

DEPARTAMENTO DE FILOLOXÍA GALEGA

Cinguidos por unha arela común

HOMENAXE Ó PROFESOR XESÚS ALONSO MONTERO

TOMO I

SEMBLANZA E CREACIÓN
LINGUA
HISTORIA, CULTURA E SOCIEDADE

EDICIÓN COORDINADA POR
Rosario Álvarez
Dolores Vilavedra

UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA
publicacións

R. 2145119

DEPARTAMENTO DE FILOLOXÍA GALEGA

CINGUIDOS POR UNHA ARELA COMÚN

HOMENAXE Ó PROFESOR
XESÚS ALONSO MONTERO

Edición coordinada por
Rosario Álvarez
Dolores Vilavedra

TOMO I

SEMBLANZA E CREACIÓN
LINGUA
HISTORIA, CULTURA E SOCIEDADE

1999
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



CINGUIDOS por unha arela común : Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero / Edición coordinada por Rosario Álvarez, Dolores Vilavedra. – Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1999. – 2 v. ; 24 cm. –ISBN 84-8121-808-1 (O.C.)

I: Semblanza e creación ; Lingua ; Historia, cultura e sociedade. –1.377 p. – ISBN 84-8121-806-5

II: Literatura. – 1.649 p. – ISBN 84-8121-807-3

1. Alonso Montero, Xesús. I. Alonso Montero, Xesús. II. Álvarez, Rosario, ed. lit. III. Vilavedra, Dolores, ed. lit. IV. Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, ed.

8: 082.2 Alonso Montero

© Universidade de Santiago de Compostela, 1999

A edición deste libro homenaxe
contou coa colaboración das
Excmas. Deputacións da Coruña e Lugo

EDITA

SERVICIO DE PUBLICACIÓNS E INTERCAMBIO CIENTÍFICO
Campus universitario sur

IMPRIME

IMPRENTA UNIVERSITARIA
Pavillón de Servicios
Campus universitario sur

ISBN

ISBN 84-8121-808-1 (O. C.)
ISBN 84-8121-806-5 (V. 1)
ISBN 84-8121-807-3 (V. 2)

DEP. LEG.

C-122/2000

BAIXO O SIGNO DO REAL

Margarita Ledo Andión
Universidade de Santiago de Compostela

"De par 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 fit transporter de Douala par mer en Hollande (...) ce monstre est de couleur musc. Il a une corne placée sur le nez , laquelle corne lui sert a se défendre..."

É posíbel que calquera de nós, habitante dunha das cidades europeas de referencia a mediados do setecentos e a partir da descripción exhaustiva dos pasquíns que nos convocan para o nunca visto, pasaramos recoñecer unha forma novedosa no noso contorno á que se lle apón o nome de Rinoceronte. Deste xeito entre outros xeitos, na medida que a mostración pública se instala na cultura cotián ímonos preparando para sustituir a crenza pola proba visíbel e tocábel. Ate que a proba devén reproducíbel e danos paso para o dominio do real. Pasados poucos anos xa foi posíbel fixar ese real por procedementos tecnográficos, non quirográficos, que puxaron polo valor da súa apariencia deica luir na categoría de verdade e facernos confundir o rinoceronte coa foto do rinoceronte. Coa súa representación.

E se dende a oralidade nos fomos achegando á visibilidade, e se coa ilusión de movemento e coa construcción de efectos de realidade fómonos situando, cando a terra pasa varias veces, na época do audiovisual, a comén dos noventa, por razóns tecnolóxicas tanto como ideolóxicas, entramos –poñamos que coa Guerra do Golfo– no audiovirtual. A foto do rinoceronte convértese en arqueoloxía. O real, en que se estrana das imaxes que saturan as vías de circulación no noso tempo, agáchase nas convencións documentais e axiña será catalogada como esa imaxe probe e para probes na que aletexa o periodo final da Modernidade e do Humanismo laico que se desenvolveu dende o Renacemento e do que Galiza, coma calquera outro país na historia, tén a súa versión particular.

Co enunciado "Baixo o signo do real" nós queremos entrar, por vontade, na imaxe documental, fotográfica ou cinematográfica, e na posta en imaxe que o século XX fixo de sí próprio coma o século da conquista da transparencia –a costa do dereito á opacidade– para advertir que coa perda do corpo, coa transmutación do rinoceronte na imaxe xerada dende un banco de díxitos, estámonos negando, censurando, un dos procedementos de pensar o real.

Existen dúas figuras, dúas cariátides que manteñen na súa man lixeira a memoria da terra: é a persoa que olla, a espectadora, e é o fóra de campo, iso que non entrou na cadraxe, para que a escolla da cadraxe poida re-enviarnos as diferentes miradas encol do real.

Existe un modo de producción de imaxes que atravesou o século como realización dentro do século, como desexo e como modo de contar: é o documental. Adoito vencéllase a orixe do cinematógrafo, aquel rexistro da saída da fábrica dos irmáns Lumière, co documental e coa idea de público, coa exhibición dese ou doutros rexistros no salóns modernos, no café.

Nas primeiras décadas do vinte a imaxe do real establece os seus códigos, a súa linguaxe, o efecto-verdade que a diferencia da imaxe ficcional, e considérase que cando no cinema Capitol de NY, no 1922, pásase *Nanook, o esquimal* , de Robert L. Flaherty, queda de seu inaugurado o xénero que se identifica como documental. Tamén en Santiago temos –quero dicer, tivemos ate o pasado verán– un cinema Capitol. A seguido, o documental definiu modos diversos de ollar para o mundo e de organizar como cinema o mundo.

Diferentes escolas, os primeiros textos teóricos de Vertov ou de Grierson, o punto de vista do autor, a idea de intervención –de Ivens a Paul Strand ou Velo– únense para materializar e facer avantar o máis histórico de todos os xéneros, á par que se configurará a cidade como un outro elemento da Modernidade, alí onde se entrecruzan as relacións

sociais de comunicación e onde o imaxinario é parte activa nesas relacións. E será a cidade, será o que pase nas cidades, un dos temas sobranceiros para o documental.

Como eido de se aventurar na verdade do real, o documental foise desenvolvendo por entre as secuencias máis significativas que retratan o século, incluida a propaganda bélica; o documental foise reclamando de certas constantes como a inmersión na vida; o documental foise recoñecendo nos autores e autoras que coas súas imaxes artellan procedementos para a comprensión –crítica e incerta– da experiencia do século. O documental terá, asemade, que confrontar o seu papel a partir da dicotomía de soportes –o fílmico ou o video– e de espacios para o espectador –a pantalla ou o televisor– como variantes que determinan a relación contemporánea de nós próprios co documental.

E dentre as dificultades intelectuais de cada época, na nosa manifféstanse aquelas que poñen en relación aos directores e máis aos escritores coa televisión como un dos territorios nos que quizaves é imposíbel construir o real. Cineastas con propostas tan diversas coma poidan ser Rosellini e Godard, o primeiro como arquetipo do neorrealismo, o outro da visión subxectiva, esnaquizada e de interconexión entre ficción e non ficción, remarcan que "os Medios sitúan os seus públicos nun estado de non-relación coa realidade" (Rosellini) ou, de maneira máis imperativa, o estilo Godard: "A televisión fabrica o esquecemento, o cinema fabrica *souvenirs*". Levando a contradicción un pouco máis aló desta dicotomía, Serge Daney, cando a Guerra do Golfo (03.02.1991), fai un artigo para *Liberation* no que explicitamente afirmará que o visual, que é a esencia da tele, deveu o espectáculo que un só campo se dá de si mesmo mentres que a imaxe que teña no seu horizonte o cinema non é senon a que nasce do encontro co outro. Anque ese outra sexa o enemigo.

Fixa ou en movemento, para cinema ou televisual, unha das imaxes que ontolóxicamente non existiría sen esa relación co outro é, de seu, a que identificamos como documental. Dende os primordios da imaxe mecánica de referente real, a primeira acepción da palabra "foto", en que nos sitúa nunha das múltiples posibilidades do universo da imaxe, remete, precisamente, para a alteridade, para o outro como actor ou como receptor, "anque ese outro sexa o enemigo", para o outro como pretexto, como suxeito temático ou como suxeito lector.

E de asociármola, tal e coma imos nós facer, coa palabra compromiso, a palabra foto inmediatamente nos fai lembrar, tráenos para a man, a noción de intervención por entre o lugar que comparto co outro, "anque ese outro sexa o enemigo". E cando así o penso boto de menos unha foto, a do profesor Alonso Montero tirándose en plancha no medio da estrada

do aeroporto –dixéranme– e fronte do Poder . Un Poder que quería facerse cos restos de Castelao. Unha imaxe–reclamo, digna da Vthemas soviética e de Reklam Konstructor, e que nunca mirei nen sei sequer se se garda nos arquivos dos Medios. E penso noutra imaxe pro-fotográfica que gardo na memoria, cando o vin pola primeira vez en Lugo na súa casa do Parque Rosalía onde fora entregarlle o recaudado en Barcelona para os represaliados nas folgas de Ferrol. Nun intre determinado Alonso revirouse, sinalou un icono e díxo cara min: eu son un mal marxista porque de ser un bon marxista estaría morto coma o Che. Non lle gustaban as cousas tal cal eran, a min empezábanme, tamén, a non gustar.

E porque non nos gustan as cousas tal cal son pensámonos parte dun sistema imperfecto e querémonos suxeitos activos dun sistema que anomeamos democracia e do que son parte constitutiva o debate e as interrogantes arredor das razóns e dos límites da súa imperfección.

Neste senso, deixámoslle a perfección ao espacio sen fracturas da tiranía, tiranía que lambe na verdade única, e deixámoslle a ilusión de benestar para un confortábel cidadán-refrexo que nen tén porque ter en conta palabras como compromiso nen senter debezo polo significado da verba intervención. Un cidadán autófago, espectáculo que un só campo vai e dá de si mesmo, un cidadán instalado na nostalxia como modo de resistir fronte a memoria e que endexamáis abrirá os ollos cara o outro sen o tomar por enemigo, nen cara a imaxe como documental. Un cidadán que se serve do sentido da vista para perceber o mundo en termos de similitude con el próprio ou de asimilación.

Pola contra, a palabra compromiso, porque non pode ser unha fin en sí, fainos ver que comparto contigo ou ti conmigo o lugar da experiencia, a capacidade de linguaxe, a inevitabilidade da mediación e da reinterpretación da mediación a partires da ideoloxía, da empatía, de variantes tais o xénero ou a clase social; que compartimos certas expectativas de intercambio na area mórbida da política –expectativas que eu incorporei na performance de Alonso– e que imos localizando atreu nas intervencións: dende o minuto de silencio e ate a acción inagardada, impecábel e irónica das Guerrilla Girls que manteñen os corazóns en vilo en contra do sexismo e do racismo na Arte, –na Facultade de Ciencias da Información houbo un colectivo descoñecido e clandestino que asinaba "Mulleres Crebadoras"–, intervencións que poñen o acento encol o rol personal, da persoa artista ou do autor, e na posibilidade creativa do receptor.

Quizaves por iso en certos periodos coma o actual a palabra compromiso apenas si circula no mundo das imaxes. Quizaves por iso, a miña homaxe personal ao Alonso Montero consistirá en entrar, anque sexa só

de modo provisorio e cunha presada de interrogantes na man, nun fenómeno necesario e ben ancorado na historia material coma o fenómeno da imaxe en tanto compromiso, un fenómeno a traveso do que é doado demostrar a rede de control e de determinación que o Poder exerce encol das relacións sociais de comunicación.

Dende os obxectivos manifestos que nos serven de pano de fundo non poderíamos arredar, nen queremos arredar, a imaxe mediática da artística nen dos usos que de ámbalas dúas poderá vir facer o Poder. E non poderíamos facelo cando é o mercado quen se autoerixe espacio que lexitima calquera das dúas variacións. Por iso é importante que outravolta miremos para nós como público, como cidadáns políticos transformados en público, no dereito a ser público nos tempos, aínda non consumados, da Modernidade. É dicer, en tempos do deporte, o soviets e a electricidade. Por iso é importante que asociemos a noción de público co espacio público e con algunhas das características deste espacio público, singularmente o da gratuidade, é dicer, coa posibilidade de írmonos e vírmonos –por exemplo dunha canle de televisión– sen cargas *a priori*, ou na posibilidade de explorar os camiños da nosa relación coas obras, por exemplo a traveso das propostas de Jochen e Esther Gerz: "No Louvre observamos ás xentes desfilar diante da *Mona Lisa*. Ningunha persona lle surríu. Qué de máis natural, nembargantes, que volver un sorriso".

Porque a idea de público tamén nos deixa ver, a día de hoxe, que quizaves alguén ocupou xa o noso lugar polo meio de mecanismos invisíbeis de simulación. E neste senso a idea de público, do público, resitúa a espranza –a máis social de todas as enerxías, dende Adorno a Berger e pasando por "A Trabe de Ouro"– en fronte do abismo. A foto opoñente; a foto que aparece como intervalo, por diferentes soportes e circuitos, no sistema dos Medios; a foto materia en bruto que tira o seu significado das características que acollen os modos de consumo... para podermos constatar con Hal Foster que o control dos procesos de significación chegará a ser tan crucial coma o control dos procesos de producción material , sobremaneira se a converxencia, en suma a coincidencia da identidade de todas as formas de control, se confirma.

Ímonos, agora, para o compromiso en termos artísticos porque así poderemos pensar no anatematizado, reivindicar unha arte pública –e non só financiada con cartos públicos–, unha arte atravesada por condicionantes de tempo e de lugar, na que o nó organizador sexa a persoa artista. En decindo isto poida que eu non faga senón expresar a vella idea de Gombrich, ela própria derivada de Schlosser, de que na realidade o que chamamos arte non existe, que o que verdadeiramente existe son os artistas. Artistas que como Krzystof Wodiczko rexeitan ser considerados reponsábeis de que a súa obra, co paso do tempo e coa modificación de

certas circunstancias, resulte banal. Artistas que afirman que o importante é aquelo que está en proceso de se desenvolver no momento no que a súa obra se produz. Ou sexa, o proxecto formal articulándose no proxecto social e do que tivemos un exemplo en Santiago, a iniciativa do Departamento de Ciencias da Comunicación, coa instalación de Muntadas "Verbas: A Sá de Prensa", ou que temos na obra dos Gerz, dos Wodiczko ou do artista galego descoñecido que veña continuar a Reimundo Patiño na portada para a edición primeira, nos sesenta, de "Os 10 puntos da UPG". Un proxecto formal que se metamorfosea nese chafarís que fai ir en zi-zá o teu paso pausado; nun artefacto que cuestiona a tan planeada reducción do real; un proxecto que vai máis aló dos estereotipos mentres adoita servirse dos estereotipos, ou sexa, da meirande parte dos sinais que fornecen os Medios de Comunicación.

Eu, en que traballo no ámbito dos Medios, e cando me movo arredor da foto e do cinema documental, cando toco na imaxe que chamamos de referente real e toco no uso que se lle dá nos Medios para fixar o sentido de feitos e procesos, ou cando tento deducir os camiños polos que, en cada contexto, o lector ou o espectador "fai súas as imaxes", non podo senón que apegarme á política como marco xeral, como *lugar* no que adequire coherencia, ou non, a miña análise; na que cada imaxe adequire coherencia, ou non; na que lle encontramos coherencia, ou non, a esa compoñente suxectiva e enigmática que recoñecemos na palabra Autora, na palabra Autor.

Confeso que ando particularmente interesada pola reflexión e polo modo de cuestionar as relacións entre Imaxe e Política, entre Imaxe e Compromiso, entre Imaxe e máis Intervención. E teño para min que calquera desas dúas realidades pódese pensar a partir dunha frase de Alain Badiou en *De l'idéologie*, unha frase que se refire á posibilidade de reintroducir o conflicto alí de onde, precisamente, foi imaxinariamente expulso, prohibido, borrado. Os excluidos, as persoas sen face, os *homeless* de Wodiczko, os Kurdos, o xenocidio de Timor Leste polo que Chomsky, o intelectual máis citado do mundo, atreu batallou.

Porén, ¿quen ten o poder para esborrar a traza dos conflictos? De natural, a autoridade absoluta, a censura, incluida a censura comercial, quérese dicer a viabilidade comercial como causa final. E os Medios, de modo inevitábel. Non podemos evitar os Medios. Podemos, iso si, reintroducir o conflicto como constitutivo dos Medios que non é senón que reintroducir a complexidade , esa antinomia, como algo non reducíbel ao clixé.

Facemos agora un outro excurso máis para referírmonos ao sistema dos Medios a partir de tres consideracións ben coñecidas. A primeira

fainos observar que a lóxica das tecnoloxías –ou "o segredo e a velocidade" a propósito do que nos pón en garda Paul Virilio– xa domina o campo dos contidos e que, para aló chegar, cumpríu liberarse, desembarazarse, de todo tipo de condicionantes polo medio da desregulación. Palabra imposíbel. Verdade total. É a nosa segunda observación. No terceiro lugar o mercado, que conqueriu facerse cárrego de todo, erixirse en instancia suprema de decisión.

Máis a pesares deste panorama, no interior do proceso colocáronse palabras como *cultura, democracia, pluralismo, minorias, responsabilidade,* palabras estranxeiras ao sistema que trouxeron a complexidade. Ao comén, o proceso estaba dominado polas industrias de infraestructuras e pola lóxica do valor engadido a traveso da oferta de novos servicios e de novos productos. A seguir, e mentres agromaba a necesidade de redefinición do rótulo "servicio público" tal e como fora utilizado a partir da posguerra, aparece a lóxica das culturas, pénsase a producción audiovisual como ben patrimonial sen deixar de ser ben de mercado, no interior dun sistema articulado arredor da tele e no que nos movimentamos sen perspectivas de recambio a medio prazo. Velaiquí por que podemos amplar o territorio dos Medios cara o compromiso, non só como desexo senón, asimesmo, como posibilidade e necesidade.

En tanto que fenómeno, o compromiso do creador de imaxes é doado de localizar mercede á relación de identidade que mantén coa súa época e coas condicións nas que a súa obra se produz. E eu escolmarei, en vistas da miña demostración, a capacidade do creador de imaxes para poñernos fronte do invisíbel, daquelo que foi excluido de seu. E na prosecución dese obxectivo o creador serviráse do múltiple, da recodificación do *déjà-vu,* do paradoxal, da unión de contrarios –natural/artificial, material/virtual– é dicer, de elementos que se eliminan ámbo os dous para traernos, outravolta, a contradicción. En resumo, sitúanos dediante do conflicto, ou, en curto, sitúanos dentro do conflicto.

Como adoita pasar, existe unha razón para escoller esta sorte de achego a un fenómeno. Unha razón que pasa, á maneira dostoieskiana, pola sensación. A miña formación primeira desenvolvese nun mundo sen imaxes e no que nos fomos afacendo a leer máis alá. Resta, dese periodo, a rutina da dobre descodificación. Por imperativo da época, nos anos sesenta do franquismo, e tamén nos setenta, compríanos coñecelo todo arredor de cada autor para outorgalle ou para retirarlle a nosa confianza e para mantérmonos ao abeiro das trapas do Poder, dos seus intelectuais orgánicos e mesmo da súa inmaculada xeración de tecnócratas, que se reproducían apegados ao que chamaban "evanxelización homoxénea", disimulándose entre o estudantado, algúns xornalistas ou as criadas mansas.

Andando o tempo, cando escomencei a me voltar para a fotografía, intereseime na foto publicada e tamén na xeración fotográfica na que os autores tiveran que ser, a pesar deles próprios, políticos. Foi a xeración de Ricard Terré, de Miserachs e de Massats. Foi unha xeración quen de establecer condicións para a confrontación visíbel coa iconografía do réxime, esa palabra na que só cabía un réxime, o réxime escolleito por deus e representado nas fotos de Semana Santa de Ortiz Echagüe que ben poderíamos comparar coas imaxes laicas e incertas sobre o mesmo tema que constrúe Terré e localizar, nos dous puntos de vista, a ideoloxía do que cada época define como Autor. Unha iconografía oficial, esa do réxime, feita de coronacións e de monumentos, de inauguracións de pantanos con Franco sempre na páxina ún, e unha xeración de fotógrafos que mantén un man a man, un *tour de force* no espacio público –outra vez o público– coa foto para decorar, cos "salonistas" e cos "academicistas". Unha xeración que se achegou cara outros contidos, que escolleu fórmulas expresivas diferentes ás recoñecidas e que loitou por soerguer outros circuitos de cara á exhibición. Outros circuitos que situaron no punto de mira os magazine de grupo e mesmo os Medios estandar, os normais, colocando o dedo na chaga, facéndose ver aló onde máis poderían amolar.

Nesta xeración da fin dos cincuenta e dos sesenta, o proxecto formal pensábase como parte dun proxecto máis ancho que se anomeou, en xenérico, proxecto cultural. Unha vez máis tratábase de xuntar o traballo de creación e o de execución. Unha vez máis, esta xeración introducía o conflicto, o debate, a acción fotográfica como barullo, como intervención, por entre o cotián. Os seus autores convertéronse en figuras incómodas. E a modo de exemplo, entre outros exemplos, pódenme conducir para a acepción de cultura como constitutiva da historia material, como elemento activos no seo dos acontecementos políticos que organizan, precisamente, o noso cotián e que recoñecimos, como estudante de xornalismo, nas popostas conceptuais do *Grup de treball*, ao que Muntadas pertenecía, ou do *Equipo Crónica*, e tamén en mostras como *Estampas galegas* –citamos o nome de memoria– que artellaba *O Galo*, coas viñetas de Pepiño Barro e os textos de Dario Xohán Cabana e que deberíamos pensar en recuperar.

¿E a día de hoxe? ¿Qué é o que nos fai visíbel e máis identificábel ao artista comprometido? Ben seguro que o seu hipertactismo. Ben seguro que a consciencia das relacións arte-técnica ou, en certos casos, da técnica como parte do contido. Ben seguro que proxectos nos que se tén en conta o universo dos Medios e se interroga ao autor verbo da súa posición –dende dentro, dende fóra– a respecto dos Medios. Ben seguro que a idea dun imaxinario, do que participa o creador e o público, conformado polos Medios e cáseque sempre o uso dos Medios como fonte de materiais en bruto.

Trátase, como se pode ver, das mesmas cuestións que se lle poderían presentar a un artista comprometido que vivise o periodo de entreguerras.E se lle engadimos a diversidade de criterios, o sentido de temporalidade da obra, o encárrego institucional non estaríamos a remarcar nada de novo que non se tivera manifestado na década dos vinte na URSS, na Alemaña previa ao trinta e tres ou na España republicana.

¿E a día de hoxe? ¿Cómo chegar a identificar o artista comprometido? ¿Polo seu estilo? En absoluto. ¿Polos medios de producción? Nada máis incerto, abóndenos pensar nos medios opostos que utilizan un Bolstanski ou Aziz+Cucher. Coidamos, porén, que o artista comprometido faise visíbel precisamente pola súa capacidade en remitirnos para a súa cultura, para o seu contorno, para variantes de xénero, étnicas ou ideolóxicas; pola importancia que lle outorga ao contido da súa obra, unha obra que adoito poderemos contar; pola súa própria posición como activo e como elemento significativo para a súa obra e para nós. Porque somos un receptor que considera, asimesmo, activo, é dicer crítico ou, como no caso de Muntadas, somos un receptor hipotético, un receptor diseminado que atende, que aprende tan só algúns dos aspectos das propostas artísticas, sen chegar a abranxer a obra no seu total. Mesmo poderíase chegar a proxectos que teñer que ver coa disolución do autor, do artista, a prol do espectador, como tentan de facer os Gerz.

O artista comprometido ou a alteridade, para pecharmos este ciclo da foto como alteridade, da foto porque dependerá sempre do outro, de calquera outro que se torna visíbel para nós e que se convencionaliza coa nosa cultura, con ese sorriso de retorno para Mona Lisa que é sempre frontal. A alteridade, porque nos conduz á incertidume, a saídas inagardadas e versateis, á idea de metamorfose e de transformación, a unha lóxica, a unha razón de actuar que nen se dirixe cara o vango nen se concebe para a eternidade e que teño para min que contén esta frase–consigna de Tatlin: *"Nen o vello, nen tampouco o novo, se non o necesario"*. Como o é, para nós, o signo do real.

Do que fago dúas entregas, unha na tele, cun tema de raibosa actualidade; outra no cinema de ficción e no valor do arquivo como modo de vermos, na verdade histórica, a ficción.

A noticia, esa *follow up story*, da detención e xulgamento anunciado de Augusto Pinochet foi servida televisión tanto pola Canle Nacional chilena como pola católica Canal 13 a traveso de decraracións oficiais. Non existíu o arquivo. Non se viron imaxes do asalto a La Moneda, nen a represión nas rúas ou o confinamento no estadio de futbol. Non existíu o documental "La Batalla de Chile". Non se recurríu aos debates nen se fixo mención de películas como "El Inca de Oro" ou "La Flaca Alejandra".

Porén, existe unha pequena televisión, La Red, e no programa "La Huella Digital" (29.11.98) houbo un encontro a tres: a presentadora, Carolina Rosetti, e dúas mulleres máis. Unha tiña estado nun campo de concentración, a outra tíñaa delatado. A víctima, Núbia Becquer, veste de branco, leva un colar tamén branco e tén o cabelo longo e fosco. Tenta facerlle comprender á antiga camarada que a súa delación inscribíase nun contexto de barbarie e que fora présa desa barbarie. A antiga camarada comentará que non foi a tortura quen a dobregou se non as ameazas sobre a súa familia. Ambas personifican a memoria e ofrendan para nós un documento, un contrato a través da palabra, nun plató de televisión como nos deixou un documento, nas súas notas clandestinas no campo de concentración de Teresin, Checoslovaquia, Kurt Gerron , obrigado polo departamento de propaganda a filmar un falso documental, no 1944, destinado a enganar aos Comités da Cruz Vermella. "O Führer fai doación dunha vila aos xudeos". Parte dos decorados –talleres, bibliotecas...– foran construidos para a visita da legación. Os figurantes do film foron despois gaseados. Pero Gerron tivo tempo de pasarlle a un amigo o seu arquivo persoal, as notas de rodaxe e a correspondencia co Poder.

O real excluido, borrado e, nalgures, a través de intervalos, recuperado para anchar a verdade histórica e documental.