e nunha Facultade xoven –andabamos a piques de facer vinte anos–, que desque botou a andar incluíu nos seus programas a aprendizaxe do cinema.

Agradecíalle naquela altura a AEHC partillar connosco a preocupación por afondar no que nos dí, arestora, o cinema dunha época, a da II República, que enarbolou un programa de grandes mudanzas onde un novo obxecto cultural, o cinema, tiña un papel cabdal.

O azar, a máscara do destino –de collermos prestadas as verbas de Manuel de Oliveira– quixo que canda o XIII Congreso da AEHC chegasen a Compostela imaxes dunha película, a película coa que Carlos Velo imaxinou *Galicia*, que foio un dos materiais analisados e proxectados na reunión científica e que hoxe forman parte deste Libro de Atas. Pero houbo, por entre as varias e diversas sesións do Congreso, unha manchea de materiais que nos descubriron, tamén a nós aspectos de nós mesmos e que singularizo nunha das propostas de visionamento de diferentes pezas que abranxen da década dos vinte aos anos republicanos, e que son mostra de cómo se configura o sistema cultural galego –estudado polo miúdo por especialistas como Vázquez Sousa (Universidade da Coruña) ou Antón Figueroa (USC)– no que acadan papel relevante emprendementos vencellados co cinema.

Velaiquí como a unión da idea e a realización da idea toma corpo en imprentas, editoras, xornais de información, prensa de grupo, a radio, en produtoras cinematográficas canda locais de exhibición, en vencello con programas que

precisaban da participación, de lle dar corpo a «ver xuntos», de sabérmonos no medio dun movemento con ancoraxes no que nos precedeu, naquelo que decidimos que nos representa.

A comunidade imaxinada que Otero Pedrayo albiscara e que se expresara, por exemplo, no cinema de correspondencia, coas agrupacións de emigrantes a patrocinar a produción de imaxes dos seus que, de volta, tamén lles achegaban imaxes de cómo querían que os outros os miraran, tiña como mediación unha das figuras da Modernidade, o fotógrafo e cineasta José Gil e a súa empresa «Galicia Cinegráfica», 1922, fundada o mesmo ano que a de Rey Soto, «Celta Films», e que chega ate a produtora «Folk», 1932, de Ramón e Enrique Barreiro máis o filme –desaparecido, como outras moitas obras da época– *Por unha nova Galicia*, que o alcalde de Pontevedra Osorio Fernández Tafall animou e utilizou a prol da campaña pro Estatuto de Autonomía.

O Congreso da AEHC trouxonos, xa que logo, unha primeira mostra do quefacer daquelas empresas pioneiras, neste caso a «Folk» de Ramón e Enrique Barreiro coa súa filmación da visita a Vigo do presidente Alcalá Zamora, unha peza traballada a partir dos estilemas da reportaxe gráfica, con múltiplos puntos de vista e a intención de establecer ligames entre a personaxe e as masas, entre Alcalá Zamora e as persoas espectadoras. E nunha segunda mostra trouxonos, non podería ser doutro xeito, os 8 minutos ate o de agora conservados do filme *Galicia*, de Carlos Velo, mais o material depositado no CGAI en decembro de 2010 polo profesor Vladimir Magidov, con 16 minutos tamén desa fita, a partires do que se presentou un estudo comparado que nos permitiu arriscar unha posíbel reconstrución da totalidade do filme secomasí avanzar nunha entrada que sitúa esta película coma icona da cinematografía que se adxectiva «galega» , estudo que se publica agora nos Anais de «Aurora e Melancolía».

¡Longa vida republicana ao cinema!.

Margarita Ledo Andión
Presidenta do Comité Organizador
Catedrática de Comunicación Audiovisual da USC

Galicia 1936-2011
Estudos sobre o filme de Carlos Velo

Margarita Ledo, Ramiro Ledo, Pablo Cayuela

PRESENTACIÓN

O seguinte texto expón as conclusións tiradas da análise comparada das tres fontes de *Galicia* (Carlos Velo, 1936). Para unha mellor comprensión, nomearemos a cada unha delas como segue:

Galicia 8 min.: a única copia conservada até o de agora, proxectada nas XoCiViGa d'O Carballiño de 1985 (8'07").

Ispanija: filme realizado no ano 1939 pola directora soviética Esfir Shub, montado a partir de imaxes de diversas procedencias, e no que se atopan parte das imaxes rodadas por Velo para *Galicia*.

Bobinas: material depositado no CGAI en decembro de 2010 polo profesor Vladimir Magidov. As tres primeiras bobinas, que analizando as colas fotograma a fotograma se corresponden cos números 13694, 13696 e 13697, conteñen 16 minutos de *Galicia*. É a estas ás que nos referiremos. Sen son.

Galicia: filme de Carlos Velo comezado a rodar en 1935 do que, por non se atopar a día de hoxe a copia final, se descoñece tanto a duración final coma a montaxe definitiva dos seus planos. É o que nós propomos reconstruír a partir das tres fontes anteriores. Isto é: *Galicia* resultaría de combinar *Galicia 8 min.* + *Ispanija* + *Bobinas*. Como concluiremos, existen indicios verificábeis de que faltarían algúns planos por aparecer para acadar a copia definitiva de *Galicia*.

Descríbense a seguir as conclusións, hipóteses, procedementos, excepcións e dúbidas que derivan do traballo de edición dos tres estudos en vídeo presentados neste Congreso.

Para unha mellor comprensión deste texto de apoio pódense consultar os vídeos en http://vimeo.com/cineclubedecompostela/galicia1936-2011.

ESTUDO 1

RÓTULO INICIAL:

«A seguinte montaxe emprega tres fontes audiovisuais que conteñen imaxes de *Galicia*, o filme perdido de Carlos Velo.

O cadro da esquerda reproduce, sen alteracións, os oito minutos que se conservan da versión que se presentou na Exposición Internacional de París de 1937.

No cadro da dereita altérnanse imaxes de *Ispanija* (Esfir Shub, 1939) –sinaladas co logotipo de Rai Tre– e máis das bobinas recentemente atopadas en Rusia polo profesor Vladimir Magidov –con código de tempo.»

PROCEDEMENTO:

Por medio da pantalla dobre comparamos *Galicia 8 min.* (á esquerda) coa combinación de *Ispanija* e *Bobinas* (á dereita). Deste xeito tentamos reconstruír a versión de 8 minutos cos planos que se repiten nas outras dúas fontes.

CONCLUSIÓNS:

a) *Galicia 8 min.* consta de 68 planos. Na montaxe paralela realizada coas imaxes de *Ispanija* e as *Bobinas* (*Estudo 1*) pódense constatar os planos que son exclusivos de *Galicia 8 min.* (e non aparecen nin en *Ispanija* nin nas *Bobinas*). Son os seguintes:

DURACIÓN (hh:mm:ss:ff):

001 (Film Popular presenta)	00:00:05:21
002 (Finis Terrae. Galicia. Con plano de mar)	00:00:07:20
003 (Créditos de Castelao)	00:00:41:24
004(*) (Transición de 002 a rochas)	00:00:00:24
008 (Ceo)	00:00:03:17
009 (Panorámica descendente monte)	00:00:04:10
014(*) (Transición plano xeral aldea a palloza)	00:00:01:12

017 (Varanda)	00:00:04:20
022 (Roca fiandeira)	00:00:04:21
041 (Carro polo camiño)	00:00:11:19
052 (Cabaza)	00:00:02:16
059 (Millo esfolado)	00:00:04:04
061(*) (Mazarocas))	00:00:04:23
Total duración:	**00:01:39:06**

(*) O asterisco indica que só unha parte do plano é propia da versión de 8 min.

Isto é: 10 planos e 3 fragmentos de planos.

b) As imaxes de *Galicia* que aparecen en *Ispanija* (as primeiras secuencias e máis algún plano solto avanzado o filme) suman 00:05:31:11. Neste tempo inclúense algúns planos dos que non se pode confirmar que pertenzan a *Galicia* (ver apartado «Dúbidas e excepcións»). Sen as *Dúbidas* computamos 00:05:16:11.

c) As imaxes de *Galicia* que aparecen nas *Bobinas* suman 00:16:30:14 (incluíndo as colas). Coma no punto anterior, existen tres planos que cómpre confirmar (ver apartado «Dúbidas e excepcións»). Isto dá por suposto, e así o cremos, que estas tres primeiras *Bobinas*, por enteiro, pertencen ao *Galicia* de Velo. Sen as *Dúbidas* nin as colas, computamos 00:15:35:04.

d) As imaxes das *Bobinas* complementan, en moitas ocasións, as de *Ispanija* (sempre que atopamos o mesmo plano); os planos nunca se repiten iguais, senón que cada fonte contén unha parte dese plano. Iso quere dicir que onde remata un plano nas *Bobinas*, continúa, no fotograma seguinte, en *Ispanija*. E viceversa. **Daquela, Esfir Shub cortou, das mesmas *Bobinas*, os planos que empregou en *Ispanija***. Isto pode comprenderse mellor nas transicións que escolma o *Estudo 2*.

e) Os tempos[1] parciais referidos en a), b) e c), correspondentes a cada fonte de *Galicia*, suman un total de 00:22:30:21. Neste tempo consideramos as duracións de b) e c) sen as *Dúbidas* nin as colas.

1. Os tempos ofrecidos neste apartado deben tomarse como aproximados. As pequenas variacións entre as fontes (na lonxitude dos negros, por exemplo) e máis as aberracións introducidas polo telecinado dixital do filme, poden supoñer unha marxe de segundos no cómputo total.

ESTUDO 2

RÓTULO INICIAL:

«En 1939 Esfir Shub realiza na URSS *Ispanija* a partir de imaxes de diferentes operadores que filmaron en España durante a Guerra Civil. Varios minutos do seu filme pertencen ao *Galicia* de Carlos Velo.

As *Bobinas* agora recuperadas son as mesmas das que Esfir Shub extraeu os planos para *Ispanija*.

No momento do corte, comprobamos como moitos planos das bobinas filmadas por Velo continúan, no seguinte fotograma, no filme soviético.»

PROCEDEMENTO:

A montaxe sinala todas as transicións que se dan entre as *Bobinas* e *Ispanija*. Conxelamos os fotogramas contiguos durante tres segundos para un visionado máis atento.

CONCLUSIÓNS:

a) Esfir Shub cortou as mesmas *Bobinas* para extraer os planos que precisaba para *Ispanija*. Ver *Estudo 1 - Conclusión d)*.

b) Por medio destes exemplos observamos que Esfir Shub, sempre que o plano que precisaba viña dunha transición, cortaba xusto despois desta para non ter a marca do plano anterior. Por mor disto **podemos deducir a contigüidade de varios planos** das *Bobinas* e *Ispanija*, xa que varios planos das *Bobinas* manteñen no seu remate algúns fotogramas superpostos do plano seguinte, que atoparemos en *Ispanija*.

c) As correspondencias citadas entre as *Bobinas* e *Ispanija* indican que Esfir Shub accedeu ás imaxes das *Bobinas* a máis tardar no ano 1939, pois *Ispanija* remátase nese ano. Os Arquivos do Estado ruso de cine-foto-fonodocumentos documentan a chegada, dende o Comité de Cinematografía, dunha lata que se identifica como *Galicia*, en forma de positivo orixinal, o 22 de maio de 1940.

ESTUDO 3

RÓTULO INICIAL:

«Esta montaxe está feita a partir de todos os planos que conforman as *Bobinas*, engadíndolles os planos de *Ispanija* que consideramos pertencen ao filme *Galicia*.

A orde temática das secuencias fíxose respectando as declaracións de Carlos Velo na súa entrevista con Tareixa Navaza para RTVE-Galicia, en marzo de 1983.

Decidimos manter a orde orixinal dos oito minutos que se conservaban xa editados, sen que haxa porén razóns para os considerar definitivos.

Dos 190 planos que conforman as *Bobinas* deixamos fóra tres. A duración final é de 22 minutos e 25 segundos.»

PROCEDEMENTO:

O *Estudo 3* abandona as conclusións verificábeis para elaborar unha hipotética reconstrución, o máis aproximada posíbel, do filme *Galicia*, baseándose nos seguintes indicios:

«*Galicia* é un documental. E aí volven traballar os ourensáns: o Xocas, etnógrafo, Xaquín Lourenzo Hernández; os amigos todos de Galiza. Chego eu cun camarógrafo de Madrid, cunha cámara estupenda francesa, e con Fernando Mantilla, que seguía sendo o que me conducía e o que me ensinaba como se podía traballar. E chego á miña aldea, chego a Cartelle, non? E descubro que hai dúas Galizas e penso que eu teño de tomar a Galiza miña, que é a Galiza ourensá, que non é marítima, que é terrestre, que é continental, que é diferente. E teño que facer a outra Galiza, a Galiza mariñeira, non? Despois, cando eu vou editar iso, cando organizo ese documental, chamo ao Xocas para que vaia, porque necesito aturuxos, cancións e todas esas cousas. E axúdame moita xente. É unha cousa colectiva; un documental debe ser unha cousa colectiva. E chamo a Rafael Dieste, que traballaba nas misións pedagóxicas, un galego extraordinario. Chamo por el e dígolle: «¿Que che parece unha curta que primeiro empeza co liño, e logo os traballos da terra e logo os traballos do mar e remata ao final co mar?». E dixo: «Paréceme perfecto». «Non, pero eu creo que non está moi ben», digo; e el di: «Está moi ben, Carlos Velo». El foi o que me animou.»

Entrevista con Carlos Velo, Tareixa Navaza, RTVE-Galicia, 1983.

a) Estas declaracións de Velo dánnos unha primeira idea da montaxe orixinal concibida polo cineasta:

LIÑO - TRABALLOS DA TERRA - TRABALLOS DO MAR - MAR.

b) Decidimos manter inalterábel, na primeira parte destra reconstrución, a versión de 8 minutos conservada até o de agora, co texto incorporado por Fernando Mantilla para a Exposición Internacional de París do ano 1937. Nada garante, porén, que esta fose a montaxe feita por Velo, pois Mantilla puido reducir a duración e manipular a orde orixinal ao incorporar a voz en *off*. A escasa información existente arredor da duración do filme orixinal non permite deducir nada máis.

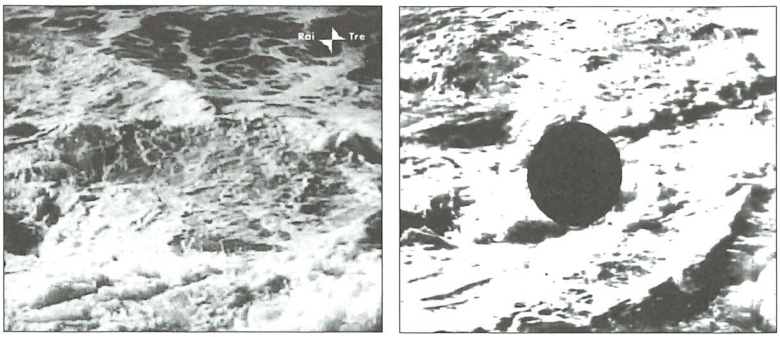
c) Consideramos os bloques temáticos seguintes:

VERSIÓN 8 MIN. (Malla do liño e parte dos traballos da terra)
ROMARÍA
FEIRA
TRABALLOS DO MAR
MAR

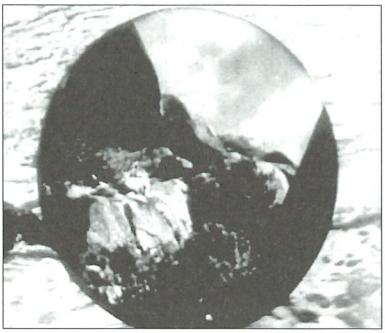
d) As transicións sinalan, en varias ocasións, a disposición dos distintos bloques. Vemos aquí algúns exemplos:

(*) *Ispanija* vén sinalada nas capturas polo logotipo de Rai-Tre, as *Bobinas* polo código de tempo. *Galicia 8 min.* non ten marca.

TRANSICIÓN MAR - PENAS



Fotograma 01:12:31:22 de *Ispanija*





Transición Porcos - Bebé









Transición Feira - Mariñeiro









Transición Gaiteiro - Feira









e) O documento anexo como separata neste dossier reproduce un currículo de Carlos Velo, dos anos oitenta, no que lemos un dato fundamental: ***Galicia* constaría de 600 metros**. Isto é, para 35mm rodados a 24 fotogramas por segundo, **22 minutos e 15 segundos,** aproximadamente.

f) Nunha entrevista recentemente recuperada de Luis Álvarez Pousa con Carlos Velo (publicada en *Tempos Novos* en febreiro de 2011), o cineasta, interrogado a propósito da duración de *Galicia*, afirma: «Vinte e tantos minutos... Aínda que me esforce, non podo dicircho con máis precisión. Pasaba dos vinte.»

CONCLUSIÓNS:

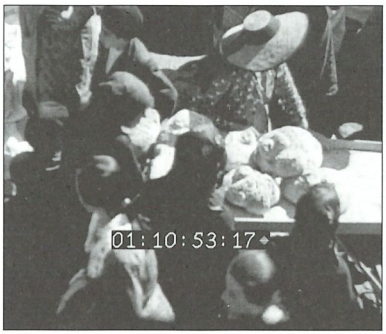
a) As transicións, como vimos anteriormente, bosquexan unha primeira montaxe por bloques que, aplicada ás declaracións de Velo, daría como resultado o seguinte esquema:

LIÑO - TRABALLOS DO CAMPO - ROMARÍA (Gaita) - FEIRA - TRABALLOS DO MAR - MAR

b) Pódese comprobar, nos códigos de tempo incluídos nas capturas, que as *Bobinas* se presentan completamente remexidas. Atopamos partes dun mesmo plano en minutaxes moi diversas.

c) A montaxe interna de cada bloque depende de afinidades temáticas, ritmo, movementos e progresións. Vemos embaixo algún exemplo. En moitas ocasións tomáronse decisións de difícil verificación. Sirvan, cando menos, para agrupar con maior concreción algunha secuencia, mesmo non sendo exacto o lugar dos planos.

Feira (o posto do pan e a muller son os mesmos)





Mar (o barco é o mesmo)





d) Contra a decisión descrita en a), consideramos a posibilidade de que *Galicia 8 min.* non permaneza inalterábel na reconstrución final. Anotamos deseguido aqueles planos que puideran pertencer a este primeiro bloque:

- SECUENCIA PORCOS (os animais son rexistrados a carón das pallozas que vemos nos primeiros minutos de *Galicia 8 min*)
- ZOCAS PISANDO A LAMA (este plano semella pertencer aos traballos no campo)
- SECUENCIA MOTIVOS RELIXIOSOS (aparecen as pallozas)
- MAR CONTRA AS ROCHAS (situado no *Estudo 3* como penúltimo plano. Correspóndese aos fotogramas inmediatamente posteriores aos Créditos de *Galicia 8 min.* Ver Transición Mar - Penas, no apartado d) dos PROCEDEMENTOS do *Estudo 3*)

SON

As *Bobinas* carecen de son. *Galicia 8 min.* ten banda sonora, que inclúe a voz en off incorporada por Fernando Mantilla. *Ispanija* ten parte da banda sonora de *Galicia 8 min.* (aínda que montada noutra orde) e engade a música do gaiteiro e dúas cancións mariñeiras que non existen en ningunha das outras dúas fontes.

CONCLUSIÓNS:

a) O anterior pode pórnos so a pista de que **Esfir Shub tivo ao seu dispór unha copia (ou un copión) sonorizada do material de Carlos Velo que incluía material sobre a feira e os mariñeiros.**

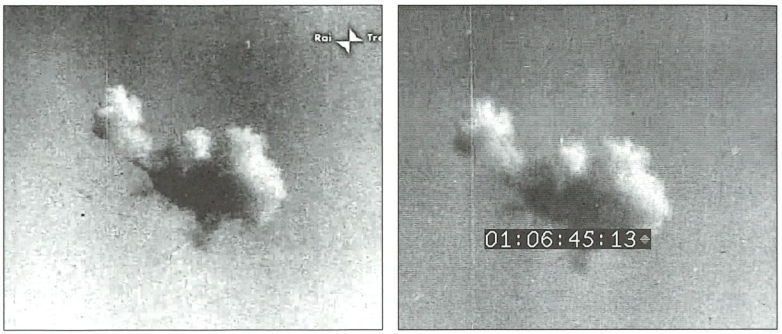
b) O punto a) parece indicar que, malia as *Bobinas* carecer de son, a banda sonora debeu estar arquivada canda as imaxes, pois Esfir Shub accedeu a ela. De atoparse nos Arquivos do Estado ruso de Cine - Foto - Fonodocumentos, a investigación avanzaría sustancialmente polas pistas que pode ofrecer á montaxe.

DÚBIDAS E EXCEPCIÓNS

Até o de agora consideraramos, inequívocamente, os primeiros 16 minutos das *Bobinas* como material pertencente, na súa totalidade, ao *Galicia* de Carlos Velo. Porén, cómpre sinalar unha serie de exemplos contraditorios que poden reverter, canto menos en parte, esta hipótese.

a) O plano do fume supón o único exemplo de fotogramas que se repiten exactamente en *Ispanija* e nas *Bobinas*. A relación entre estas dúas fontes, agás neste caso, é de complementariedade. É dicir, os planos que comezan en Ispanija rematan nas *Bobinas*, e viceversa. Non comparten fotogramas (son contiguos), e de aí tiramos a conclusión de que Esfir Shub cortou o material que precisaba das mesmas *Bobinas*.

> 1. O caso do fume é moi particular. Témolo, co mesmo movemento, no filme de Shub e máis nas Bobinas. O plano pertence a unha secuencia de bombardeos en *Ispanija*. Primeiro de todo, resulta estraño que Shub extraera de *Galicia* un plano de explosión, tendo tanto material semellante no resto do filme. A segunda particularidade, como dixemos, é que é o único plano que se repite, con exactitude, nas *Bobinas*.



Fotograma 00:31:41:22 de *Ispanija*

2. Existe, nas *Bobinas,* un único fotograma, inapreciábel nun visionado en tempo real, pegado a este plano do ceo. É o fotograma 01:06:45:15 (ver captura embaixo). O plano rexistra un home, cun cativo no colo, correndo nunha praza dunha cidade. Atopamos ese mesmo plano en *Ispanija* (00:31:41:22), dentro dunha secuencia de bombardeos, coa xente correndo para se gorecer no metro e nos portais dos edificios. Obviamente é un plano que encaixa perfectamente con esa secuencia de *Ispanija,* que contén planos moi semellantes, pero que non pode pertencer a *Galicia.* A acción, polo que parece, non ten nada a ver co visto até o de agora no filme de Velo, pero si con esa secuencia de *Ispanija*[2]. Daquela, como chegou este fotograma ás *Bobinas*? Comprobamos que o proceso inverso, das *Bobinas* a *Ispanija*, dase pola intervención de Shub, quen cortou o material que precisaba. Pero aquí ocorre o contrario, un fotograma de *Ispanija* aparece incorporado ás *Bobinas*. Pode deberse a que Shub pegou de volta parte do seu material de *Ispanija* nas *Bobinas*, porque decidiu non empregar algún plano que extraera anteriormente e que agora viña pegado a este outro fotograma? Non o podemos saber sen acceder á bobina orixinal, pero cómpre telo en conta.

2. Soubemos, logo da redacción destas liñas, que o fotograma en cuestión pertence a *K Sobitiyam v Ispanii* nº 10 (*Sobre os sucesos de España*, nº 10), que Roman Karmen e Boris Makaseiev filmaron en Madrid en novembro de 1936 durante un ataque aéreo. Estas imaxes «se encuentran reproducidas ampliamente en películas como *Spain In Flames* (Helen van Dongen, 1937), *Heart of Spain* (Herbert Kline y Geza Karpathi, 1937), posteriormente en *Mourir à Madrid* (Frédéric Rossif) [...] y en una larga serie de películas y documentales divulgativos dedicados a la guerra civil desde entonces». García López, Sonia: «Imágenes del cielo. Tres calas en el cine extranjero de la guerra civil». *Secuencias*, núm. 31, IV época, 1º semestre de 2010, pp. 36-37.





Fotograma 00:31:41:22 de *Ispanija*





O fotograma 0:31:41:22 de *Ispanija* repítese no 01:06:45:15 das *Bobinas*, dous fotogramas logo do plano do fume (01:06:45:13)

b) Consideramos a posibilidade de que algúns dos planos dos primeiros 16 minutos das *Bobinas* non pertenzan a *Galicia*. O plano do arado (non incorporado ao *Estudo 3*), arredor do 01:03:02:21, e que atopamos tamén en *Ispanija* (00:02:05:09) canda outros tres planos da mesma secuencia (e dentro do bloque de imaxes de *Galicia*: aproximadamente os primeiros cinco minutos e medio do filme), parece máis ben propia da curta *Los yunteros de Extremadura*, que podemos ver nas *Bobinas a* partir de 01:24:09:00. Isto pola paisaxe, cunha chaira estraña á paisaxe galega, polo traballo con mulos, e polo arado, semellante en ambas as dúas secuencias. Tamén a serra, ao lonxe, ten un perfil semellante.













c) É posíbel que falten planos para completar algunhas das transicións atopadas nas Bobinas. A seguir capturamos varios exemplos:

1. No seguinte plano observamos (dificilmente apreciábel nas capturas de pantalla) o comezo dunha transición (8 fotogramas) da que non temos continuación. Pois debera existir un plano que, no seu comezo, tivera aínda impresionada a casa que vemos nesta imaxe:





2. O mesmo acontece coa seguinte transición. O plano da ría (01:12.50:01), non incorporado ao *Estudo 3*, só chega a verse no remate da transición (un ou dous fotogramas), pero non se atopa o plano completo.



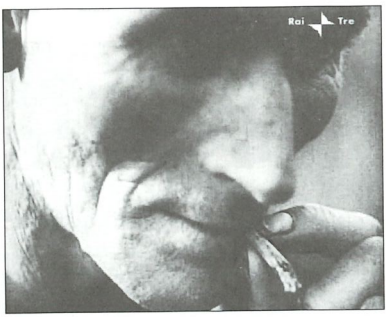




d) Existen, polo menos, dous planos en *Ispanija* que presentan dúbidas da súa autoría. Non se atopan nin nas *Bobinas* nin en *Galicia 8 min.*, pero as súas formas parecen conter certa impronta *veliana:*



Fotograma 00:50:49:16 de *Ispanija*

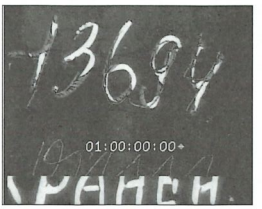


Fotograma 01:12:27:06 de *Ispanija*

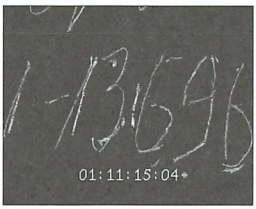
COLAS DAS BOBINAS

Co obxectivo de coñecer o tipo de copia que afrontamos nas *Bobinas,* non podemos deixar de sinalar algúns outros indicios que poden clarificar o uso que se lle deu, e que os técnicos en material fílmico saberán encadrar.

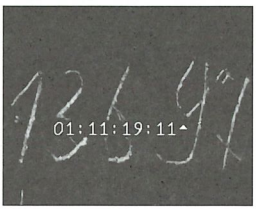
As *Bobinas*, como expuxemos na presentación deste informe, veñen numeradas do seguinte xeito:



Bobina nª 13694

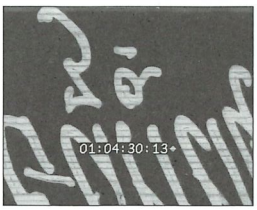


Bobina nª 13696

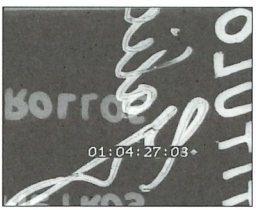


Bobina nª 13697

Pola mesma, atopamos diversas marcas de proxección que identifican o filme:







Tamén as marcas do laboratorio, sito en Barcelona, que revelou o filme:



E por último, un aviso aos operadores do rolo de 35mm:



«Atención, operadores, no cortar nunca estas colas.»

CONCLUSIÓNS

a) A conclusión máis evidente, e que cadra co exposto anteriormente, é que faltaría unha bobina (a 13695) onde se atoparían, por exemplo, algúns dos planos que continuarían as transicións incompletas descritas no apartado de «Dúbidas e excepcións».

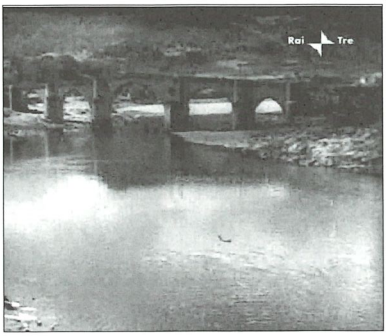
b) As marcas («Atención operadores...») poden indicar que se trata dunha copia pensada para ser proxectada.

LOCALIZACIÓNS

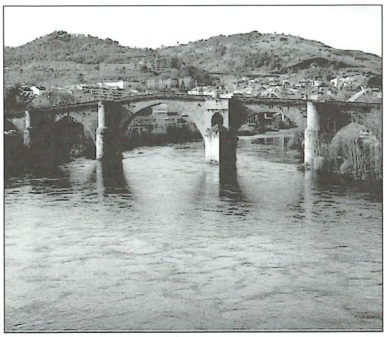
Como anécdota, pero tamén para trazar con exactitude o percorrido de Velo na filmación de Galicia, engadimos a continuación algunhas das localizacións actuais rexistradas na fita:

Ponte Vella de Ourense



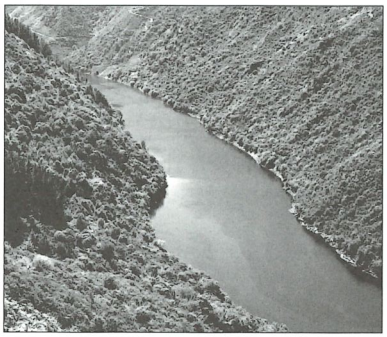


Fotograma 00:01:54:12 de *Ispanija*



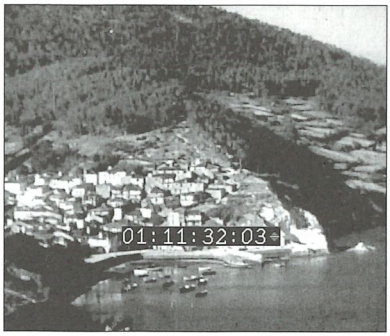


Canón do río Sil





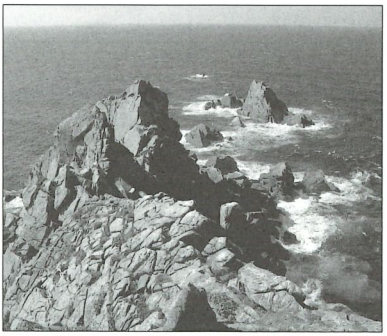
O Barqueiro





Estaca de Bares





NOTA FINAL

A redacción deste informe, así como a edición dos Estudos, realizouse a partir dunha copia en DVD das Bobinas cedida polo CGAI. Moitas das conclusións dependen do traballo sobre este formato. A análise do orixinal fílmico ofrecerá, sen dúbida, moita máis información sobre o avanzado aquí. Esperamos que esta primeira achega ao material recuperado polo profesor Vladimir Magidov ofreza unha serie de indicios válidos para completar o traballo de reconstrución de *Galicia* que resta por facer.

FONTES CONSULTADAS

Álvarez Pousa, Luís; «Carlos Velo: así foi o proceso creativo de Galicia»; *Tempos Novos,* nº 165, pp. 64-70; Santiago de Compostela; febreiro de 2011.

Fernández, Miguel Anxo; *Carlos Velo. Cine e exilio;* A Nosa Terra; Vigo; 1996.

Fernández, Miguel Anxo; *As imaxes de Carlos Velo;* A Nosa Terra; Vigo; 2002.

Fernández, Miguel Anxo, *Las imágenes de Carlos Velo*, UNAM, México, 2007

García López, Sonia; «Imágenes del cielo. Tres calas en el cine extranjero de la guerra civil»; *Secuencias,* nº 31, IV época, 1º semestre de 2010, pp. 36-37

Gubern, Román e Hammond, Paul; *Los años rojos de Luis Buñuel;* Cátedra; Madrid; 2009.

Ledo Andión, Margarita; «Ante la aparición de Tierra del chicle, Carlos Velo, México, 1952»; *Trípodos,* volumen 1, nº 21, pp. 199 -216; Barcelona; 2007.

Ledo Andión, Margarita; «Na descoberta de Terra do chicle. Carlos Velo»; *A Trabe de Ouro,* tomo III, ano XVII, pp. 73-82; Santiago de Compostela; xullo, agosto, setembro de 2006.

Ledo Andión, Margarita; «Entre cine e foto: o sorriso á câmara»; *Estética e tecnologias da Imagen;* Universidade da Beira Interior; pp. 205-212; Covilhà; 2005.

Ledo Andión, Margarita; «Vous avez dit "Carlos Velo"? / Did you say "Carlos Velo"?»; *Cinéma du réel,* Bibliothèque Publique d'information, Centre Georges Pompidou, Paris, 2005.

Ledo Andión, Margarita; «Dixeches Carlos Velo?»; *A Trabe de Ouro,* tomo II, ano XVI, pp. 209-216; Santiago de Compostela, abril, maio, xuño de 2005.

Martín Martín, Fernando; *El Pabellón español en la exposición universal de París en 1937;* Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones; 1987.

Navaza, Tareixa; *Entrevista con Carlos Velo;* RTVE-Galicia; marzo de 1983.

Redondo, Fernando; *Carlos Velo. Itinerarios do documental nos anos trinta;* Xunta de Galicia; 2004.

VV.AA.; *Pabellón Español : Exposición Internacional de París, 1937: Madrid, 25 Junio-15 Septiembre;* Centro de Arte Reina Sofía; Madrid; 1987.

AGRADECEMENTOS

Agradecemos a Irma Amado, José Luis Castro de Paz, Miguel Anxo Fernández e Fernando Redondo as súas achegas. E moi especialmente, a Xan G. Viñas, do GEA da USC, pola súa colaboración na procura de fontes biblio-hemerográficas.

Por último, xaora, ao profesor Vladimir Magidov, sen o cal todo este traballo que agora comeza sería impensábel.

Galicia y la construcción de un cine nacional

Margarita Ledo Andión

La recuperación de una lata que se identifica como «GALICIA», que llega como positivo original el 22 de mayo de 1940 desde el Comité de Cinematografía a los Archivos del Estado ruso de cine-foto-fono-documentos (no se sabe de otro material: cartas, notas, etc., y se presume que está sin sonido) y que trajo consigo el profesor ruso Vladimir Magidov en una visita a la Universidad de Santiago de Compostela (USC) en diciembre de 2010, permite profundizar en la consideración de la película de Carlos Velo *Galicia* como primer film nacional gallego, según el calificativo que historiadores contemporáneos como Xosé Nogueira le atribuyen a esta cinta y, a partir de esa posición, ensayar enfoques sobre si contiene o no los sesgos –las constantes– de los cinemas así denominados. Otro azar –el azar es la máscara del destino, nos dice Manoel de Oliveira– trajo hasta la Facultad de Comunicación en 2008 a Elizabeth Cowie, profesora de la Universidad de Kent y estudiosa del papel que juega el deseo en los procesos de conocimiento. Su intervención «The Desire of the Real in a Documentary Representation», en el marco del Congreso «Investigar a Comunicación», se convirtió en una de nuestras guías para considerar las épocas de los grandes programas transformadores como aquellas en las que el deseo fructifica. Y la década de los veintetreinta, enmarcada entre dos nuevos objetos culturales, el diario *Galicia* que dirigió Valentín Paz Andrade y el film *Galicia* que hoy nos congrega, condensa ese momento fundacional.

Al referirse al deseo de lo real, la profesora Cowie indicaba que la identificación con determinado relato no deriva de los hechos que se muestran sino del modo en que los materiales se dirigen e interpelan a un sujeto, conectando el modo de interpelación con la marca autoral:

> «*A subject who knows and who comes to know [...] other people, other subject* [la Galicia campesina ve por primera vez a la Galicia marinera, por ejemplo] [...] *both seeing,* observando ambas la verdadera realidad e identificándose con lo que se está observando, con el objeto de conocimiento y con la cámara].»

Al amparo de esta suerte de puesta en escena del deseo, vamos a entrar en lo que el film *Galicia* muestra y, sobre todo, en el modo de mostrar y de procurar el reconocimiento y la identificación con ese real. Éste es el sentido que le atribuimos al compartir en público tres capítulos de un estudio inacabado, de un análisis abierto a la incorporación de nuevos elementos –a propósito de los cuales daremos algunas pistas–, además de una propuesta de lectura de la película que consideramos ahora mismo la pieza nodal de un cine que se idea como cine nacional gallego.

El estudio «Galicia 1936-2011», presentado en el XIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) y que bajo el título «Aurora e Melancolía. O cine español durante a II República (1931-1939)» se celebró en Compostela del 10 al 12 de marzo de 2011, fue realizado en coautoría con Ramiro Ledo Cordeiro, licenciado en Periodismo por la USC, posgraduado en la Universitat Pompeu Fabra (UPF), cineclubista y escritor sobre cine, una persona acostumbrada a trabajar con imágenes de otros para sus propios films –*CCCV* (2005) o *O proceso de Artaud* (2010)–, y Pablo Cayuela Miguel, escritor sobre cine, director de fotografía y también cineclubista, con el ojo acostumbrado a localizar lo que falta en un plano y a buscar vínculos[1]. El proceso y los materiales de trabajo, lo que denominamos «fuentes», son: 1) la cinta de 8 minutos que hasta el momento era exhibida como todo lo que se conoce del film *Galicia,* y que, con una locución de propaganda de la autoría de Fernando Mantilla, forma parte de la versión presentada en la Exposición Internacional de París de 1937; 2) los retazos del film *Ispanja,* organizado por Esfir Shub en 1939 en la URSS con materiales filmados en España durante la Guerra Civil, que se identifica con la mosca Rai3; 3) finalmente, las bobinas que el profesor ruso Vladimir Magidov deposita en el

1. Y quien no tardaría en finalizar su primer documental (*Fora*, 2012). Ambos formarían parte del equipo que rodó conmigo el film *A cicatriz branca* (2012) y fue esta circunstancia feliz (otro azar) lo que nos llevó a observar conjuntamente los fragmentos con los que hacer crecer la apuesta para reconstituir y hoy poder ver juntos *Galicia*.

Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI) en diciembre de 2010, con código de tiempos como elemento diferenciador.

Veremos que, a nivel metodológico, el primer paso fue constatar que las imágenes de las tres fuentes pertenecen a *Galicia,* localizando la presencia o el rastro de esos 8 minutos «oficiales» en las fuentes 2 y 3 hasta poder definir una relación de identidad y complementariedad, y avanzar un poco más intentando reconstruir secuencias enteras. El tercer paso, para el que los anteriores también son guía, procura el orden correlativo de ciertas secuencias y, por fin, se orienta hacia una propuesta de montaje según las diferentes declaraciones que sobre esta obra realizó el cineasta.

Posición teórica

La recuperación en un archivo ruso de 16 minutos con materiales nuevos del film de Carlos Velo *Galicia* (1936), además de permitirnos una aproximación más apropiada a la película que su autor ideó, se convierte en una fuente preciosa de cara a observar una época donde florecen esos nuevos objetos culturales que al mismo tiempo construyen la nación: tal es el caso de un periódico, tal es el caso de un film con su mismo nombre, *Galicia,* que da cuerpo al ideario de la generación vanguardista –la generación del 25, donde se encuadran Manuel Antonio o Blanco Amor– y que se dirige hacia un público modelo que debe aprender el cine observándose a sí mismo en el cine; es *Galicia*: es la Galicia de Velo. Tal vez sea similar lo que leemos en diversos diarios, pero los sucesos agrarios queremos leerlos en el *Galicia* de Valentín Paz Andrade, por ejemplo. Ahí reside el deseo de lo real que el público busca en diversos bienes culturales.

Operador y resultado de una época y de las condiciones de producción con las que se lleva adelante, *Galicia* es el film, a la par que *O carro*, de «Xocas»/Antonio Román (1940), en el que se asienta nuestra tradición documental. Además, de modo sobresaliente, es el film a través del que construimos parte de un relato imaginario que nos permite compartir mensajes y rituales. Film comunal, realidad que accede a su puesta en imagen junto a la experiencia de conocimiento de sí misma a través de la imagen, *Galicia* nos lleva a distinguir, entre otras, estas referencias, estos lugares del cineasta.

A nivel de ideario:

1. El territorio-paisaje construido a lo largo del tiempo en la marca de los castros y de las pallozas, *de los petos de ánimas*, de las cruces de piedra.

2. El conocimiento y aprovechamiento de recursos de ese territorio.
3. Filmar el trabajo y su valor de uso y de cambio: el lino, la recolección del maíz o la pesca de la sardina, la feria.
4. La idea de igualdad también entre géneros: la mujer en la labor y en el espacio público, en las relaciones de intercambio.

Y desde el cine:

5. La consciencia de construir un relato: fijación de determinados iconos, la lógica interna de ciertas secuencias, el personaje singular y plural, las geometrías en el espacio, el goce de observar/de contemplar el mar y la tierra.
6. Los primeros planos –ese alma del cine–, el rostro del otro, mi rostro en el rostro del otro, y el gesto inigualable de lo real en los *tableaux*, en las escenas, más la relación que establecen dentro/fuera de la pantalla.
7. La incorporación/identificación del espectador junto al aprendizaje de la visión: el descubrimiento del dispositivo, del nuevo lenguaje; por ejemplo, en las transiciones o en las angulaciones.

De observar *Galicia* a partir de indicadores contemporáneos, la cinta emerge como modelo para un cine gallego nacional: en la representación de las relaciones sociales, la presencia de lo imaginario en los rituales, la lengua (en este caso presente en las cantigas) o la inscripción de lugares que descodificamos como sinécdoque del territorio, territorio que en esta pieza maestra expande sus alas más allá de los castros, de los *cons*, de la tierra y del mar, hasta el país-paisaje. Cerca de otras prácticas que tal vez para Velo comenzaron con las lecciones de geografía de Otero Pedrayo y llegaron a nosotros con Río Barxa y con los poemas-materia de Uxío Novoneyra, el paisaje –como el cine– es al mismo tiempo la emoción y el sentimiento de ese paisaje que existe porque alguien lo observa.

Filiación: los modelos para el film *Galicia*

Velo hace su cine más personal a partir de modelos tales como *La tierra* (*Zemlia,* 1930), de Dovchenko, para el juego de transferencias con el entorno natural y cultural; *La línea general* (*Staroe i novoe,* 1929), de Eisenstein, para los efectos corales y de clase; además del Flaherty de *Hombres de Arán* (*Men of Aran,* 1934), tal vez su paradigma realista y en el que podríamos localizar la dirección de personas, la puesta en escena, la construc-

ción de una medida relación espacio-temporal de sus materiales en el plano y la marca del dispositivo que nos llevarían a la gran libertad creativa de Velo y a su separación de las convenciones documentales del momento, avanzando hacia el cine moderno.

«Quería ver Cartelle en la pantalla»; esta consciencia de que lo real y su imagen tienen un estatuto diferente está precisamente en el origen del proyecto *Finis Terrae-Galicia*, cuyos descartes –y el detalle es bien significativo– se destinarían a otro film sobre lo invisible, sobre la *saudade*[2], en el que Velo –siempre siguiendo la inmensa vaguedad de sus impresiones– tendría que trabajar la atmósfera como figura fílmica a través de la sensación que establece con el espectador y que tiene que ver –como el propio título de este film sin rastro– con la pérdida.

El respeto por la cámara, un *medium* en el que Velo se mete desde la fotografía, es al mismo tiempo el respeto por el sujeto, por la realidad y por el tipo de relación que mantiene con cierta realidad de «actores naturales, de héroes endógenos», donde los gallegos –sinécdoque de «pueblo»– se reconozcan libres de complejos, escribe más adelante. Y Carlos Velo acomoda el lenguaje del cine con lo más material, un territorio habitado por fluidos, por *aturuxos* (el gran grito de camaradería y comunicación tribal) y por la composición plástica de la fabulación, de la sensación física. A veces desde la convención del retrato, con el que se configura un modelo dúplice de representación para ese dos, hombre/mujer, que en Velo son verso y reverso, anoté en la operación de ir al interior de ciertas secuencias para aislar elementos fílmicos de la «Materia de *Galicia*», el texto que en 2004 acompañó a la exposición «A Galicia Moderna 1916-1936», Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela / Círculo de Bellas Artes, Madrid. Ahí reside lo que selecciono de aquella lectura: el encuadre ascendente y enfático, la imagen estática para permanecer, como una imagen-*souvenir*, es masculina. La secuencia en tiempo real, el plano general y la

2. En 1967, *Nuestro Cine*, núm. 63, publica las siguientes declaraciones de Velo: «*... luego, yo solo, hice* Galicia Saudade, *que fue premiada –el primer premio que obtuve en cine– en la Exposición Internacional de París, durante la guerra civil*». Contrastados los textos de Román Gubern en el catálogo de la citada exposición de 1937, coordinado por Josefina Alix y editado en 1987 por el Centro de Arte Reina Sofía/Ministerio de Cultura, y lo que el mismo autor escribe en *Los años rojos de Buñuel*, Cátedra. Madrid, 2011, se constata que Film Popular, radicada en Barcelona, envía a París un film con el título de *Galicia Saudade*. Entre los premiados se habla de un reconocimiento a Mantilla por «Finisterre» como si se tratase de otra cinta. Diversos títulos, referencias cruzadas, el comentario de Miguel Anxo Fernández de que Velo tendría tachado en un Programa del Festival do Carballiño una película por no considerarla suya... La historia continúa.

figura metida en la tierra, es femenina. El Velo reproductor de valores antiguos está en la *pose*; el Velo artista civil está en la fotogenia; el Velo agitador está en las escenas, está en los *tableaux*. Y será en las escenas comunales, ahí donde somos sujetos colectivos, uno y múltiple, donde el cineasta empeñe todo su virtuosismo para que la realidad se exprese en su ritmo interno, en su repetición ritualizada, en su forma perfecta.

Y para aproximarnos a ciertas prácticas y querencias que devienen estilemas de este cineasta vamos a recapitular algunos aspectos biográficos e intelectuales de Carlos Velo (Cartelle, Ourense, 1909). Su padre, médico rural, tal vez sea la cuenta final de una de las castas del Antiguo Régimen, casta que va a ser negada y devorada por sus vástagos de principio a fin.

Inadaptado, antiautoritario, abierto a la novedad y con su deseo prendido de las ganas de experimentar todo lo que es nuevo, Velo entra en contacto con la *inteligencia* de Galicia, aquella pequeña burguesía ilustrada que alarga las consignas de la Renacenza literaria y política de la segunda mitad del siglo XIX para incorporarlas al siglo XX, y que interviene en la historia del siglo XX con un trenzado de ideología (el nacionalismo), teoría del progreso (el ferrocarril), idea de liderar al campesinado, construcción cultural (editoriales, teatro, bellas artes, corales...) y, además, acción política. Participa, obviamente, en las Cortes Constituyentes de la República Española y se organiza como Partido Galeguista.

Será ésta la estirpe que marque al joven Velo, estirpe con la que se dispone, como el Abraham Lincoln del film de John Ford, a «*transgredir la ley para poder defender la justicia*».

Y la transgresión, por momentos, puede ser una simple evocación del pasado, que Velo recibe en Ourense, años de bachillerato, década de los veinte –la Galicia de las sublevaciones *Irmandiñas* contra los feudales, la Galicia barroca donde florece el pensamiento de la Ilustración con Feijoo y Sarmiento–, mientras con sus colegas hace ensayos de macrofotografía en los laboratorios de Ciencias Naturales. Son los tiempos del SEG, Seminario de Estudos Galegos.

Durante esos años mozos, Velo desarrolla, a su vez, una inigualable capacidad de *voyeur*, que va curtiendo en los intramuros de la pensión, donde cohabita con viajantes, funcionarios y clérigos, e imita en la atracción por todo lo que tiene que ver con la imagen técnica que uno de sus amigos, hijo del fotógrafo Pacheco, convierte en film *amateur*. Capacidad exploratoria que reposa en el reconocimiento del cuerpo, del deseo, del sexo

fabulado, del espionaje, del encuentro –en su caso con lo femenino: Orosia, Choncha, Camila–, encuentro que para Velo está en los márgenes, en los barrios populares, en las chicas que vienen a las aulas desde el otro lado del puente romano, de las lavanderas con falda remangada y de las mujeres que van a las termas (a las Burgas), para hacer de ellas un matadero ocasional de pequeños animales y limpiar y purificar, en el agua hirviendo que sale del vientre de la tierra, el alimento cotidiano.

Lo primero, para el joven Velo –si seguimos sus relatos– fue la emoción carnal que vincula con la construcción del ritmo, con el movimiento que crea con sus ojos, yendo siempre hacia el plano corto, hacia la variación de ángulos que contrae el va y viene de la cadera, el ascenso y descenso de los muslos hacia las aguas, el giro de repente, la sonrisa, la señal, la sospecha, la cita, el suspense, la testarudez y, a veces, el fracaso –señoritas provincianas de Ourense, se queja–, los finales trágicos en la mente, los rituales de iniciación, el goce de la presa, la espiral de ida y vuelta, la panorámica que se sobreimpresiona en su memoria. La espera demorada, en plano abierto, con fondos activos que la figura marca con su aliento concreto es, sin más, el lugar que ocupa el cineasta. Dovchenko llegará después, para hacer cuadrar la cultura ambiental y material que va haciendo de Carlos Velo una persona panteísta, apegada a la vida como tránsito y como expectativa.

A los veintidós años Velo parte hacia la ciudad de Madrid, donde amplía su gusto por las relaciones invisibles, por las comparaciones, por lo paradójico, alejándose del mandato paterno –estudiar Medicina– para acercarse a la Biología, a las sesiones cinematográficas de la Residencia de Estudiantes –lugar de intervención de Lorca, de Buñuel– y, con la buena noticia de la República, a la Federación Universitaria Escolar, donde, en colaboración con la productora Filmófono y con Fernando G. Mantilla, organiza el cineclub como parte del programa educativo de las Misiones Pedagógicas. Observa y escruta una y otra vez ciertas películas «para ver cómo estaban hechas». Y se va de viaje a París para buscar films y para permanecer prendido de la figura de Jean Painlevé y de la mirada introspectiva, hacia el interior, del cine-ciencia, de la forma que se consume en la abstracción.

Su trabajo como cineasta en el seno de la República española dura sólo dos años, desde *La ciudad y el campo,* en 1934, y hasta *Finis Terrae-Galicia*, de la que un Carlos Velo con apenas veinticinco años rueda las últimas imágenes en 1936, imágenes que no consigue ver hasta finales de los años sesenta, cuando su

operador Cecilio Paniagua –según el historiador Miguel Anxo Fernández– le entrega en México una réplica del fragmento almacenado por los servicios de propaganda del franquismo con una duración de 8 minutos. Por su parte, en 1985 Velo escribe lo siguiente en el catálogo-homenaje a Fernando Gamboa:

> «*Después del bombardeo aéreo del castillo de Figueras, cuando los fascistas italianos intentaron aniquilar a los diputados republicanos y al Gobierno de Negrín, mientras yo, encuadrado entre las fuerzas del Estado Mayor del General Rojo, atravieso la frontera de Francia y entrego mi fusil "Naranjero", Fernando Gamboa encuentra entre los escombros de la retirada una parte del documental* Galicia, *con el que obtuve el primer premio en la Exposición Internacional de París.*»

Con la consciencia de que es menester depurar minuciosamente los indicios que se sostienen en la *intentio auctoris* y que constan en diferentes documentos visuales y escritos, el primer paso que dimos hacia *Galicia* consistió, por tanto, en la comparación de tres fuentes de imágenes, en indagar duplicidades y unicidades entre el fragmento hasta ahora conocido (esos 8 minutos de la película que había distribuido Film Popular) y las imágenes gallegas de *Ispanja* que en su día, en 2005, localizábamos al revisar archivos para el documental *Liste, pronunciado Líster* (2007) y cuyos materiales (particularmente las secuencias marineras) usábamos en esa cinta. Advertíamos entonces que un nuevo film, *Líster,* se convertía en documento para seguir las huellas que por caminos diversos había ido dejando la película desaparecida, una posición que hicimos pública allá por el año 2006 en diferentes escenarios y revistas científicas (*Tripodos, A Trabe de Ouro*). Estas dos fuentes, además del material de la citada lata que se identifica como «GALICIA», que llega como positivo original el 22 de mayo de 1940 desde el Comité de Cinematografía a los Archivos del Estado ruso de cine-foto-fonodocumentos, pero que al ser utilizada previamente, en 1939, por Esfir Shub para *Ispanja,* aparece como un *collage,* nos hacen pensar que tenemos entre las manos el 99 por cien de las imágenes de *Galicia*. Y si observamos que Shub incluyó en *Ispanja* material sonoro que seguramente pertenece al film *Galicia,* esta nueva pista nos lleva a soñar que la banda sonora anda perdida por algún lugar.

El objetivo nodal del análisis comparado, por consiguiente, fue verificar que las tres fuentes contenían imágenes de *Galicia*

y que las imágenes de las tres fuentes pertenecían a Velo para, a continuación, ir hacia la materialidad del film y en él analizar el plano, localizar transiciones en el plano o de una secuencia hacia otra, comenzar a unir segmentos de un mismo plano, ordenar secuencias y por fin ensayar, a modo de hipótesis, alguna de las variaciones de montaje que palpitan en el film.

Era preciso, por tanto, labrar el interior de cada fragmento de la película a fin de investigar y seleccionar las señales del contrabandista (las transiciones, los atajos, todas las marcas de la organización de secuencias para la creación de sentido) que, junto a su generación y en el contexto histórico de la Segunda República, conduce al cineasta de Cartelle a imaginar la nación-Galicia mientras piensa el cine como arte de masas y como un nuevo objeto que encaja para la puesta en discurso de *Galicia*.

Aproximarnos a cómo ideó Velo el film *Galicia* reclamaba ensayar un montaje pegado a cómo el autor habló de esta película. Se hizo en base a sus últimas declaraciones en un programa de televisión (1983), contrastándolas con declaraciones anteriores (por ejemplo, de 1967, en *Nuestro Cine*) y con las que publica *Tempos Novos*, aún en 2011 pero que pertenecen a una entrevista también de comienzos de los ochenta.

Del significado nacional-popular de *Galicia*

Si los y las analistas contemporáneas, siguiendo el rastro de Benedict Anderson, advierten en la novela –y en otros objetos culturales como el periódico o en este caso el cine– uno de los lugares para erigir las identidades nacionales y llaman nuestra atención para la «*referencia a paisaxes, comportamentos sociais e modos de vida*»,[3] *Galicia*, como discurso, nos aporta un sinfín de posibilidades para entrar en los modos de narrar la pertenencia, esa pieza-llave de la construcción ciudadana y, según las condiciones históricas, nacional-popular. Si ahondásemos en el concepto de *cronotopos* de Bajtin, esas unidades espacio-temporales donde se desenvuelven los nudos argumentales, o citásemos un trabajo de María Lois y Heriberto Cairo, profesores de la Universidad Complutense de Madrid, el film de Velo sitúa esas unidades en determinadas intrahistorias que son al mismo tiempo la aguja con la que Velo, un creador de ventipocos años, entrelaza su mirada primigenia con lo real: el lino, la feria o la recolecta en el mar se presentan como marcas singulares

3. María Lois e Heriberto Calvo, «Novela e nación: as transformacións do imaxinario espacial nacional. O caso Galego», en *A Trabe de Ouro*, 88, octubre-noviembre-diciembre de 2001.

que transforman el territorio en el lugar de los antepasados; es decir, en tradición. Como signo distintivo, en cuanto nación imaginada, el territorio es una tentativa de representación que se diferencia de otras representaciones en la Resistencia latente (los «séculos escuros», alargándose desde los Reyes Católicos hasta los albores de la Ilustración), en la Renascenza (mediados del XIX en adelante) y en tener voluntad de armonizarse con el territorio oficial (del estado-nación), a través de un programa político federal, en la Segunda República Española.

Y un aspecto de especial interés reside en el uso de una lengua sin institucionalizar, el gallego (nos enseña la geopolítica crítica; por ejemplo, John Agnew o los compiladores de *Rethinking Geopolitics,* G. Ó Tuathail y S. Dalby[4]), como otra de las marcas de esta construcción. La presencia de Castelao, de Dieste, de «Xocas», de Bal y Gai, de la generación que conduce al Partido Galeguista hacia el Frente Popular, son otro síntoma que debemos activar para entender un film que es también el autor de ese film y para entrar en la verdad de lo real de *Galicia.*

Desde el texto que Anderson publicó a comienzos de 1983 son innumerables los y las estudiosas que retornan a él desde nuevas entradas, tal y como hace Philip Schlesinger para observar, consciente del pensamiento dominante, que aun antes de su constitución en Estado se puede forjar una conciencia nacional a través del consumo colectivo de bienes. Al ir más allá, al caracterizar el cine nacional como objeto y como problema para el conocimiento, el profesor de la Universidad de Glasgow, en un texto que también resulta seminal, «The Sociological Scope of "Nacional Cinema"»,[5] analiza el cine desde un marco sociocomunicativo y revisa las propuestas funcionalistas a la luz de nuevos elementos que hacen su aparición en los noventa, de forma destacada la diversidad, las naciones sin estado en relación al estado-nación, así como la identificación del espacio nacional de comunicación con la esfera pública, aportando nueva luz sobre la pertinencia de regresar, de modo incesante, desde un film como Galicia a un autor como Velo, en el que cultura y pertenencia se comprometen con la República como ese periodo –también inacabado– en el que toman cuerpo nuevos sujetos históricos nacionales, sujetos que en ocasiones llegan a expresarse y a representarse en obras de cinema.

4. G. Ó Tuathail e S. Dalby (eds.), *Rethinking Geopolitics*, Routledge. Londres, 1998.
5. Schlesinger, Philip, «The Sociological Scope of "National Cinema"», en Hjort, M. y Mackenzie, S. (eds.), *Cinema & Nation,* Routledge. Londres, 2000.

Fijándonos de nuevo en Anderson, cuando considera la estructura de la novela del XIX –o la de los diarios– como una forma provista de técnicas para «re-presentar» una comunidad imaginada, la de la nación, sus presupuestos nos animan a dirigirnos hacia otras producciones que, en el acto del relato, construyen la Nación como el lugar en el que reside y donde es posible la idea de la soberanía popular –contra la monarquía que emanaba de Dios– y sobremanera porque: «[...] *because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship*» («... a pesar de la desigualdad y la explotación que prevalece en cada una de ellas, la nación siempre es concebida desde una horizontal y profunda camaradería»).[6] Es decir, imaginamos la nación, la nación es siempre imaginada bajo el signo de la igualdad, bajo el signo de este grande principio fundacional de la ciudadanía.

A partir de Burgin, *The Remembering Film*

Desde que observé por primera vez fragmentos de *Galicia*, este film «*que en su hechura inacabada contenía el signo trágico de una época junto a la utopía de lo real como nueva cultura del cine*», según escribí para la muestra «A Galicia Moderna 1916-1936», pasé a tener consciencia de la importancia que adquieren para algunos analistas las señales, las imágenes que recordamos de determinadas cintas. Y para mí *Galicia* era, más allá de los fondos activos a la manera de un Epstein, y del gran primer plano como «alma del cine», siguiendo la consigna de este mismo autor, quien en el ciclo bretón hace una película (*Finis Terrae*) que lleva un nombre que coincide con el del título primigenio de Velo: *Finis Terrae Galicia*; para mí *Galicia* –decía– era el modo de filmar el cuerpo de las mujeres.

La materialización del goce impregna con tal intensidad cada secuencia de *Galicia* que su huella me hizo iniciar aquella paseata, también inacabada, por la forma de sus materiales. Así, al tratar de discernir lo que dimos en llamar signatura –es decir, al indagar sobre cómo Carlos Velo pensaba el cine, al darle vueltas a su marca autoral en esa pieza pequeña e inmensa– se me fue revelando la anticipación de ciertas figuras fílmicas, según Dominique Painï, propias del cine moderno. Entre ellas la espera, ese espacio para la posibilidad de que la vida se precipite dentro de la película, como sucede con la mujer llevando un cesto en

6. Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 1983, pág. 7.

la cabeza que, siendo dirigida, suelta una carcajada imprevista hacia la cámara, hacia el hombre de la cámara y hacia el nosotros espectatorial; o los primeros planos de objetos y sujetos que expresan ese pálpito elemental del paso por la máquina de la visión, además de una actitud a favor del rostro de nosotros mismos inserto en la imagen comunal.

Pendientes de encontrar *Por unha nova Galicia* (Ramón Barreiro,1933), el film de Velo continúa siendo el referente de una selección autoral que hace del cine un objeto capaz de expresar y operar como constructor de una nueva visión sobre nosotros mismos inmersos ya en la comprensión del siglo como el de la pasión por lo real (gracias, Badiou) y del cine como activo inconmensurable del arte de masas con la justeza de un movimiento de cámara, el ritmo interno de una secuencia, el retrato angulado que habla el lenguaje del dispositivo, la duración de un plano o lo que percibimos entre dos imágenes.

Y si nos dirigiésemos hacia la relación de Velo con las vanguardias de su tiempo, también hallaríamos en *Galicia* la fraternidad de una época que labra el gran vínculo hombre-mundo, al pie de la exploración de procedimientos visuales en la puesta en relación de unos elementos con otros: pequeño/grueso, uno/múltiplo, luminoso/oscuro, alto/bajo, asociación automática de ideas, materiales, sensaciones y acciones que se revelan para nosotros en el exceso que acompaña al goce de filmar. *Galicia* como *sinthom*, de la mano de Zizek y de su lectura del último Lacan, el que establece la diferencia entre síntoma (un aquel velado, represado) y *sinthom* como materialización de un cierto goce excesivo, de esa plenitud profunda y horizontal que es la nación imaginada y que fue la práctica artística de la vanguardia.

Y así, en la estela de la cultura republicana, laica y fraterna, una nueva clase social, la Galicia campesina y marinera, tenía por fin rostro en el cinema. Hombres y mujeres en el espacio común como un lugar, también, suyo.

Lo real en imagen, la verdad de cada material inundando la pantalla de anguilas o de mazorcas tal y como reclama la «Nueva Objetividad», es una de las constantes en el Velo de *Galicia* que hace del inserto un efecto de eterno presente y del movimiento en el interior del plano la demostración de que ningún otro gesto puede imitar el de los dedos del gaitero en el puntero o el de la cabecita de la bebé mamando.

El cine como objeto artístico capaz de hacernos ver toma cuerpo en *Galicia*, una cinta a la que le podríamos transferir lo que dice Manuel Costa a propósito de un documentalista,

Robert Flaherty, que Velo siempre amó. También él, con sus ojos al acecho, procuró que el mundo fluyese hacia el interior de la cámara, «*e son estes ollos e esta cámara quen, á custa de tanto veren, acaban por nos facer ver a nós*»[7] y fueron tales observaciones las que me llevaron a escribir sobre Velo textos como éste:

> «*Cando esa campesiña olla para Velo e sorrí está escrebendo 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.*»[8]

«*E son estes ollos e esta cámara quen, á custa de tanto veren, acaban por nos facer ver a nós...*», como nos hizo ver la acción de labrar el fotograma en la búsqueda de las señales del contrabandista, de las transiciones: cortinillas, fundidos de las mazorcas, las nubes, las mujeres yendo hacia el canasto..., sobreimpresiones y miradas a cámara que, por su parte, nos conducen hacia otras señales de la contrabandista Esfir Shub, hacia el corte y hacia el fotograma perdido. *E estes ollos e esta cámara* que acaban por hacernos ver los lugares del cineasta: filmar el trabajo y filmar el territorio, el medio, el paisaje y la relación con el paisaje como pieza maestra en la configuración de una *comunitas* –que podríamos alargar hasta Michel Foucault y su aportación al conocimiento como lo que una comunidad reconoce por su valor de uso– que se expresa en determinadas acciones: el lino, la recolección del maíz, la romería, la feria, la pesca de la sardina y la contemplación de la tierra. Y junto a cada acción da comienzo la narración que sigue, como en todo relato realista, una lógica interna a la propia acción para deslizarse hacia la fábula, hacia la ensoñación, en ese plano del gaitero y en el rastro de los antepasados, en el tiempo: en los *petos de ánimas,* en los castros, en los cruceiros, en el cañón del Sil.

Con *Galicia,* Velo perseguía su modelo, ese real que sólo existe con la cámara, que para la cámara armoniza en un gesto las variaciones de lo próximo, la verdad de cada material. Y la

7. «*Y son estos ojos y esta cámara quienes, a costa de tanto mirar, acaban por hacernos ver*». Costa, Jose Manuel, «Para além do documentário», en *O Olhar de Ulises*, 4, *Resistencia*, Cinemateca Portuguesa. Porto, 2001.

8. «*Cuando esa campesina mira hacia Velo y sonríe está escribiendo la historia del cinema. Cuando Velo es quien recibe su risa, a riesgo de romper con el protocolo objetivista, está haciendo cine. Cuando sonreímos ante esa irrupción de lo imprevisto frente al dispositivo estamos, como espectadores, entrando en el cine*». Ledo Andión, Margarita, *De Cine-Ojo a Dogma 95*, Paidós. Barcelona, 2004.

derrota en la guerra se llevó consigo una película que, más allá de su valor simbólico, mantiene en su misma fragmentación, en su factura incompleta, el signo trágico de una época junto con algunas anticipaciones que el cineasta desarrollará más adelante en el cine azteca y en compañía de otra generación ejemplar: Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Fernando Gamboa, Barbachano Ponce..., y de su mano ese nuevo cine de nombre *Raíces*, esa cinta infinita (*Torero*), ese Velo que aún en el último número de *Vieiros* (1968) publicaba «Imaxes para unha película»: «... *recogidas por un cosmonauta brasileiro de nombre Guevara y milagrosamente conservadas en una olla de barro tras la catástrofe que asedió a Galicia en el año 2000*», escribía tal vez como anticipación al «Prestige» (19 de noviembre de 2002). Y es el argumento de un film de chica-chico, con la emigración, la pérdida, el retorno y, al fin, la recuperación de la amada.

> «*Foi na colleita da herba cando a coñeceu. De raparigos xogaron xuntos no monte. Agora ela era moi recatada e púxose roiba cando il lle apreixou un peito ca man. Era coma un cabaciño pequeno. Ela, que era de xente que se arranxaba ben, inda que se incomodou non deixou de sorrirlle. E foron bailar na festa da Patrona. Pasearon pola feira e víronse no fiadeiro. Ó cabo ela diulle palabra. Entón xa andiveron soios e souberon das lúas nos piñeirais i o barullo das follas de carballo no chan. Il cantáballe ruadas polas noites do sábado. Ela bordoulle un paniño de seda.*
>
> *Daquela, chegou unha forte invernía...*»[9]

Un invierno que duró 75 años. Un largo invierno que es, también, la parábola del film *Galicia*.

---

9. «[...] *Fue recogiendo hierba cuando la conoció. De muchachitos jugaron juntos en el monte. Ahora ella era muy recatada y se ruborizó cuando él le apretó un pecho con la mano. Era como una calabacita pequeña. Ella, que era de gente que se apañaba bien, aunque se enfadó, no dejó de sonreírle y fueron a bailar en la fiesta de la Patrona. Pasearon por la feria y viéronse en el bosque. Al cabo ella le dirigió la palabra. Entonces ya anduvieron solos y supieron de las lunas en las pinadas y del rumor de las hojas de los robles en el llano. Él la cantaba pasacalles en las noches de sábado. Ella le bordó un pañuelo de seda.*

Entonces llegó un perpetuo invierno...»