PANTALLAS



Para unha historia do cinema en lingua galega

[1] Marcas na paisaxe

Margarita Ledo Andión [Coord.]

Xan Gómez Viñas
Mª Soliña Barreiro González
Margarita Ledo Andión
Fernando Redondo Neira
Marta Pérez Pereiro
Brais Romero Suárez
José Luis Castro de Paz
Xosé Nogueira

EDITORIAL GALAXIA

PANTALLAS]

A edición desta obra por parte do Grupo de Estudos Audiovisuais (G.I. 1786) contou con financiamento da Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria e da Consellería de Economía, Emprego e Industria da Xunta de Galicia, a través da convocatoria 2017 de axudas para a consolidación e estruturación de unidades de investigación competitivas, da que o citado grupo é beneficiario.

XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE CULTURA, EDUCACIÓN E ORDENACIÓN UNIVERSITARIA

grupo de estudos audiovisuais

Os capítulos que compoñen o presente volume son froito do traballo investigador realizado ao abeiro do proxecto de I+D+ i 'EUVOS. Patrimonio Cultural Inmaterial. Para un Programa Europeo de Subtitulado en Linguas non Hexemónicas' (ref. CSO2016-76014-R), financiado pola Axencia Estatal de Investigación e o Fondo Europeo Europeo de Desenvolvemento Rexional (FEDER) da UE.

© Dos textos: as autoras e os autores, 2017.
© GRUPO DE ESTUDOS AUDIOVISUAIS (G.I.1786- USC)
Avenida de Castelao s/n
15782 Santiago de Compostela
www.estudosaudiovisuais.gal

© EDITORIAL GALAXIA, S. A., 2018
Avenida de Madrid, 44 baixo - 36204 Vigo
www.editorialgalaxia.com

Agradecemos a Xosé Nogueira (CEFILMUS) a súa contribución neste volume e ao Museo do Pobo Galego e ao Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI) a recuperación e cesión de fotogramas dos filmes que nel se citan.

ISBN: 978-84-9151-172-4
Depósito Legal: VG 296-2018

Ilustración da cuberta a partir dun fotograma do filme *Galicia* (1936) de Carlos Velo.

Maqueta da colección e deseño da cuberta: NUMAX

O papel utilizado neste exemplar é reciclábel, libre de cloro e obtido dunha xestión forestal sostíbel dende o punto de vista do medio ambiente.

Proemio

Margarita Ledo Andión (Coord.)

Cine, diversidade e redes, un proxecto de pesquisa que finalizou en 2012 e que versou sobre as posibilidades de circulación do cinema en lingua galega precisamente en sociedades onde asentou a diáspora galega ao longo da historia, dende aquel real decreto de 1773 polo que saíron do porto da Coruña, no paquebote Virxe do Rosario, familias enteiras para construír as primeiras cidades na conca do «Río de la Plata», tróuxonos para a man tres cariátides que distinguen o cinema de aquí: a lingua, a terra, ca variante «paisaxe» e as migracións. Con estas doas no fardelo e ao abeiro de dúas efemérides, os cincuenta anos do 1968 como animador do cinema militante e a declaración do 2018 como «Ano Europeo do Patrimonio Cultural. Material, Inmaterial e Dixital», quixemos retomar os vieiros do cinema con capítulos que nos traian outra volta o cine de emigración, presente en cada período; que analicen como se filmou a terra e a idea da terra; que traten das diferentes propostas dun cinema nacional-popular; que se fixen na contribución constituínte do cinema militante e amador, *amateur*, e que nos axuden a lembrar aqueles momentos de debate en torno da lingua nas películas.

Esta é, pois, unha obra ateigada de vestixios, de pegadas, de marcas que queremos espallar, como fixera José Gil co seu «Automotor-cine»; como reclamaba Carlos Velo co seu cine-móbil; como fixo Carlos Varela coa súa lixeira equipa de proxección no Dian6; como fixeron as integrantes da Coordinadora de afectados pola Autopista por sancristías e centros sociais. A este primeiro volume, que tenta a restitución dunha certa tradición á volta deste obxecto, o cinema en lingua galega, metade carnal, metade ideal, seguirá un segundo volume, no 2019, sobre o cinema contemporáneo.

E se tivermos que voltarnos cara a un sinal, eís un filme que aínda non apareceu, *Por unha Galicia Nova* (1933), de Ramón Barreiro; eís un outro filme corcosido recén, *Galicia-Finisterrae* (1936), de Carlos Velo, un modelo canto aos usos da linguaxe do novo medio en angulacións ou sobreposicións —ese ourizo que atravesa a pantalla en diagonal, que tantas veces foi interpretado coma a fita da bandeira—; na fragmentación do espazo da pantalla; nas transicións visuais á mostra; no paso da panorámica ao *close up*; nas múltiples texturas do son; na fisicidade e o movemento do corpo; nas analoxías formais que guían a narrativa interna; na dirección das personaxes e esa crenza nun cinema onde «non pase case que nada» que practicaba Jean Epstein, o autor do outro *Finisterre*, o bretón. Todo o cinema está, xa que logo, nesta alfaia interminábel de apenas 24 minutos, que acorda o desexo de volvela ver unha e outra vez e cuxa imaxe de presentación quizais sexa ese xesto social, o sorriso, que está en moitos planos de mulleres ou de rapaces; esa expresión para e cara ao outro; esa sedución mediada pola cámara á que non lle cómpre resposta inmediata e que tanto marabillou a Barthes.

O filme *Galicia* permite apreciar, asemade, un tipo de cinema que se constrúe xusto nos intervalos en que se funden o real, o *apparatus*, o autor e un «nós» identitario que nos representa e fai que poidamos recoñecérmonos na figura nova de espectadoras á espera de que algo aconteza. E o acontecer primordial é unha nova clase social que accede á imaxe, que accede á imaxe con rostro comunal e persoal e que quere ser imaxe, ser retratada, dirixida para esvaer na película (o mariñeiro arriando a vela, a muller que abre a xanela e contempla a venda de rosquillas na romaría), ser levada polo movemento da cámara cara aos lugares de encontro para a laboura, o troco e mais a festa coa xusteza dun movemento de cámara, no ritmo interno dunha secuencia, no retrato angulado que fala a linguaxe do dispositivo, na duración dun plano ou na relación que percibimos entre dúas imaxes diferentes.

Na diversidade e no diálogo intercultural sitúan as institucións a fin feliz, material e inmaterial, deste ano 2018. E para que esta fin feliz se materialice cómpre ter acceso aos recursos necesarios para facer películas en todas as linguas, tamén naquelas de pequenas nacións, con ou sen estado, que adoito se moven nos vieiros da independencia, a vangarda e o compromiso. Talvez por iso as estudosas Ella Shochat e Robert Stam, aló polo 1985, nun artigo seminal, «The cinema after

Babel: language, difference, power», advertiron que se ben todas as linguas foran creadas iguais, algunhas, en base a unha xerarquía artifical con raíces na hexemonía, fixéronse máis iguais ca outras. E este pormenor, coinciden voces múltiples, é o que terá que se visibilizar nos programas e nas políticas públicas que, doa a doa, peza a peza, defina o Ano Europeo do Patrimonio Cultural.

Xa que logo, o Grupo de Estudos Audiovisuais, GEA, da USC, grupo de referencia competitiva, decidíu intervir na súa definición práctica coa publicación desta primeira achega á historia do cinema en lingua galega. Realízase no ámbito dun proxecto I+D+i, cuxo acrónimo, EU-VOS, para alèn do seu significado literal «Europa-Versión Orixinal Subtitulada», entendémolo coma o eu-persoal a saberse e sentirse parte do comunal, o cinema como expresión, como representación e como parte do dereito a comunicar na lingua propia, que non é outra cousa que darlle corpo ao tal diálogo intercultural.

Neste escenario dispómonos a distinguir unha certa estirpe que comezara, precisamente, co devandito *Galicia-Finisterrae* (1936), que a historiografía contemporánea define coma o primeiro filme nacional galego: personaxe colectiva, territorio, troca, rituais..., perdido dende a fin da guerra civil e corcosido, en 2011, precisamente por un equipo do GEA a partires da aparición de varias bobinas nun arquivo ruso. E como cerna, a lingua que identifica a súa orixe nas cantigas do mar e da terra que escolmara o Xaquín Lorenzo. Unha estirpe que agroma de maneira efémera en 1951 cun filme de amigos, colaborativo, cunha forma intersticial de resistencia que é tamén unha viaxe, unha *Pelerinaxe lírica aos lugares Rosalianos*, cunha dedicatoria para todas as persoas que tiveran que «deixar a súa terra». E entre 1973 e 1978, dinamizando un período no que florece o cinema amador, o militante e os primeiros vestixios dun cinema profesional, desenvólvense as Xornadas de Cine de Ourense, que serán coñecidas, asemade, como as xornadas das nacionalidades na tentativa de normalizar todo o que dende os anos republicanos ficara sen desenvolver.

Un capítulo introdutorio, «O cine en Galiza, un relato descontinuo», abre este volume co obxectivo de contextualizar e darnos certas claves de lectura para as diferentes achegas que se pechan cunha sorte de recopilatorio transversal, que complementa algúns aspectos dos capítulos anteriores a partires da notación dun cinema de vocación popular. Dende xa, boa sesión!

Margarita Ledo Andión

Catedrática de Comunicación Audiovisual da USC e coordinadora do Grupo de Estudos Audiovisuais, dirixe o proxecto de I+D+i *Patrimonio Cultural Inmaterial: para un programa europeo de subtitulado en linguas non-hexemónicas*, que é continuación do que finalizou en 2015 *Cara ao espazo dixital europeo. O papel das pequenas cinematografías en versión orixinal*. A súas liñas de pescuda traballan a produción e acceso a bens culturais dende a diversidade e as políticas de comunicación e as teorías feministas nos universos da creación e a expresión. O seu libro *Cine de Fotógrafos* (2005), GG, Barcelona, foi Premio «Fundació Espais d'Art Contemporani». Cineasta e escritora, entre os seus filmes figuran *Santa Liberdade* (2004); *Liste, pronunciado Lister* (2007), para alén da ficción *A cicatriz branca* (2012). É Premio Nacional da Cultura Galega 2008 en Cine e Audiovisual e membro da RAG.

O amador no cinema militante

Margarita Ledo Andión

Cinema militante, cinema amateur, os significados múltiples que no caso galego estas prácticas acordan lévannos cara ao compromiso coa lingua como símbolo, reivindicación e materia das películas. O militante no amateur, o amateur no militante, partimos das tentativas de reconstruír un cinema en lingua galega dende o golpe de estado contra a legalidade republicana en 1936 e a imposición do réxime ditatorial por varias décadas. E imos até a fin dos anos setenta, o período que serve de modelo para constatar todo o que, mesmo en condicións precarias, se pode facer co cinema e porque foi nesa década cando, explícanos Xan Gómez Viñas (2015, p.6) «se asentan as bases do feito fílmico tal e como o entendemos hoxe no noso país. Os grupos de cinema que agroman neste tempo son os primeiros en toda a historia do cinematógrafo autóctono, en acuñar o termo «cinema galego» para as súas producións, situando o emprego da lingua propia nunha posición central á hora de definir a nacionalidade dun filme»[1]

1 Gómez Viñas, Xan (2015) *Do amateur ao militante: implicacións políticas e estéticas do cinema en formato non profesional na Galiza dos anos 70*, TD, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela

Optamos por definir as variacións «cinema amateur/cinema militante»en base as características que lle apoñen os e as estudosas, secomasí fixándonos no sentido que no común as identifica: cinema militante como cine de contra-información e de oposición política, como cine con programa, como actuación táctica e incidental secomasí como intervención no cadro dunha estratexia de liberación. Filmes, xa que logo, como parte do intercambio de experiencias, filmes que fan parte de accións política e que na difusión adoito se complementan con información, segundo recolle Romain Lecler dende o boletín «Por un cinema militante» que publican os Estados Xerais do cinema en maio do 68[2].

Cine-documento, crónica, rexistro de formas de loita, cinema directo, son as modalidades máis comúns para unha obra que toma partido. A seu carón, sen fixar lindes, a palabra *amateur* aplicámola a todas as outras variantes que, para alén de usar ou non equipos profesionais e sen que o seu albo sexa soamente o lecer de filmar, cavilaron, mesmo, en facer cinema no marco industrial, levaron adiante obras realistas ou formalistas, de ficción ou documental, que dende a produción aos modos de exhibición existiron nas marxes da parasita e paralizadora vida oficial.

O compromiso co galego como lingua *asoballada*, esa verba que en por si connota unha época, é dicir como lingua prohibida e sometida a usos precarios, identificada coas clases subalternas, coa falla de educación e de poder, ese compromiso debemos entendelo como o dereito a facer cinema nunha sociedade que, abandonada da súa propia burguesía, non tivo condicións para o desenvolver en condicións homologábeis cas de outros países. Lingua e cinema deveñen, deste xeito, unha arma chamada a mudar unha situación inxusta. O secuestro e desaparición do filme *A Tola* (1975), de Miguel Gato, a seguido da súa proxección nas Xornadas de Cine de Ourense é síntoma da doenza ao tempo que o é do lecer de provocar esa actuación, de medir forzas en público coa Lei.

---

2 Plataforma que axuntou todos os oficios do cinema en folga e que publicou, no 1968, o denvandito boletín «Pour un cinema militant». Véxase Romain Lecler, Les tripes du dernier capitalisme, in CRITIKAT.com. (Recuperado o 09.03.2018).

Canto as marcas na paisaxe que estruturan o noso relato, son nove as ancoraxes: *Pelerinaxes* (1951); *Holocausto* (1972) e *O corpiño* (1973) do grupo Lupa; *O documento* (1974) e *O cadaleito* (1976) de Enroba; *Illa* (1975), de Carlos L. Piñeiro dende o grupo Imaxe; *Autopista, unha navallada á nosa terra* (1977) canda *O Monte é noso* (1978) de Llorenç Soler, e dúas das filmacións, ambas do 1977, do militante da UPG Carlos Varela Veiga, falecido no 1980: a batalla de Baldaio e a longa loita contra da cota empresarial agraria.

Que filman, como filman son aspectos que van ir aparecendo á volta destes sinais, canda outros datos de interese que poidan contribuír para o mellor coñecemento do papel do cinema nun período de mudanza na actitude e nas conciencias. E dende xa queremos destacar unha intervención que, se ben podería interpretarse coma un «filme de familia», coma esa imaxe-postal, sempre fermosa, con destino a ser contemplada nun grupo de achegados despois dunha viaxe, vaise converter en testemuña dun feito sen precedentes e ficar como proba dunha actuación absolutamente extraordinaria de exilio, de utopía e de resistencia. Referímonos aos fragmentos conservados do rexistro que realiza Luís Noia no «Santa María», o transatlántico que o trae de regreso dos anos de emigración en Caracas en xaneiro de 1961 e que na noite do 21 para o 22 vai ser ocupado por un comando do DRIL, Directorio Revolucionario Ibérico de Liberación, nunha sorprendente acción galego-portuguesa contra as ditaduras de Franco e Salazar. «Santa Liberdade»é o nome que por 13 días adoptará o barco, nome que xa fai parte da historia da revolta. Incorporadas e explicadas polo propio Luís Noia no filme da nosa autoría *Santa Liberdade* (2004), son secuencias que anticipan a función de dar a coñecer o velado que moitas destas filmacións incidentais adquiren, imaxes que nos poñen diante os ollos acontecementos que tronzaron a liña do tempo mentres nos animan a seguir peneirando en pos de tantas outras que coidamos perdidas e que, tal as do derrube do edificio Castromil en Compostela en 1975, reaparecen para seguir aprofundando no coñecemento deste cinema con vocación de sobordar as fendas. Eís, como exemplo, as filmacións furtivas e en pasaxe que do devandito edificio rexistran varias mans: Carlos Amil, talvez Vidal Bolaño, coa máquina que empresta Felix Casado.[3]

3 Casado a Gómez Viñas (op.cit.)

Militante e amador, o militante no cinema amateur, talvez. Esta mesma imposibilidade de nomear, este desasosego elemental entre afección, querenza e intervención, guían esta ollada sobre un tipo de práctica fílmica que é tamén un aceno social, a historia borrosa e a expresión pública dos conflitos de intereses entre pobo e principais. Práctica pegada ao presente, resolta cos medios a bordo, accionada na urxencia de certas situacións e quizais coa vontade de, se acaso con ventos propicios, labrar unha obra de ficción, documental ou de contra-información

Para alén do estereotipo oficial, sobordando a censura e a escaseza de medios e de formación, fixámonos nos grupos de amigos e algunhas amigas que luíron nos formatos de vocación popular; naqueles outros incorporados á contra-información e á axitación; nos e nas que teimaron na idea de renovar a linguaxe e achegalo a unha certa vangarda ou conseguiron entrar nos vieiros do cine antropolóxico. Eles e elas deciden «ollar o mundo e facer películas», no dicir de Abbas Kiarostami, e que a imaxe interveña no devalar que vai engarzando, con vimbios diferentes, o cinema galego coa lingua da nación.

Son esas as marcas que imos observar, entrecoller, esculcar co albo de restituírlle á cultura e a Galiza unhas obras que esta xénea de autodidactas pensaron e realizaron para nós.

Primeiro fora *Galicia-Finisterrae* (1936), de Carlos Velo; despois, sen barullo, Xaquín Lorenzo e Antonio Román fan *O Home e o carro* (1941) que este dirixe en colaboración con Carlos Serrano de Osma e o Xocas narra nun texto melancólico e rigoroso. E a seguido asistimos a un xesto emancipatorio, a unha performance singular: a *Pelerinaxe lírica aos lugares Rosalianos*, 1951, que na cartela inicial dá fe de como se labrou:

> Nas mesas dun café vigués naceu a idea deste documental. Antón Beiras deulle pulo e corpo, Pedro Dopazo realizouna, Celso E. Ferreiro redactou o texto, Lois Iglesias Fernández emprestou os aparellos. E moitos, puxeron unha man ou un alento para levar adiante esta improvisada mostra, e adícana aos galegos irmáns que están lonxe.

Un filme colaborativo, unha forma intersticial de resistencia, que é tamén unha viaxe: como pretexto, coñecidos intelectuais galeguistas, da man de certos extravagantes persoeiros públicos semi-afíns ao réxime franquista, percorren os lugares de estima na vida e na obra

de Rosalía de Castro, a escritora fundacional do Rexurdimento, «en homenaxe á poeta no Dia de Galiza de 1951», lemos, e recitan os seus versos para unha audiencia *ad hoc* que, na meirande parte dos casos, accede á literatura de seu pola primeira vez. Un filme, *Pelerinaxes,* que no seu mesmo nome é unha acción —simbólica e material—, que vai de dentro para fóra, que transforma a quen, como actor e como espectador, tomou parte nela, que funciona coma unha chamada.

A paseata aos espazos rosalianos enfeitízase con falas e recitados, rótulos explicativos en lingua galega, e o camarógrafo Dopazo ao axexo do pequeno acontecemento: a escritora Concha Castroviejo escoita entre as pólas, dinos o intertítulo, mentres ollamos unha dona enriba dunha árbore que en descubrindo a toma puxa pola saia cara a embaixo. Movementos doces coa cámara, planos xerais e medios, boa fotografía. E chega o momento do ritual, na saída da «Misa de Rosalía» en Bonaval. A cámara agarda por esa agrupación de persoeiros e madamas que se dispoñen para ser figuración dunha película de clan. E posan frontais na que talvez sexa a derradeira imaxe de dona Gala Murguía de Castro, a filla da escritora.

Filmar os lugares, desprazarse, congregarse ao redor da ofrenda de flores no monumento da Alameda, declamacións, algunhas arengas, entre elas a de Otero Pedrayo. E como distinción, *Pelerinaxes* recupera e deixa constancia dese elemento identitario incontornábel: a lingua e a posta en valor da posibilidade dun cinema en lingua galega para engarzar co primeiro filme nacional galego, *Galicia-Finisterrae*, película onde a fala está nas cantigas do agro e do mar que, outra volta, Xaquín Lorenzo axuda a escolmar.

Anoar o fío que a historia tronzou

Pasan dúas décadas e a idea que apenas emerxe en *Pelerinaxe* vaise anoar coa decisión de axir no eido da cultura a través do cinema, iniciativa que convoca diferentes persoas no grupo Lupa (1970-1974), moitas delas en vencello coa Asociación Cultural O Galo de Compostela. O albo oriéntase cara a diferentes obras, tanto a nivel formal coma de formatos, so influencia das correntes máis innovadoras do seu tempo, xaora as rupturas que un Bertolt Brecht puxo en escena.

Dispostos a esculcar no estudo seminal dun dos renovadores da arte galega, o pintor Carlos Maside, morto no 1958 en Compostela,

as e os animadores de Lupa van experimentar a aplicación fílmica de «En torno a la fotografía popular»[4], un texto sobre o que, no seu intre, salientabamos o feito de se adentrar no concepto expresivo que verbo del propio ten o pobo campesiño de Galicia, a imaxe de si que quere, o seu retrato ideal que Maside vai descifrando por medio das fotografías do máis popular dos fotógrafos santiagueses, Chicharro, quen nos pon diante o prodixio de retratos sempre de eixo vertical, fotos de plano frontal, fotos de disposición simétrica, fotos fortes na súa depuración, hieráticas, sen pose, sen xesto[5].

Crenza, superstición, *O corpiño* (1973); outra volta a emigración en pezas coma *Inqueda volta* (1973), o filme sobre esa pauliña social a través do trauma da xenofobia que se converte no material que nutre o monólogo interior do protagonista, e unha das poucas mostras que restan do seu cinema de factura formalistas, *Holocausto* (1972), que devén o filme talvez máis perturbador do grupo e da que fala no seu discurso de entrada na Real Academia Galega en 2006 o seu director Euloxio Ruibal quen nos facilitou, asemade, a visión dos seus 14 minutos e 43 segundos, son parte das nove curtas, entre ficción e documental, realizadas ao abeiro dunha actitude que salienta a intención estética e aplica como método a memoria comunal e a súa representación.

Pero antes de entrarmos en *Holocausto*, parámonos n'*O corpiño,* un documental de grande interese tanto a nivel fílmico coma temático, que presentan Lupa e A.C. O Galo, coa cámara de [Xosé R.] Pousa e Casado, con foto e realización de Felix Casado e que nas cartelas iniciais anuncia a súa pertenza a unha «serie de romaxes». Sobordando certo ton académico da voz narradora, o fío que vai da lenda á práctica popular, da doenza á sanación, dos posesos a cuspir o meigallo mentres as persoas á volta exclaman «bótao fóra, bótao fóra» exprésase a través da atmosfera que unha cámara en movemento na

---

4 Véxase *Maside, un pintor para unha Terra*, Ed. Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Compostela, 1979. Toda actitud naturalista, toda sensación de movimiento, de instante, de tiempo han sido eliminados. La mirada fija y frontal; la boca cerrada, muda. Inmovilidad y silencio se suman a aquellos caracteres y subrayan su fuerza. Su vigor y coherencia han descartado toda frivolidad, toda anecdótica o pueril actitud que contradiga su austero realismo (...)

5 Ledo Andión, Margarita. (1988). *Foto-xoc e xornalismo de crise.* Sada, A Coruña: Edicións do Castro.

procura do seu obxecto vai creando, unha cámara que se converte nos nosos ollos a querer ver máis alá. Memorábel o paso do plano aberto final aos planos próximos da Virxe co manto cheo de billetes, en lixeiro picado, inestábeis, canda a textura áspera de campás e dun simulado son ambiente que nos leva ao REMATE (en troca da palabra FIN). A fotografía, de grande calidade, o rigor no relato e o encadre fan desta peza un lugar de honra do cinema en lingua galega.

Para definir Lupa remitímonos, agora, ás palabras de Euloxio Ruibal, en que fala dun grupo de mozos que «co maxín (e pouco máis) posto nun cinema autóctono e independente, realizamos, entre outras, a curtametraxe en pequeno formato titulada *Holocausto* (1972). Nela, curiosamente, podíase apreciar xa un nidio interese pola estética brechtiana. Fábula arredada no espazo e mais no tempo, vestiario actual con elementos e pezas unificadoras, composicións corais, narración en *off*, a escultura dunha deusa «picassiana», entre outras cousas, conferíanlle ao pequeno filme epicidade distanciadora»[6] e que nós observamos, percibimos e describimos deste xeito[7]:

> Aldea de Figueiras, na aba do Monte Pedroso. Fin de semana. Unha tropa de rostros sen tempo, rostros que son e non son mozos, rostros con sinais ancestrais, signo de obediencia perpetua; corpos en suspensión, homes e mulleres en movemento lento como lento e eterno é o ritual. O que non se pode variar. O poder sen réplica. A rodaxe comeza.
>
> Aldea de Figueiras, exterior día. Rueiros, congostras, corredoiras, muros de pedra, poio da porta. O espazo da posta en escena, da idea que se fai peza para os outros, para o pobo, e que para facelo atravesa unha alegoría, a da submisión e a do sacrificio que alguén, algures, vulnera. A fuxida, a vitoria do heroe que consegue deixar a salvo ao seu fillo. Despois chegará o apresamento e a morte no lugar preciso, a pé da cólera da deusa.

O dispositivo de 8 mm. rexistra, fragmenta, fai angulacións nas tomas, determina o campo para que os personaxes entren, saian, se dispoñan ao modo frontal, ergan os ollos cara ao sacerdote que me-

---

6 Rodríguez Ruibal, Euloxio (2006). *Do escénico e do fílmico.* A Coruña: Real Academia Galega.

7 Ledo Andión, Margarita (2009). «Anos setenta, elipse e cinema», en *Portas de luz: unha achega ás artes e á cultura na Galicia dos setenta.* Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte, Centro Galego de Arte Contemporánea.



Holocausto (Euloxio R. Ruibal, 1972)

dia coa deusa, a deusa que rexe a vida e a morte, as colleitas e as treboadas, a deusa presenza perpetua, forma incomparábel, sen nada que se lle asemelle na terra porque ela é o poder total. Primeiros e medios planos onde alenta o medo. O máis incerto. Presenza-ausencia (da deusa), os varios espazos (o doméstico e o sagrado), o todo na parte, o campo e o contra campo, o enunciado e mais o evocado.

Na primeira toma a cámara de Félix Casado descende de esquerda a dereita explorando a terra para que a terra inunde a pantalla. A terra sen gramar que apenas pisan figuras humanas. Un legón, unha gadaña ao lombo, unha voz que anuncia o sacrificio, o rito de sangue, a obediencia e o castigo. No nome dunha presenza, a da deusa da fecundidade, a icona que organiza o relato, que vixía o cadro, que se funde na liña vertical continúa do capote branco do sacerdote que oficia, que ameaza, que dirixe a súa mirada cara ao pobo malfadado.

A visión dunha muller preñada desencadea as elipses da traxedia. Outra muller, de negro coma a muller preñada, atravesa o encadre cunha bacía de porcelana branca; un home que agarda no poio da porta; a parteira que vén contra a cámara co abraio nos ollos, co rostro



Holocausto (Euloxio R. Ruibal, 1972)

transido que nos anuncia o nacemento da vítima, do pequeno corpo que naceu de pé e que por iso ten como destino a inmolación en aras de acalmar a esfinxe, de facer que a liturxia-poder se manteña.

Roberto Vidal Bolaño, noviño de todo, no papel do sumo sacerdote. Manuel Lorenzo, como narrador. Neles dous, coas persoas do Equipo Lupa, a representación da estirpe do teatro total e do cinema como parte das mil primaveras.

A toma sobe cara ao cimo das árbores. E o real da submisión retorna na morte da Antígona-Pai que vulnerou a lei para defender o que, de seu, é natural. Na súa derradeira visión, unha restra de planos en abismo lle enchen a retina coa faciana inmóbil do oficiante, coa aldea, coa amada.

Só un cadelo negro que pasa inusitadamente polo fondo trae realidade canda el à escena. Só un can de palleiro pinto que está a virar a testa no medio dunha corredoira nos fai recobrar a consciencia de que todo ao seu redor é cinema.

que delatan a inxustiza, a degradación, as contradicións, e sempre, sempre, como intervalo, a emigración; facer cinema é ser consciente dos riscos fronte da represión; é artellar fórmulas sinxelas para producir e é asumir a imperfección —na fraxilidade actoral, técnica ou de linguaxe do cinema— como signos que denuncian os anos de Ditadura. No alborexar, esa fibela entre a terra e o ceo, entre a procura da propia tradición e o desexo de estar cos tempos que singularizamos na «Declaración sobor dos cines nacionais» que na edición do 1976 emerxe das Xornadas con referencia explícita aos dereitos das clases oprimidas, as angueiras dos pobos do estado español e mesmo a necesidade de recursos, p. ex. infraestruturas industriais, para o desenvolvemento do cinema, e faino nestes termos:

> Con respecto ao País Galego, París Vasco e Países Cataláns, que teñen como célula dinamizadora da súa personalidade unha lingua propia, o cine que nelas se faga terá que utilizala como un elemento básico (punto 3º)
>
> Ourense, a 10 de xaneiro de 1976
>
> Asinan: Carlos Varela Veiga, David Corton, Francisco Taxes, Miguel Gato, Luis Álvarez Pousa, Eloy Lozano, Víctor Ruppen, A. X. Sánchez-Bolaños, Antón Caricaechevarría, X.M. Prado, Bernardo López, Julio Pérez Perucha, Josep Lluis Segui Rico, Joaquim Romaguera e Josep Miquel Marti i Rom.

Camaradas con cámara

Entramos, xa, no outro cinema. No cinema militante que pola súa función adoito pasa a denominarse de contra-información. Tocamos obras que siguen o modelo dos noticiarios e imaxinamos experiencias coma a que, aínda neste inverno de 2018, Lois Diéguez me comenta: a existencia, algures, dunha curta de Carlos Varela para as eleccións primeiras, presentada en Lugo, onde os heroes son unha radio e una tele nacionais galegas.

Para alén da consciencia da cámara como mediación para poder ver o que o Poder oculta e tamén como marca, como vogal do trinque que ampla o vocabulario comunal para fundilo co ritmo dos tempos, no caso galego o militante no cinema foi sempre amador, filmou para sobordar a fenda que a ditadura impuxera e para que outras clases sociais ocupen o lugar que lles corresponde nesa esfera pública que é o celuloide. Un cinema, subliñamos, que arestora entrou na axenda

dos estudos fílmicos para explicarnos, no social e no cultural, determinadas épocas.

O azar obxectivo fai que o ideario que move o cinema militante en Galiza coincida coa experiencia paralela que en Bretaña desenvolve o grupo de realización Torr e Benn, (1972-1975), en vencello coas loitas sociais, das colectividades privadas de imaxe e de palabra, declaran. Dispositivo lixeiro, textos explicativos, toma de posición fronte do cinema profesional, difusión en lugares alternativos, e un animador que responde ao nome de Jean Louis Le Tacon.[8] O eco do Québec, a prol de *Comprendre un pays par son cinéma* (entendermos un país polo seu cinema), a consigna de Patrick Leboutte a propósito do novo cinema, semella chegar até acó.

No sentido preciso o cine militante agroma nos setenta na contorna da Unión do Povo Galego, UPG, a organización que, so o exemplo de Cuba e dos movementos de liberación, axiña vai artellar, con distintos niveis de intervención, o que se denominou «Fronte Cultural» que pasa polo activismo nas asociacións —Valle-Inclán en Lugo ou Amigos da Cultura en Pontevedra, por exemplo— e por impulsor dun tipo novo de acción: rexistrar en directo e diseminar as mobilizacións, os eventos políticos, a protesta social, as reivindicacións de todo tipo, das máis estratéxicas, tal a loita contra da central nuclear de Xove, ás de esgo local; de sectores enteiros —Carlos Varela filma a primeira folga do ensino ou a do metal— até símbolos coma o 1º de maio ou o «Día da Patria». E anque non é doado personalizar algunhas bobinas, a actuación de Varela Veiga coma figura nodal permitiu conservar, e hoxe analizar o arquivo desta práctica fílmica na Galicia.

> Cando en Francia o maio do 68 se filmou en 16mm.; cando no 1977 de Xove, Baldaio ou a loita contra a cota empresarial Llorenç Soler veu dende Cataluña gravar, tamén en 16 mm., *O monte é noso* ou *Autoestrada, unha navallada á nosa Terra*, Carlos non deixou que a falta de medios materiais lle impedira a urxencia de rexistrar con forza no seu modesto super8 a loita dun pobo por se liberar da opresión colonial exercida polo centro estatal, primeiro, e polo cento mundial ao tempo. (Ramiro Ledo Cordeiro en CCCV, 2005, Galiza: Nós, P.C.G.)

8 Véxase Guy Hennebelle (dir.), «Cinéma militant» in *Cinéma d'aujourd'hui*, nº 5-6, marzo-abril, 1976

A partir da análise documental que na investigación previa ao filme-homenaxe CCCV. *CineClube Carlos Varela,* 2005, fai o cineasta Ramiro Ledo Cordeiro ao cumplírense os 25 anos da morte do militante con cámara, podemos articular os seus materiais en 3 apartados:

1. Sección orgánica do movemento nacional-popular e sindical, seguramente a única en Galiza, coas asembleas da AN-PG, os congreso da UPG, de ERGA e da Intersindical para alén de actos conmemorativos militantes tal o cabodano do asasinato de Moncho Reboiras, os sucesivos 25 de Xullo, «Día da Patria Galega», o 1º de Maio ou a saída, en 1977, dos presos da UPG do cárcere.
2. Acontecementos políticos da «Transición»como a presentación do Consello de Forzas Políticas Galegas, CFPG, en 1976; comicios e primeiras eleccións xerais no 1977.
3. Mobilizacións: 1976, manifestacións pola Amnistía, folga do ensino, encadeamento contra a empresa Galvisa, folga do metal. 1977, As Encrobas, Baldaio, a Tratorada, mobilizacións contra o encoro de Navia, contra a Autoestrada, marchas contra da central nuclear de Xove no 1977 e no 1979.

A derradeira filmación de Carlos, antes da morte en accidente doméstico en agosto de 1980, realízaa o 25 de xullo.

«A película é a síntese artística dunha experiencia política» exhibía o cartaz do cineclube Valle-Inclán no anuncio de *A batalla de Arxel* de Gillo Pontecorvo, cun deseño de Carlos Varela, que unía, deste xeito, o persoal e o político facendo do cinema a súa paixón e o seu territorio de intervención. Para alén das temáticas que teñen a ver co interese xeral e das mobilizacións do movemento nacional-popular galego, interesa localizar un certo vocabulario que o camarada con cámara aplicou de maneira sistemática no xeito de filmar, adoito desde dentro dos acontecementos —eís as manifestacións pola Amnistía en Vigo ou en Compostela, setembro do 76—, realizando variantes de planos curtos para recoller bandeiras contra o ceo ou poñerlle rostro aos protagonistas canda diferentes puntos de vista, con preferencia polo picado para ampliar o campo e ensaiando a montaxe en cámara para a urxencia da exhibición.

Tanto pola incidencia social coma polo modo de unir a cámara co seu obxecto, unha das características de Carlos, do seu legado escolmamos dous dos casos máis singulares e representativos: o confronto coa Garda Civil no areal de Baldaio e a loita contra a cota empresarial agraria. No primeiro caso trátase dun feito difícil de prever no seu desenvolvemento, no segundo o cineasta pode planear de antemán como filmar lugares e acontecementos principais.

08.05.1977 Manifestación na vila de Carballo para reclamar a recuperación dunha praia entregada en calidade de concesión marisqueira, dende o 1948, á empresa Baldayo S.L. «que especula coa extracción de area desfacendo os bancos de marisqueo comunal», din as cartelas do devandito filme *CCCV*, 2005, realizado por Ramiro Ledo Cordeiro en homenaxe a Carlos Varela.

Panorámica de contextualixación, un travelling que avanza e entra polo medio da xente, planos xerais picados, tomas dende atrás, no sentido da marcha. Mais a linearidade do relato creba. Zoom in/zoom out da carga da Garda Civil que agora vén de fronte cara a cámara mentres a imaxe amosa un primeiro plano do rostro de manifestantes con autocolante, un zapato prendido dunha vara na procura de quen o perdeu na fuxida, corpos feridos e unha elipse que dá paso ao inserto de buses con bandeiras que avisa do cambio de escenario. O zoom in/zoom out lévanos, agora, a un par de rapaces que terman das bandeiras galega e vermella no campanario dunha pequena igrexa. Panorámica desdendente, primeiro plano de mulleres expectantes e no cementerio o plano medio lateral, subxectivo do cineasta e das persoas que escoitan ao frade Leopoldo López Rego relatar a morte de Marcelino Rodríguez, enfermo do pulmón, obrigado polos gardas de Baldayo S.L. «a punta de escopeta» a transportar un saco de berberechos até o cuartel de Caión, onde, mollado, pasou toda a noite e como consecuencia morre.

Despois dun grande plano no que, cun megáfono, un veciño das Encrobas —outra das loitas da mesma zona— expresa a súa solidariedade, anticípase a tensión máxima cun *close up* de Olivia Pose, veciña de Lema, organizando o confronto coa Garda Civil que agarda no areal: «Eu dicía de baixarmos polo xuncal de Castrillón e chegar á ponte os dous grupos xuntos». Grande plano xeral, co mar ao fondo, e os veciños baixando. O contracampo é tamén un grande plano xeral

dos jeeps da Garda Civil avanzando en formación . Retorno ao campo coas bandeiras avanzando entre os toxos. Outra volta o contracampo coa Garda Civil a se preparar. A carga comeza, comezan os disparos, o corpo a corpo, e a cámara vai dun lado a outro traccionada polo que está a pasar. Por veces temos son diexético: «fascistas, ladróns, asasinos» e miramos entre fume siluetas a contraluz que dan paso a planos curtos de xente coa cabeza partida, co sangue na faciana, levada polos compañeiros de batalla. E escoitase fóra de campo a voz do militante Carlos Varela:

> ...puidemos perder unha batalla pero non perdemos a guerra. A guerra está aquí, está n'As Encrobas, está en Xove e segue adiante. E eles cada vez son mais poucos (sic) e teñen menos forza. E nós cada vez somos máis e temos máis forza...

26.11.1977 Asemblea no pavillón de deportes de Lugo contra o cobro da Cota Empresarial da Seguridade Social Agraria. Faixas que reclaman a Reforma Agraria ou «prezos xustos prós nosos produtos», anuncian un filme de atmosfera comunal onde a cámara circular une a audiencia e as persoas que interveñen para informar sobre o sucedo que está a ter a consigna «non pagar». A filmación, que en *CCCV* miramos nunha montaxe alterna da asemblea no pavillón e as manifestacións cos tractores na rúa, deixa ver de novo eses picados abertos para que entre en campo a xente a pasar. E a emoción do encadre frontal cos labregos no pavillón no momento de votar e de escoitar instrucións para a grande acción, a saída e concentración masiva de tractores dende as aldeas cara a capital.

Plano curto de tractores con faixas mentres a panorámica ampla a realidade que miramos e métenos entre a asistencia dunha asemblea informativa na rúa que resume o sentido da mobilización. Outra volta un travelling cara adiante entre dúas fileiras de tractores, ese plano curto do pequeno tractor azul con bandeira vermella, os planos medios dos «grises» [a policía] na beirarrúa mentres a maquinaria de labranza ocupa as rúas da cidade con paso de andadura cara a Catedral. As mobilizacións contra un imposto inxusto, a Cota Empresarial Agraria, levou os labregos tres días para a cidade e esas datas, 3, 4 e 5 de decembro de 1977, fican na historia coma as datas en que o campesiñado ocupou o espazo publico e simbólico —a Catedral de Lugo— e, asemade, gañoulle o pulso ao Estado.



Cineclube Carlos Varela (2005, Ramiro Ledo): Confrontación na praia de Baldaio; Olivia Pose; Mobilización labrega contra a cota empresarial; Celebración do día da Patria na praza da Quintana, Carlos Varela a filmar. [de esquerda a dereita, de arriba a abaixo]

Lonxe, na cidade de Vigo, tamén o día 4 de decembro de 1977 a política oficial artellaba as manifestación multitudinarias a prol do réxime pre-autonómico que presidirá Antonio Rosón.

Carlos está, xeonllo en terra, a filmar. Praza da Quintana, «Día da Patria» de 1978 coa presenza de Telesforo Monzón. Estas imaxes que recollen ao cineasta son de Fernando Vilanova e de Augusto Fontán, na altura militantes da UPG. Un representante da Fronte Sandinista saúda. Carlos entra en escena de costas nun plano xeral, coa cámara na man dereita e un micrófono na esquerda. Grande plano xeral: Carlos vira para accionar esa cámara circular coa que crea o espazo que o caracteriza en abrindo o campo e tamén para coller o son ambiente. Leva pendurada do pescozo unha cámara fotográfica. Asina as fotos co nome de Brais. Aló, naquel tempo, cando se cantaba a Internacional.

Mestre industrial, delineante naval, técnico publicista en Barcelona, Carlos Varela, o renacentista da laboral de Xixón, o pasador de coñecementos sobre cinema aos cativos e cativas do colexio Fingoi en Lugo e nas proxeccións na asociación cultural Valle-Inclán, o fotógrafo Brais, en *A nosa terra*, o aprendiz de oleiro con Indalecio de Bonxe, o divulgador da cerámica popular, o que experimenta formas en barro e macramé. Co seu arquivo ben ordenado, co corpo na batalla, coa cámara traccionada polo que está a pasar no intre xusto en que está a pasar, o animador de festas, das Xornadas de Ourense, da produtora Nós. O creador que usa da ironía e da ficción no cotián, que fai filmes de familia ou de actor en *A voda de Carlos*, 1973. O que lle entrega a Galiza a imaxe dun país que non se resigna, a dignidade da revolta, a incertidume da loita desigual, a imaxinación nas formas de transgresión —«marcha de Xove» por exemplo—, os momentos de emancipación na festa e nas manifestacións e a única filmación do Festival Folque do 1978 en Compostela, filmado, el propio, por Vilanova, na altura estudante de Belas Artes. No arquivo de Carlos existe unha bobina do 1981 que todo indica é de Augusto Fontán, hoxe editor de antipoesía, quen en diante seguirá a filmar diversos acontecementos culturais e sociais, ou a realizar a crónica de determinadas figuras do movemento independentista.

Cinema de intervención

> ...agrádame pensar que son un amateur de todo o que fago[9].
> Llorenç Soler

Apenas en dous anos, durante os que realiza dúas pezas seminais para o cinema en lingua galega secomasí para ir fixando a súa sinatura como cineasta, Lloreç Soler achéganos en *Autopista: una navallada a nosa terra*, 1977, e *O monte é noso*, 1978, a quebra das condicións de vida, a imposición dun modelo territorial que esfarela o hábitat á volta do trazado asemade do negocio da construción da Autoestrada do Atlántico, e expropiación dun recurso comunal que talla ao vivo un sistema de produción en harmonía coa terra.

---

9 ...m'agrada pensar que sóc un *amateur* de tot el que faig.

No mesmo período, Soler realizará outras dúas películas que traen á tona realidades nunca filmadas: *Gitanos sin romancero*, 1976, un tema que vai desenvolver ao longo de toda a súa obra, tamén na ficción, e *Condenados a beber*, 1978, unha encarga de Cáritas, que desvela a historia privada como historia social.

Soler fala adoito destes filmes como exercicios de aprendizaxe, non soamente do acto de filmar senón desa verdade dos materiais que van entrenzando o compromiso, o respecto polo outro, a articulación do vocabulario necesario para sabermos que este relato do real é tamén a ollada de Llorenç Soler, máis un método que, a pesares de verse interceptado polos aconteceres máis variados, combina a observación participante coa cámara contemplativa, o rexistro etnográfico coa función colectiva do ritual, o valor do símbolo co aparato informativo, trazos que consideramos consontes co cualificativo de «cinema de intervención». No libro-homenaxe a este cineasta (Ledo, 2012, p. 189) mantivemos que [*Autopista*] é o documento central dunha época de confrontación entre o poder económico-institucional e os campesiños afectados por unha vía de in-comunicación, que talla o curso das augas, isola as terras de labor, agrede o ecosistema e destrúe, deica os seus alicerces, as casas e as almas. E constata, asemade da dignidade, capacidade organizativa e de camaradería das clases populares, as posibilidades de trunfo —iso si, parcial— nunha relación de forzas ben desigual.

> Trasladeime a Pontevedra en Xullo de 1977 cos meus instrumentos de traballo, a cativa cámara de 16 milímetros e un magnetófono. Comecei a rodar de maneira intensa, sempre coa compaña de membros da Coordinadora —a organización asemblearia á volta da que se desenvolve a película-. En Outubro dispuñamos xa de dúas copias dun filme par «ver xuntos».(Soler, 2002, p.82)[10]

Traballo coral que se articula en secuencias de pares de contrarios, de branco e negro/ cor, de resistencia activa e de espoliación, o filme abre cunha procesión popular e con ecos de romaría mentres a voz do crego (un dos poucos documentos que arestora testemuñan a existen-

10 Me trasladé a Pontevedra en Julio de 1977 con mis instrumentos de trabajo, la pequeña cámara de 16 milímetros y un magnetofón. Empecé a rodar intensamente, siempre acompañado por los miembros de la Coordinadora —la organización asamblearia en torno a la que se desarrolla la película— En Octubre ya se disponía de dos copias de un filme para « ver juntos».



Autopista (Llorenç Soler, 1977)

cia do movemento de cristiáns de base en Galiza) chama a combater a agresión, a defender a terra contra a rapina —escoitamos— mentres os símbolos da nación popular —una bandeira galega, de factura artesá, ondeando no cumio dunha árbore— devala cara aos acordes do himno de Galiza con imaxes do traballo no agro, da colleita e da organización das horas do día.

Pero a historia cotiá fende diante os nosos ollos coas máquinas pesadas escavando a terra mentres se impón un son violento que ouvimos como diexético, como saído da agresión que contemplamos.

A respecto da modalidade narrativa, é parella en ambos os filmes: filmación directa das accións; testemuñas a cámara; apartado informativo sobre as causa e as consecuencias dos feitos que se nos contan; ilustración das ideas a fixar que a arquitectura sonora, moi importante en Soler, remarca; acción, mobilización e ocupación, máis ese eco múltiple final que recolle o que una muller di para nós no minuto 12 de *O Monte*: «A terra é nosa. Seguimos coa mesma lucha (sic) e a mesma idea».



O monte é noso (Llorenç Soler, 1978)

O monte é noso, porén, é un filme sobre a perda; un filme contra o caciquismo e a emigración como efecto da desaparición da propiedade e da explotación dun ben lendario, o monte mancomunado, esa terra de todos que permite que medre o gando, a leña, o centeo e que nos aprende a compartir a organización económica e social anterga.

Unha certa atmosfera Straub-Huillet recobre a escena de apertura, cos campesiños sentados no monte mentres unha muller de idade fainos saber como era a relación e mais o aproveitamento colectivo dese lugar. E esa voz en *off* que ao longo do filme confróntanos coa historia oficial e co Poder:

> O monte converteuse no inimigo dos veciños, no símbolo da represión. Rompíase así, violentamente, o sistema socio-económico propio da nación galega. O país empobreceuse. Os labregos tiveron que deixar as terras. A emigración é, hoxe máis ca nunca, unha realidade de tráxicas consecuencias.[11]

11 Traducido en *Los Hilos secretos* (op.cit.)

No vocabulario expresivo, Soler é o grande primeiro plano, as miradas a cámara, o travelling panorámico. É incorporarse, el propio, na mensaxe con seu punto de vista, na procura das razóns da explotación, da destrución individual e do medio natural. É usar o documento como documento, saber que rexistrar é alertar... mirármonos como sociedade (alcoholismo), observar as mutacións de comunidades nómades a sedentarias (os roms), dunha sociedade tradicional e o seu esfarelamento pola desigualdade de forzas fronte dos intereses do gran capital, da capacidade para transformar a resignación en acción.

Llorenç, o artista-organizador, vai levar tamén canda el, coma Carlos Varela, o deber de exhibición para que as personaxes de *Unha navallada á nosa Terra* ou de *O monte é noso* asistan na aldea á proxección das cintas, recollan cartos para costear as películas, se saiban dentro dun movemento de expresión e de comunicación.

Para alén da autoría entendida como independencia total do sistema comercial, ambas mediametraxes, nos que a empatía constitúese nunha figura fílmica plena, resultan exemplares como material que se converte en icona dunha época.

Coda

Ao longo deste percorrido en que o filme como modo de intervención pública acolle variacións plurais, dende as tentativas de procurar alicerces para un cine comercial —que non dará callado— e até o froito de inverno que agroma en propostas de cine directo, autoral e mais experimental, as marcas na paisaxe lévannos cara as filmacións de Carlos Varela, apoiado de modo coxuntural por Fernando Vilanova e Augusto Fontán, na contorna do nacionalismo marxista da UPG; revalidan a importancia que pola súa temática acolle a adaptación que fai Eloi Lozano de *Retorno a Tagen Ata* de Méndez Ferrín, fita que se presenta como a primeira curta en 35 mm. en galego e cun agradecemento expreso a Álvaro Xil e que, a pesares do desasosego actoral, da dobraxe impostada das voces, dos escenarios enxebrizados, da narración convencional, lle dá entrada na pantalla ao conflito ideolóxico, en presente, entre autonomismo e ideario soberanista; amosan as tentativas de homenaxe ao movemento obreiro e ás traballadoras de carburos de Cee ou aos da minas de wolfran que ten o seu cineasta orgánico en Carlos Piñeiro e o epígono, en 1979, con *Érase*

unha vez unha fábrica..., texto de Manuel Rivas, Santiago Romero e o propio Piñeiro, ilustrado con tomas diversas e que abre e pecha coa manifestación e romaría do 25 de Xullo so o lema «O pobo unido pola autonomía», a bandeira galega sen estrela, e bandeiras vermellas de organizacións todas elas hoxe desaparecidas, cunha aparición final do Celso Emilio Ferreiro retornado saudando dende o palco... marcas todas elas necesarias para identificar un cinema que mantivo sempre o uso da lingua como reivindicación, como material expresivo e como diferenza.

E non podemos rematar sen recoñecermos o labor e a atitude do grande animador de toda unha xeración de persoas que quizais abriron os ollos ao cinema na casa-escola-sala de proxección de Xosé E. Díaz Noriega, tal e como el propio galeguiza o seu nome para presentarse como director do devandito filme *Os suevos*, 1974, un *collage* de filme de familia, xogos co propio dispositivo e situacións inesperadas á volta dunha personaxe, o funcionario Andrés, revirado contra do Ministerio de Agricultura pola desaparición da política forestal, que se fai«contestatario» e serve de reclamo para todo tipo de escenas chocalleiras nas que, ao tempo que se ridiculiza o inmobilismo do réxime, execútase un levantamento minucioso dos seus ideoloxemas na retórica dos «enanos infiltrados»ou«hay mucho rojo» mentres o espectador da época estaba chamado a se deleitar no *nonsense* da monxa que na escola infantil non soamente fala galego senón que usa expresións tal «carallo coas nenas», unhas nenas que cantan o «Venceremos nós», ou a se abraiar na sesión case que hipnótica que imparte un brasileiro para aprendernos a fumar un porro. Actor que fai de si mesmo-outro no filme, JEDN retorna para a cinematografía en lingua galega coma esas estrelas dobres que na época, e en *Os Suevos*, nos alentaron a escoller entre «beso» e bicos a moreas, concluíndo un ronsel que serviu para a aprendizaxe informal que un fato de rapaces con ansia de ver e facer cine precisaban e que o autor, premiado en Cannes por *Cine amater* en 1965, lles agasalla mentres eles polinizan cara ao galego a este funcionario español da forestal.

Cada película son as outras películas; cada unha é unha marca do degoiro dese outro cinema e a constatación de que se pode conquerir. Autoestima e confianza no vínculo entre a idea, a cámara e, se todo falta, as mans. Imperfección e cine artesanal de factura realista, a prol de certas temáticas, sen que o obxectivo sexa experimentar coa

linguaxe fílmica. Máis o valor —real, político e simbólico— do «estabamos alí» nos intres decisivos. Grazas ao cinema podemos, tamén nós, partillar aquela experiencia.

E rematamos co filme amador que nunca se fixo: 1971, Madrid, exterior-noite, un patio de veciños do Paseo de Extremadura. Unha rapaza de vinte anos está sentada no chanzo de cemento que dá acceso ao portal do número 14. Vai vestida cun pantalón de pana estreito, marrón, con algo de campá, e un xersei de colo alto, de canalé, tamén marrón. Ten o cabelo longo, fosco, e un penacho recollido na parte alta da cabeza. Mira cara a unha liña de sombra. Unha figura, como acaneando, vai avanzando dende a escuridade. Ao principio parece un bébedo. Ao se achegar albiscamos un home de grosas gafas de concha, cunha perna moito máis corta ca outra, que nivela cun botín negro de plataforma, un botín que move virando un chisco nel. O home diríxese para ela e lle di: Un pouco tarde. No puidemos chegar denantes. Vimos de ver 'Torero', de Velo. Ela fai un aceno coma que dicindo 'tanto ten'. Pensa que é a primeira vez que escoita o nome de Velo. Entra no portal tras o home do botín negro. No portal o home vírase, olla para ela: ¿ves fuxida?.

O home do botín chámase Raimundo Patiño.

Bibliografía

GRANT, Paul Douglas (2016). *Political filmaking & May 1968*. London: Wallflower Press Book

CINÉMACTION, 110 (2004) *Le cinéma militant reprend le travail*

MARTINEAU, Monique, (2004) «Cinéma militant: le retour», en *CinémAction*, 110

HENNEBELLE, Guy (dir.) «Cinéma militant» in *Cinéma d'aujourd'hui*, nº 5-6 ,mars-avril 1976, p.126

VIGNAUX, Valèrie et Turquety, Benôit (2016) *L'Amateur au cinéma*. Paris: Afrhc

LEDO ANDIÓN, Margarita (2009). «Anos setenta: elipse e cinema». En González Alegre, Alberto & González Chouciño, Ana (Coords), *Portas de luz: unha achega ás artes e á cultura na Galicia dos setenta*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte. Centro Galego de Arte Contemporánea, pp. 149-155.

LEDO ANDIÓN, Margarita (2012). «Galicia en v.o. El cine militante y el lugar de Llorenç Soler en la construcción del cine gallego contemporáneo». En Miquel Francés (Ed.), *La mirada comprometida. Llorenç Soler* Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 183-198.

GONZÁLEZ, Manuel (1992). *Documentos para a historia do cine en Galicia (1970 / 1990)*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.

ODIN, Roger (1999). «La question de l'amateur». *Communications*, (68), pp. 47-90.

RUIBAL, Euloxio R. (2006). *Do escénico e o fílmico : nota sobre a linguaxe teatral no cinema contemporáneo*. A Coruña: Real Academia Galega.

SOLER, Llorenç (2002). *Los hilos secretos de mis documentales*. Barcelona: Cims.