ANTÓNIO FIDALGO e PAULO SERRA (ORG.)

Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã
Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico

Volume I

ESTÉTICA E TECNOLOGIAS DA IMAGEM

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

Actas dos III SOPCOM, IV LUSOCOM e II IBÉRICO

•

Design da Capa: Catarina Moura

•

Edição e Execução Gráfica: Serviços Gráficos da Universidade da Beira Interior

•

Tiragem: 200 exemplares

•

Covilhã, 2005

•

Depósito Legal Nº 233236/05

•

ISBN – 972-8790-36-8

Apoio:

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Programa Operacional Ciência, Tecnologia, Inovação do III Quadro Comunitário de Apoio

Instituto da Comunicação Social

Entre cine e foto: Un sorriso a cámara

Margarita Ledo Andión[1]

Dispómomos a tratar un "xesto social", o sorriso, en canto expresión para e cara o outro, como seducción mediada pola cámara á que non lle cómpre resposta imediata. Imos tratar iso que tanto encandilou a Barthes, o aceno, ou o que Bresson tanto procurou e que chamou "modelo". Ímolo tratar como parte da cultura da imaxe técnica, máis aló da súa hipercodificación na pose, na frase controlada e sometida a regras. Ímolo tratar como materia pro-fílmica no cadro dun tipo de cinema que se constrúe xustos nos intervalos nos que se funden o real, o *apparatus*, o autor e un "nós" identitario que nos representa e fai que poidamos recoñecérmonos en figura de espectador. Dispómonos a tratar do sorriso nun filme inacabado, con leituras múltiplas, con variacións canto ao nome de seu –– *Compostela, Finis Terrae, Galicia*...- no que adoito se localiza o inicio dun cinema galego e tamén a escolla dun cineasta que tal se define en tempos da xeración republicana (1931-1936): Carlos Velo.

Coma todo o cinema que leva canda sí unha marca de orixe, unha sinatura especial, o cinema en *Galicia*, ou nos oito minutos recuperados dunha película que se deu en chamar *Galicia*, parte do novo por facer (a idea) e do novo como resultado do coñecemento (a técnica) para a construción da imaxe de Galiza en tanto suxeito social con espectativas, con posibilidades de mudanza, nunha obra destinada á pantalla, ao público, á cidadanía e que – tempos anómalos – chega á súa proxección única no cadro dun evento que se realiza alén, en París, co gallo de reclamar apoios para a República española en guerra.

Despois, o filme desaparece. O público de seu, o destinatario no que pensou o seu autor, endexamais o poderá ver. E pasados os anos recupéranse apenas 8 minutos que servirán para transformar a Velo e a este fragmento nun cine con valor patrimonial. A imaxe técnica e a expresión do *médium* representa unha época que forzou, entre outras escollas, a do cine do real fronte do ficcional, a do cinema "de estudo" fronte do esceario natural. Carlos Velo optou polo documental dende dentro da tradición realista, dende a herdanza da fotografía fronte da herdanza do teatro, por mantermos os termos das discusións e dos textos do período fundacional.

A foto e as marcas da cultura da foto no cine documental ten que ver coa tradición realista, si, mais ten que ver de maneira singular co que cada época e os autores en cadansúa época – na mellor das advertencias brechtianas – entenden por realismo. A foto e as marcas da foto no cine lévannos polas propostas artísticas que parten e van cara xente que come – reclamou Jean Vigo –, cara a confrontación dunha sociedade consigo, e a relación do real, do material pro-fílmico, coa cámara, co dispositivo. O interese en poñer dentro do mesmo plano foto e cine terá que ver, tamén, aquí e agora, coa reivindicación do cinema como herdeiro da foto – na mellor da imprecacións dun Jean Luc Godard – pero, singularmente, coa capacidade seminal desta idea para movementos que definiron os cinemas chamados nacionais: fronte do cine comercial, distante da política de autores, diferente a respeito de Europa, as posicións de diferentes manifestos sesentistas – "Cara un Tercer Cine", "Por un cine Imperfecto", etc.- teñen na base non só a identidade co seu próprio tempo como a actitude e o legado de determinados autores que os precederon. Os minutos conservados do filme 'Galicia-Finis Terrae' de Carlos Velo hannos servir para analisar e avaliar como primeiro acto criativo da visión, en calquera caso e tamén para a imaxe de natureza técnica, a ollada para o exterior.

> De part de le Roi et monsieur le Lieutenant générale de police, messieurs et dames, vous êtes avertis

> qu'il est arrivé depuis peu en cette ville un animal nommé Rhinocéros. Il fut pris en Afrique dans la province de la Bénoué en 1741 par un capitaine marinier, lequel capitaine le fut transporter de Douala par mer en Hollande. (...) Ce monstre este de couleur musc. Il a une corne placée sur le nez, laquelle corne lui sert à se défendre. Il court avec une légèreté étonnante. Il sait nager...[2]

Poida que calquera de nós, habitante dunha das cidades europeas de referencia meiado o setecentos e a partires da descrición exhaustiva dos pasquíns que nos convocan para o xamais visto, pasaramos recoñecer unha forma novedosa no noso entorno á que se lle apón o nome de Rinoceronte. E deste modo entre outros modos, entrementres a mostra pública se vai instalando na cultura cotiá, ímonos preparando para mudar a crenza pola proba visíbel e palpábel. Até que a proba chega a ser reproducíbel e cédenos o paso para que fixemos, harmonicemos, organicemos o real polo medio de procedementos tecnográficos, con procedementos que soerguen o valor da súa aparencia deica situala na categoría de "verdade" e ate facernos confundir o Rinoceronte coa foto en calidade de duplo do Rinoceronte e coa foto en movemento como a máis perfecta representación da súa lizgaira carreira.

E se dende o anuncio oral da chegada do xamais visto fómonos achegando á visibilidade, e se coa ilusión de movemento, co enxenio ao servizo de agachar os trucos para conseguir un efecto coma de verdade nos fomos situando – en canto a terra pasaba varias veces – na época do audiovisual, a comén dos noventa, por razóns tecnolóxicas tanto coma ideolóxicas entramos – poñamos que coa Primeira Guerra do Golfo –, no audiovirtual. Ao igual ca o Rinoceronte, a foto e o filme deveñen arqueoloxía e canda foto e filme devén arqueoloxía o real. Un real que ía ficando á marxe das imaxes que ateigaban as vías de circulación, cando non esvaíndo tras as convencións do estilo documental por mor de colaborar na construción de falsos. Por iso o noso interese en visitar a foto e o cinema documental como parte do discurso realista e dende autores do período fundacional, tal e como avantamos ao inicio do texto.

Porque o documental fotográfico e cinematográfico, máis aló de ser catalogado - dende a visión dominante – como esa imaxe do pobre e para pobres na que aletexa a fin da Modernidade e do Humanismo laico que se desenvolvera dende o Renacemento, tira do principio reprodutivo un lugar de seu na práctica das Luces a propósito do coñecemento de nós mesmos, e porque formou parte da posta en imaxe de todo un século, o vinte, abrindo a nosa intelixencia para a alteridade e a igualdade, adoito é considerado un activo político. E abofé que o foi aló cando o sorriso a cámara aínda era un material pro-fílmico.

Na súa *Histoire(s) du Cinéma* o Jean-Luc Godard vai repeter unha vez tras doutra ¿herdanza da fotografía ?, si ; ¿herdanza da fotografía ?, si ; ¿herdanza da fotografía ?, si ; unha sobreafirmación que nos advirte dunha creba, na práctica e na cultura, entre cine e foto, entre imaxes que se foron isolando unha da outra como signo, como arte, como obra, como expresión e como comunicación.

Porque ao igual que os pares imaxinario-realidade ou beleza e verdade, cine e fotografía formaron parte do mesmo territorio de fronteira, o da imaxe analóxica que identificamos a traverso da cámara; foto e cinema configuraron unha pasaxe certa que entrelaza a técnica co real e mais co autoral; cine e foto puxeron en relación un obxecto novo, a súa intervención en non poucas mudanzas culturais e un suxeito encol do que se incorpora o tempo e o paso do tempo; foto e cine fabricaron o duplo e a súa percepción como construción; cine e foto foron un resultado e un operador da Modernidade e do seu canto á transparencia, a ollar.

Existen, tamén, dúas figuras que manteñen na súa man en vango a memoria da terra que pasa: a persoa que olla, a espectadora da foto ou do cine do real e a que se mantén no fóra de campo para escoller o que vai entrar en campo. Dende aquela exhibición de apenas 52 segundos que apresenta a empresa familiar Lumière para o público que acude ao Grande Café sabemos dun "cinema á maneira fotográfica", tal e como o adxetivou Henri Langlois, que entra

no século coa angueira de definir regras de seu a partires da súa diferencia constitutiva: a máquina. Asi, as relacións foto-cinema, que se manifestan nas primeiras décadas do vinte en propostas como a *candid camera* e en autores tan de culto coma Paul Strand ou Jean Vigo, en fendas como a fotomontaxe e en creadores como Rodchenko ou Dziga Vertov, en experiencias como a Nova Obxectividade e en dinamizadores como Franz Roh ou, finalmente, na especificidade do documentario social como ámeto das políticas públicas progresistas, na Europa da Fronte Popular ou na norteamerica reformista, á par da actitude autoral a prol da identidade co seu tempo coma o tempo da cultura industrial, da teima en aprofundar na capacidade expresiva do *medium*, da cinefilia como misión que conduz a animar cineclubes, editar, discutir e axitar, a época dá paso ás teorías e canda elas ás posicións que parten do "carácter e ascensión dunha nova arte", o filme, para elaborar un modo de pensar o cinema en canto produto para as masas, para un público en presente, un público que se identifica co cine e que deberá ser educado para ver cine. É a posición de Bela Balázs.[3]

Teoría en desenvolvemento entrementres observa e avalía o seu obxecto, Balázs tenta localizar aquelas constantes do que el próprio alcumara de nova arte arredando o que chama "teatro filmado" ou o simples rexistro de eventos das posibilidades técnicas de fotografar esceas dende diferentes ángulos e escalas, incorporando o traballo expresivo do cineasta en que se fai visíbel no intre no que se proxecta para o espectador e mete dentro do filme o espectador. Nun dos seus epígrafes Bela Balázs fala da realidade no canto da verdade en el refírese a algo tan inequívocamente cinematográfico coma o *Close up*, apóndolle non só a súa incidencia no modo de actuar, simplificándoo, se non no gusto do público que comeza a preferir o obxectivo, as faces e as voces sobrias, a xente da rúa entroques de actores profesionais:

> After the first world war and the hysterical emotional fantasies of expressionism, a "documentary", dry, anti-romantic and anti-emotional style was the fashion in the film as in the other arts.

A mostra na que imos pescudar a materialización da época que vimos de caracterizar e a súa actualización na posguerra énos próxima por cultura e por pertenza. A maior abondamento, os estudosos non só consideran a Carlos Velo o 'pai do documentalismo español' (Romá Gubern) se non quen fixo o primeiro documental galeguista, *Galicia-Finis Terrae*, no 1936.

Ollar para o exterior sabéndose, ao tempo, parte dese exterior constitúe a cerna do cinematógrafo como arte de masas e como activo na construción da cidadanía. O cinematógrafo como cultura republicana e como inclusión na tradición patrimonial das sociedades devén unha angueira para aquela época na que un galego de Cartelle, no agro do sul ourensán, devalando cara a raia, devén o grande animador do documental no Estado español. O primeiro encárrego, dende o Ministerio de Agricultura, *La ciudad y el campo*, no 1934.

Producto da segunda república española,[4] estudante de biolóxicas, activista no cineclube da *Federación Universitaria Escolar*, FUE, o seu perfil vai parello ao de outros autores que deciden que o cinema expresa un modo de creación diferente e contemporáneo no que coinciden o dispositivo, o motivo, o ponto de vista e a posta en relación da obra final, da "pantalla", co público. Da imaxe cun espectador xeral.

O real observábel, tanto na ciencia como nas artes, é o seu territorio de escolla, o primeiro chanzo do acto de intervención que dende a súa formación sistémica aplicará a esculcar – fotograma a fotograma – o filme que o conduz para a realización: *Acorazado Potemkin*. No seu cuarto de estudante Carlos Velo repasa unha e outra vez a película-insígnia dunha nova cinematografía para descubrir o misterio do seu ritmo, do modo no que os materiais adequiren sentido, a estratexia Eisenstein amplando as posibilidades de linguaxe do *medium* mentres a súa orixe cultural e social o conducen a Flaherty ou a Dovjenko coma os seus autores-modelo. Fábula, cámara, montaxe, realismo, é a bagaxe que leva canda sí cara a escolla do social coma o nó organizador

dos seus filmes na República española (1931-1936) e será no marco da mostra realizada en París en solidariedade coa República, cando o público que contempla o *Gernika* acceda á exhibición única dun filme, *Galicia-Finis Terrae*, do que anos despois apenas se recuperarán os poucos minutos que funcionan a xeito de compendio da andaina fundacional de Carlos Velo.

Cineasta de vocación didáctica, os seus filmes acompañan nas sás a proxección de historias populares como *Morena Clara*, de Florián Rey, mentres a súa cabeza construtivista e o seu corazón neorrealista valeránlle para utilizar os medios a bordo en cada seu entorno e dende o interior de cada seu entorno, que se pecha con *Yebala-Romancero Marroquí*, en Marrocos, 1937, camuflado como axudante de dirección na equipa alemana que realiza este filme de propaganda franquista, e que reabre no México, cun actor non profesional e cunha historia de vida e de morte, con Luis Procuna, en *Torero*, 1956. Porque o máis singular de Carlos Velo tal vez sexa esta capacidade de adaptación biográfica con cada fase histórica: cine institucional e didáctico durante a República; preparador de cineastas para o que será o ICAIC en Cuba co seu cine-camión; militante nacionalista no exilio que non arreda pé da súa idea de regresar a Galiza, xa coa Autonomía, anos oitenta, para aplicar as ideas centrais que defendera en Buenos Aires no cincuenta e seis e en calidade de delegado do Padroado de Cultura Galega de México no *I Congreso da Emigración*.

Pola súa práctica fílmica, Carlos Velo é o documentalista deses suxeitos colectivos nos que o proceso sustitúe ao evento, nos que o C*lose up* alén dunha figura fotográfica e na procura de sobriedade na interpretación, leva canda sí ao espectador para dentro do cadro. A súa presentación como cineasta é o devandito encárrego do Ministerio de Agricultura, *La ciudad y el campo*, unha película exemplar a propósito da idea de cidadanía en tanto aprendizaxe dun modo novo de entender a produción e o reparto de bens, que se continúa no filme *Almadrabas*, realizado con financiamento comercial, e cuxo tema, a pesca e a conserva do atún, conclúe o ciclo de cinema instrutivo. A linguaxe cinematográfica é de Griffith; a voz é unha sorte de refrexo condicioado e automático que non se diferencia da pulsión que a imaxe vai trasladando tal unha cadea de montaxe, e na banda sonora música culta de autor local – Sainz de La Maza – e estilo atemporal: Shumann. No paso que segue dá o chouto para o cine puro, para a abstracción sen terra na que fincar, para *Infinitos*, 1935, – película da que non se ten topado rasto material – no que a pegada vertoviana non está no tema se nón no modo de utilización do dispositivo para facer un percurso cara o máis ignoto, as cosmogonías, multiplicando na música de Halfter, o seu compositor de cabeceira – na República e tamén no seu período mexicano máis fecundo –, o encontro entre imaxe e son como universo dunha nova arte.

E na fin: *Galicia*, premiada en 1937 na Exposición Internacional de París. A cámara como constitutiva e como constatación da súa capacidade para ver máis aló, para traernos a solpresa dende o próximo, dende o xa coñecido, como elemento que se transforma en espectáculo, que devén nese algo que atrae a nosa atitude contemplativa porque incorpora a incerteza nas nosas espectativas. A súa confianza na cámara, en descubrir a ollada a cámara, iso que tanto desexaba Vertov; o seu sentido da posta en escea e da dirección das personaxes, personaxes que se representan a sí próprias para a cámara – as mazadoras do liño e as segadoras de Cartelle, por exemplo; a *gestalt*, a forma no espazo como sinécdoque 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 descripción da paisaxe habitada en sobreimpresións que fan coexistir a xeografía humana coa voz do narrador; 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 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 o dispositivo, como espectadores estamos entrando no cine.[5]

O respeto polo medio dende a cultura fotográfica é, tamén, ontolóxicamente, o respeto polo seu obxecto, é dicir, pola realidade e pola relación coa realidade dende a distancia xusta. Ás veces a traverso de convencións coma o retrato que, lonxe de estandarizar, van e configuran un modelo duplo de representación para ese dous, muller/home que en Velo vai ser unha sorte de verso e reverso irreconciliábel. "Faire la photo", o encadre ascendente e enfático, a imaxe estática como para permanecer, como un "souvenir", é a masculina. A secuencia en tempo real, a ollada demorada, o plano xeral e a figura metida na terra, é fiminina. O Velo reprodutor dos valores antergos está na pose; o Velo como artista civil está na fotoxenia. O Velo da axit-prop, entroques, está nas esceas, nos "tableaux". E é nas esceas do común, aí onde somos suxeitos colectivos, ún e múltiplo, onde o virtuosismo do cineasta reaparece guiando cada movemento da cámara[6], establecendo o ritmo interno e o contrapunto con planos construidos coma unha *gestalt*, nos que a fabricación dunha certa "imaxe" ten o valor dunha icona, dunha figura fílmica na que o todo tamén se representa e onde conflúe o tempo do filme co vivido polas personaxes, polo autor e polo espectador, e dicir, por nós. Se así for, estamos no cinema.

Na fin, a atmósfera. Construída dende o medium, dende a expresividade que permete o medium. A sensación que experimentamos ao entrañar o riso. O abraio dun obxecto pobre convertido nunha escultura cinética que se insere nos ceos. A beleza – a harmonía – que vai pousando nesas variacións do próximo, nesa verdade de cada material. Que foi un dos eslogans con que se nos anunciou a boa nova.

A reaparición de Velo no exilio mexicano será, outravolta, como cineasta de alento didáctico – e soviético – que traballa entre o coarenta e seis e ate o cincoenta e ún no ámeto dos noticiarios, ou que elabora, no 1954, as cápsulas de *Cine-Verdad*, unha sorte de prefabricado de tres minutos, con imaxes de documentario e publicidade, e que combina cunha tentativa inacabada de cinema moderno, *México mío*, con Cesare Zavattini no guión.

No 1956 Velo presenta a súa proposta para establecer en Buenos Aires unha base para un cine galego educativo, documental e informativo. Tres niveis funcionais coa finalidade de pular por un cinema militante tras os pasos do de correspondencia que se desenvolvera nos anos trinta entre a emigración e os seus lugares de orixe, aqueloutro cinema de encárrego, de particular a particular, que atravesa o atlántico e que é pago, por exemplo, pola agrupación bonaerense "Sociedad progresista Hijos de Fornelos y Anexos" para ver as imaxes da inauguración do local do sindicato agrícola. Un cinema de encárrego ao que José Gil, o iniciador da industria do filme en Galicia, trata coma obra cinematográfica que arestora é o único rexistro da bandeira republicana na Galiza que, como sabemos, nen tivo tempo para se enfrontar ao golpe fascista, sendo pasto dunha das *razzias* represivas máis cruentas da Península. Os asasinatos, violacións e expoliacións; as fuxidas ao monte; a permanencia do corpo de guerrilla galaico-leonesa en toda a década dos coarenta; a saída de tres mil refuxiados galegos cara Francia que non se acolleron á oferta de retorno, ou esa vintena de cativos que se engaden aos nenos de Asturias e de Euskadi para entrar nos barcos que os liberan da guerra cara territorios amigos, son parte dos sinais e dos efectos da represión franquista encol esa Galiza que se expresa como personaxe colectiva na derradeira produción de Carlos Velo.[7]

Aos cen anos do "Banquete de Conxo", o xantar de irmandade que no 1856 xuntara a intelectuais e operarios opoñentes para ficar na historia como símbolo da anomeada "segunda xeración galeguista", Buenos Aires celebra o *Primeiro Congreso da Emigración Galega* no que Carlos Velo, vice-presidente do Padroado da Cultura Galega en México, presenta unha ponencia co título "Proposta de creación do Centro Cinematográfico Galego". Nela revelará a súa crenza no cinema 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 arredor das catro ponlas da industria cinematográfica: Produción, Merca 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" ao pé da organización de "Grupos de Cineacción Rural, que llevarán a las aldeas y caseríos de Galicia el mensaje cultural del cinematógrafo".[8] Na disposición Novena (Transitoria) Velo propónlle ao Congreso "que inmediatamente ordene la filmación en 35 mm., blanco y negro de los eventos del mismo". A filmación, hoxe depositada no CGAI – Centro Galego das Artes da Imaxe –, é tamén a derradeira *imago* dunha emigración e un exilio militantes.

Por vontade e por casualidade Carlos Velos é un arquetipo republicano, que vive o cinema como instrución pública e para quen a vocación de seu devala para o neorrealismo e para o filme didáctico entrementres tece unha sorte de simbiose da cámara, a personaxe e tamén o espectador. Un dos seus documentais do período final, dos setenta, *Universidad Comprometida*, coa visita de Allende á Universidade de Puebla, podería utilizarse como proba das aplicacións da montaxe dentro do directo. É a mesma fórmula que aínda podemos rastrexar nos seus primeiros filmes, cunha persoaxe-modelo, un suxeito colectivo e máis a súa implicación ben no sistema produtivo, ben na sociedade, e cunha cámara que segue a personaxe. Realización de honra nos tempos do neorrealismo e prototipo da súa influencia na creación de cinematografías nacionais tamén en Latinoamérica, o seu filme *Torero*, a película que recebe en Cannes o Premio do Xurado, restaura ese dobro rexistro da imaxe como fábula, como documento e como historia melodramática.

Se no noso interese está localizarmos os alicerces dunha particular andamiaxe que soergue o cinema nacional-popular nos anos sesenta-setenta, un manifesto coma o que se publica na Universidade Autónoma de México, encol a "Constitución del Comité de Cineastas de América Latina"[9], cando afirma que o auténtico cine latinoamericano é e será aquel que contribúa ao desenvolvemento e fortalecemento da cultura nacional e sirva de instrumento de loita e resistencia, ten ancoraxes moito máis atráis e dende diversos territorios políticos e culturais que van puntuando as aportacións singulares de cineastas, movementos e filmes.

É así que xunguindo ideación e realización; promovendo escearios estábeis para a formación e mais a divulgación, establecendo fórmulas novedosas para facer películas; entrando mal ca ben en canles especiais de distribución (por exemplo nas redes de 'Arte y Ensayo', se referimos o caso español), nomes coma os de Fernando Birri, "Cine y subdesarrollo", ou o texto sempre citado de Solanas y Getino "Hacia un Tercer Cine", desde Argentina; "A estética da Fome" ou "Abaixo co populismo" de Glauber Rocha; García Espinosa e o seu manifesto "Por un cine imperfecto"; Jorge Sanjinés con "Problemas de fondo y contenido en el cine revolucionario", foron acompañados por figuras como as de Carlos Velo e foron conscentes da importancia de dárense a coñecer mundo adiante xusto no seu momento. De modo sintomático estes textos están, arestora, reaparecendo en todas as compilacións sobre Teoría do Filme.[10]

Cuba e Latinoamérica, nova paisaxe para Carlos Velo, traen tamén para dentro do segundo e decisivo período de asentamento do documental a constatación de que é posíbel un cinema con recursos escasos, cos medios máis a man, dende cineastas de non profesionais, e para facer películas que, ao mesmo tempo, sexan exemplo dun proceso de toma de conciencia e da súa transferencia tanto cara a teoría como cara a atitude fílmica. O retorno da suxetividade para a acción política faise a traverso da función central que se lle apón á cultura, por estaren convencidos, como expresaron Birri ou Sanjinés, que o imperialismo no só controla as fontes da riqueza se non que trata de enxoitar as fontes da imaxinación. A identidade entre cinema e máis nación como dialéctica criativa, na procura da súa própria tradición

expresiva, como programa de cine concreto e como decraración de amor entre o binomio cámara-realidade, pobo e autor, ten os ecos daquelas mesmas angueiras que construíu a xeración do cinema que se define a partires da foto e co realismo como categoría histórica: o tempo en presente, o secularismo como filosofía, a inclusión como cidadanía. Os efectos máis ca as convencións do realismo, como pensamento nodal. Bertolt Brecht ao fondo.

O termo que unifica o esceario novo da representación será, precisamente, o de anti-imperialismo. O mapa de relacións e as experiencias varían de situación a situación, segundo a árbore xenealógica de candasúa cinematografía e, sobremaneira, do vai e vén cronolóxico da represión en cada país. A ideología pasa a se nutrir, aquén e alén, dos teóricos da diferencia, de Franz Fanon, de Memmi, amén das decraracións dos comités de cineastas. En calqueira caso, e pola primeira vez existen películas de Latinoamérica que amosan como son os países latinoamericanos portas adentro, países nos que por forza se tén que viver, reflexiona Chanan, na presentación do programa do oitenta e tres no *National Film Theatre* londinense, e ao facelo así – continúa – e vir dende o seu próprio país ate nós, apréndennos a pensar outravolta sobre os países de acó, os territorios do capitalismo corporativo trasnacional que, por suposto, inclúen as *major* cinematográficas.[11] "Clandestinos y alternativos", como proclamará nos anos de chumbo, 1977, o Comité de Cineastas Latinoamericanos, o referente nacional como *origo*, para autores e espectadores, crea un ámeto de entendemento que en moi cativas ocasións conseguirá se exteriorizar coma nest4e momento.

Un esgo unificador é a política, e ben ao lonxe é onde a vegadas se albiscan as custiónss estéticas, ou a pesquisa e o debate encol definicións, segundo a súa función e o seu modo de produción, que arredan a arte de masas da arte popular. Outro esgo común é o choque frontal cos modelos do cinema comercial. Neste senso é xa antolóxica a posición de García Espinosa sobre un cine "imperfecto" consonte cunha nova orde económica e cultural, ao por en custión aquela angueira que merodea pola cachola do dominado e pola que anceia, algún día, ter todo o que ten o cidadán dos países máis desenrolados. Pero o escritor e cineasta cubano foi absolutamente craro: a meirande parte da humanidade non imos chegar endexamais a ese nivel de consumo, porén – veleiquí onde radica a súa aportación cualitativa – a cultura dános novos modos de sentir e de disfrutar, modos diferentes dos modos do consumo irracional. É esta a base do "cine imperfecto". Non se someter aos estándares, nen técnicos sequer, do dito cinema comercial.

Zavattini traducido e recibido en Cuba, Carlos Velo colaborando co ICAIC, os cineastas militantes de SLON – a elite da *Nouvelle Vague* e non só – sostendo proxectos en Cuba, Ivens en Cuba, os americanos opoñentes en Cuba, os latinoamericanos resistentes exilados, como Fernando Birri, en Cuba,

La Batalla de Chile, editada en Cuba. Cuba e a normalización do documentario como longametraxe. Cuba e a co-produción: *História do Brasil*. Cuba, e a produción dun filme no 1948 sobre os dirixentes comunistas galegos Seoane e Gaioso que regresaran clandestinamente para organizar a guerrilla e que son asasinados en Coruña.[12]

Ao longo do século vinte, sobranceiramente a partires da súa segunda mitade a imaxe é xusto iso do que fico excluída, reséntese Barthes a traverso das súas innúmeras citas de cabeceira, nos beizos e nas verbas de *Phèdre* (Racine): Víno, púxenme corada, empalidecín ao miralo... Unha sorte de pretérito perfecto, pola súa vez reconstrución e actualidade, que abstrae e trae o tempo, que abstrae e trae para sempre a lembranza – por iso a súa comparanza coa fotografía – e non a representación dun acontecemento. Quizais é tamén por iso que a foto e máis o pretérito perfecto estean tan perto da seducción[13]. Cecais porque o espectador, o lector, o observante, saiba que o seu papel é o de atopar ese lugar, ese azar, esa situación esvaída, ese "determinado xeito de sere ese minuto que fai tempo xa que pasou [e no que] hoxe se acobilla o futuro". Con esta idea seminal do inacabábel Walter Benjamin rindo homaxe á labrega que lle sorríu ao Carlos Velo cineasta, seductor e militante nos confíns da Terra. Oito minutos nos que hoxe se acobilla o futuro.

Bibliografía

Balázs, Bela, *Theory of Film*, Londres, Dennis Dobson Ltd, 1952.

Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Seuil, 1977.

Chanan, Michael, *Twenty-five Years of The New Latin American Cinema*, Londres, BFI, 1983.

Fernández, Miguel Anxo, *Carlos Velo, vida e exilio*, Vigo, A Nosa Terra, 2000.

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

——————————— "Materia de *Galicia*" in *La Galicia Moderna*, catálogo exposición, Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAC, Santiago de Compostela, 2004.

Miller, Toby e Stam, Robert, *Film and Theory*, Oxford, Blackwell, 1999.

---

[1] Universidade de Santiago de Compostela, USC, Departamento de Ciencias da Comunicación.

[2] Pasquín repartido por *Royal de Luxe* no transcurso da súa performance pasa-rúas "Le Rinhocéros", Arles, Francia, RIP, 1997.

[3] Bela Balázs, *Theory of the Film*, Londres, Dennis Dobson Ltd., 1952.

[4] Para textos de Velo véxase *Actas do I Congreso da Emigración Galega*, Buenos Aires, 1956 e *Vieiros*, México, 1958. Sobre Velo, Miguel Anxo Fernández, *Carlos Velo: vida e exilio*, Vigo, A Nosa Terra, 2000 e Fernando Redondo, *Carlos Velo e o cine didáctico na segunda república*, (TD), Facultade de Ciencias da Comunicación, Universidade de Santiago de Compostela, 2001.

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

[6] En *Fábulas de lo visible* (Acantilado, Barcelona, 2003), Ángel Quintana fai un percorrido magnífico tanto polos aspectos "formativos" do rexistro como polos autores que dende os primordios e arestora insisten no cinema como medio materialista e como insignia da cultura laica (Arheim, Cavell, por exemplo).

[7] Datos recollidos da intervención do profesor Enrique Lister co gallo do *I Congreso da emigración e o exílio galego en Francia*, organizado polo Centre d'Etudes Galiciennes-Université Paris III, París, Instituto Cervantes-Colegio de España, 25-27 de marzo de 2004.

[8] *Primeiro Congreso da Emigración Galega*, documentación, crónicas, Buenos Aires, 1956.

[9] *Hojas de Cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, UAM, 1988.

[10] Véxase *Film and Theory*, segundo volumen da trilogía de Toby Miller y Robert Stam.

[11] Michael Chanan, /*Twenty five years of latina,merican cinema /*, Londres, Channel 4/BFI, 1983.

[12] Exhibido por Víctor Santidrián no *I Congreso sobre a emigración e o exilio galego en Francia*, Centre d'Études Galiciennes, Université Paris III, París, Instituto Cervantes-Colegio de España, 25-27 de marzo de 2004.

[13] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Seuil, 1977.