

27° festival international

cinéma ^{du} réel

du 4 au 13 mars 2005

CNRS Images

Comité du film ethnographique



Bibliothèque
Centre
Pompidou

publique d'information

Carlos Velo

Almadrabas, la pesca del atún en Isla Cristina (1934)

Réalisateurs : Carlos Velo, Fernando G. Mantilla
Image : José María Beltrán
Musique : Regino Sáenz de la Maza (guitare)
Production : J.L. Zabala, Ángel Esteban pour la République
35 mm, n. et bl., 23 mn



La pêche au thon au large de Cadix au moyen des *almadrabas*, grands filets tendus en piège par les pêcheurs. Le film documente ensuite les processus de transformation de la pêche, de la conserverie et de la distribution. Seul court métrage de Velo conservé en entier, dont le cinéaste racontait un tournage si mouvementé, à bord des barques, qu'il s'en évanouissait de mal de mer. Sur le conseil de Federico García Lorca, et sans renoncer à quelques extraits de Schumann, il contacte un maître de la guitare et « transi de peur, marie les images du film à ses accords ». Il s'inspire, pour la structure du film, du court métrage d'Eisenstein *Romance sentimentale*.

Tuna-fishing off the Cadix coast using almadrabas, traditional nets laid out by the fishermen. The film follows the processes for transforming the catch, preserving and distributing it. This is Velo's only short film to have survived in its entirety. On Federico García Lorca's advice, and without relinquishing some Schumann excerpts, he contacted a guitar maestro and "paralysed by fear, married the film's images to the guitar chords".

Galicia - Finis Terrae (1936)

Réalisateur : Carlos Velo avec la collaboration de Fernando G. Mantilla
Image : Cecilio Paniagua
Son : Lucas de la Peña
Musique : Rodolfo Halffter
Avec la collaboration de : Castela, Xaquín Lourenzo « Xocas » (ethnographe), Rafael Dieste (scénario), Bal y Gay et Torner (musicologues).

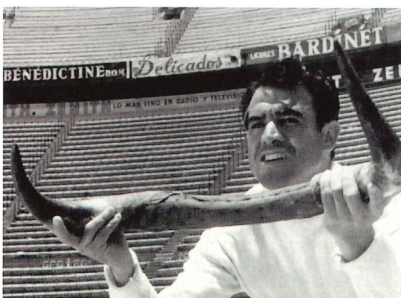


Tourné en septembre 1935, le film, dont il ne reste aujourd'hui qu'un fragment, devait montrer le travail des pêcheurs après celui des paysans. Considéré comme le premier film « galéguiste », il témoigne surtout de la communauté de cinéma des années 30 influencée par Flaherty, Eisenstein et Dovjénko, et constitue aussi un manifeste *Frente popular* pour la justice sociale.

Filmed in September 1935, the film was to show the daily labour first of the peasants and then the fishermen, but today only fragments of the work remain. Influenced by Flaherty, Eisenstein and Dovjénko, it also constitutes a Frente Popular manifesto for social justice.

Torero (1956)

(Toro)
Réalisateur : Carlos Velo
Scénario : Hugo Mozo (Hugo Butler), Carlos Velo
Conseillers en taumachie : Rafael Solana, Arturo Fregoso
Image : Ramón Muñoz et extraits d'actualités filmées
Son : Adolfo de la Riva
Montage : Miguel Campos
Production : Manuel Barbachano Ponce, George Werker (Mexique)
Avec : Luis et Angel Procuna, leur famille, Antonio Fayat, Paco Malgesto, Alfonso Ramirez « Calesero » et Manuel Rodríguez « Manolete »
35 mm, n. et bl., 80 mn



Le torero Luis Procuna raconte ses origines modestes, sa vie et sa carrière, sa passion des taureaux, et la peur de la mort qui précède chaque corrida. De triomphes en échecs, d'une vie de famille où la peur ne doit pas se faire voir aux coulisses de l'immense arène de Mexico, le torero côtoie ses collègues, célèbres ou obscurs. La mort de l'immense « Manolete » le trouble tant qu'il est blessé dans l'arène. Il traverse l'épreuve de la crainte (de la bête, du public, et de lui-même) avant de retrouver le succès. Reconstitutions et actualités se mêlent pour ce qui est parfois considéré comme le meilleur film sur la corrida.

« J'avais étudié la biologie à l'université de Madrid, et j'appartenais à cette minorité d'Espagnols qui voient en la corrida une preuve du retard culturel et social de l'Espagne ».

Au Mexique, en tant que réalisateur d'actualités et de documentaires, je dus filmer et monter des corridas, pendant 10 ans, tous les dimanches. Un jour, un torero, Luis Procuna, et un taureau, « Polvorito », exécutèrent une *faena* que les *aficionados* qualifièrent d'inoubliable.

En voyant et revoyant sur l'écran le risque de mort qu'affrontait cet homme qui, avec calme et précision, soumettait le courage du taureau jusqu'à lui donner, au juste moment, une mort foudroyante sous les acclamations du public, je commençai à comprendre l'irrépressible émotion du spectacle taurin. En cherchant dans les cinémathèques les moments forts des triomphes et des échecs de Procuna et de son maître, le Cordouan « Manolete », il me vint l'idée d'un film. »

(Carlos Velo)

The matador Luis Procuna talks about his humble origins, his life and career, his passion for bulls and his fear of death before each corrida. From triumph to defeat, from family life where fear is not to be shown, to behind the scenes in the huge bull-ring in Mexico City, the torero works alongside famous and less famous colleagues. The death of the great "Manolete" worries him so much that he falters in one of the corridas and is wounded. He lives through the test of fear (of the bull, the public and himself) before reaching success. Reconstitution and news events are mingled in what is generally considered to be the best film on bullfighting.

Carlos Velo

(Cartelle 1909-Mexico 1988)

Diplômé de biologie de l'Université de Madrid, le Galicien Velo découvre le ciné-club de Luis Buñuel, avant d'en fonder un pour les Missions pédagogiques de la République. Il réalise avec son complice Fernando G. Mantilla de nombreux documentaires pour la République, dont beaucoup sont perdus (*La Ciudad y el campo*, 1934, *Castillos de Castilla*, 1935, *Saudade / Santiago de Compostela*, 1936...).

L'issue de la Guerre civile le fait s'exiler au Mexique. Il y travaille aux actualités filmées, et participe au célèbre *Raíces (Racines)* de Benito Alazraki (1954) avant de devenir réalisateur.

A biology graduate from Madrid university, the Galicia-born Velo discovered Luis Buñuel's Film Club and went on to create one for the Republic's Pedagogical Missions. With his partner, Fernando G. Mantilla, he made many documentaries for the Republic. The outcome of the Civil War forced him into exile in Mexico, where he worked on news films. He took part in Benito Alazraqui's famous film, *Raíces* (Roots, 1954), and later became a filmmaker himself.

Vous avez dit « Carlos Velo » ?

« Combattants loyaux à la République – la voix du président Lázaro Cárdenas résonne dans les haut-parleurs du camp de concentration de Saint Cyrien – le Mexique vous attend à bras ouverts ! ».

Carlos Velo Cobelas, Galicien de Galice du sud, là où la terre s'appelle Lobeira et se continue jusqu'au Portugal, là où l'image collective s'articule autour des paysannes qui transforment le lin en toile et en draps pour le trousseau, parvient à sortir du camp et à retrouver sa femme à Paris. Aidé par l'écrivain Fernando Gamboa, le couple rejoint Veracruz.

Génération mondaine et brechtienne, de pessimistes actifs, qui croit profondément en la réalité, qui s'identifie tant avec son temps qu'elle le dépasse, et porte dans ses bagages trimbalés dans mille et une batailles une consigne unique : le premier acte créatif, c'est choisir.

Carlos Velo naît en 1909 dans une famille de caciques. Son père, médecin de campagne, est peut-être le dernier d'une caste de l'ancien régime (droit de cuissage implicite dans le *status* et le comportement), caste destinée à être niée et dévorée par ses rejetons, de manière radicale : inadaptés, anti-autoritaires, ouverts à la nouveauté, d'un appétit brûlant d'expérimenter tout ce qui est nouveau. Ils seront, dans notre cas, l'*intelligentsia* de Galice, petite bourgeoisie éclairée qui perpétue les mots d'ordre de la renaissance littéraire et politique et les fonde dans le XX^e siècle, en tissant l'idéologie (le nationalisme), la théorie du progrès (le chemin de fer), le *leadership* de la paysannerie, la construction culturelle (édition, théâtre, beaux-arts, chorales) avec l'action politique. Ils participent, bien évidemment, à l'Assemblée constituante de la République espagnole et s'organisent en Parti Galicien.

C'est la lignée qui marque le jeune Velo, lignée qui s'apprête elle aussi à transgresser la loi pour pouvoir défendre la justice. Transgresser, c'est parfois évoquer le passé, celui de Velo à Ourense, dans ses années de lycée, les années vingt, quand avec ses camarades, il fait des essais de macrophotographie dans le laboratoire de Sciences nat', en plaçant un objectif devant le viseur du microscope.

Dans ses années de jeunesse, Velo développe aussi une capacité d'observation unique, qu'il aiguise à l'auberge où il côtoie voyageurs, fonctionnaires et curés. Irrésistiblement attiré par tout ce qui a à voir avec l'image technique : un de ses amis organise des tournages amateur, lui permettant ainsi de passer de spectateur de *seriales* mélodramatiques à acteur du dimanche.

Il est aussi dans l'apprentissage des corps, du

désir, du sexe fabulé, de l'affût, de la rencontre avec le féminin, rencontre qui lui vient des marges, des quartiers populaires, des filles qui se rendent en classe depuis l'autre côté du pont romain – celui qui sépare village et beaux quartiers, centre et périphérie –, des lavandières à la jupe retroussée.

La chair, tout d'abord

La première des émotions, pour le jeune Velo, a été l'émotion charnelle qu'il unit à la construction du rythme, au mouvement que créent ses yeux, en allant toujours vers le plan rapproché, vers le changement d'axes qui s'accorde au balancement des hanches, le retournement inespéré, le sourire, le signe, le soupçon, le rendez-vous, le suspense, l'obsession, et, à l'occasion, l'échec (demoiselles provinciales d'Ourense), finales tragiques inventées, rites d'initiation, jouissance de la prise, la spirale du mouvement latéral, le panoramique qui s'inscrit dans la mémoire. L'attente s'étire, plan large aux arrière-plans actifs que la silhouette marque de son souffle concret. Dovjénko viendra plus tard porter au carré cette culture matérielle et environnementale qui fait de Carlos Velo un panthéiste, attaché à la vie comme passage et comme attente.

A 22 ans, il part pour Madrid, il y développe son goût pour les relations, les processus invisibles, le paradoxe. Il s'écarte du mandat paternel, la médecine, pour se rapprocher de la biologie, des séances de cinéma de la *Residencia de Estudiantes* (Maison des Étudiants où opèrent Lorca et Buñuel) et, avec l'avènement de la République, de la *Federación Universitaria Escolar* où, produit par Filmfono et avec Fernando G. Mantilla, il organise le Cinéclub comme partie intégrante du programme éducatif des Missions pédagogiques. On y analyse encore et encore certains films "pour voir comment ils sont faits". D'un voyage à Paris pour y chercher des films, il rapporte une admiration fascinée pour Jean Painlevé.

Son travail comme cinéaste au sein de la République dure à peine deux ans, de *La Ciudad y el campo* en 1934 à *Finis Terrae-Galicia*, dont il tourne les derniers plans en 1936, et qu'il ne verra plus avant la fin des années soixante, quand son opérateur, Cecilio Paniagua, lui remettra, au Mexique, les fragments d'une copie conservée par les services de propagande franquistes.

La Guerre civile le rattrape à Cartelle où le soir, quand fleurit le lin, se promènent les gens bien et les « Rouges ». Il part en train pour Séville se cacher chez des parents de sa femme. Là, le producteur de droite Domínguez Rodino, l'embarque pour Tétouan, pour la réalisation d'un film de production allemande, *Yebala*, qui sous le titre *Romancero marroquí* sera monté à Berlin, et fera, en 1940, partie de la campagne d'exaltation du Général Franco. En 1938, alors qu'il doit partir pour l'Allemagne finir le film, et que tout indique que la guerre va être perdue, Velo doit décider s'il se range du côté des vainqueurs – comme le feront beaucoup de collègues de sa génération – ou du côté de la République. A Tanger, il saute dans un taxi avec sa femme et va à l'Ambassade de la République. De là il part pour Paris, puis, seul, pour Valence et Barcelone, qu'il quittera avec les derniers convois, tandis que les troupes fascistes entrent à Pedralbes, et que la liberté s'enfuit par les sentiers de montagne. Enfin, une plage. Moins une plage qu'un non lieu baptisé Saint-Cy-

prien. Carlos Velo arrive avec une boîte de pellicule qu'il accroche à un piquet pour, au nom du cinéma, rassembler autour de lui d'autres réfugiés. Un matin, il écoute attentivement le message de Cardenas.

Regardons son deuxième film *Almadrabas* et le matériel sauvé de *Finis Terrae-Galicia*, médaille d'or à l'Exposition internationale de Paris en 1937, dont le programmateur avait été Luis Buñuel. Revoyons *Torero*, sa signature au sein du nouveau cinéma mexicain, dans le fil du néo-réalisme, avec Luis Procuna, matador le plus célèbre du Mexique. Un homme qui n'a jamais ressenti dans l'arène d'autre sensation que celle, suicidaire, d'y entrer pour tuer, au grand enthousiasme du public, et qui, au faite de la gloire, se rend compte qu'il a peur et qu'il a toujours eu peur sans le savoir, comme le dira Velo. L'écrivain Carlos Fuentes qui plus tard collaborera avec notre cinéaste au scénario de *Pedro Paramo* tiré du roman de Juan Rulfo – qui se passe en Nouvelle Galice – reconnaît le regard de Velo et sa patte d'auteur dans la manière de traiter son sujet : « La vie de Procuna n'est pas observée de derrière les grilles comme si le héros était un chimpanzé, mais de son côté, dans ses expressions quotidiennes de faim, de lutte, d'assurance, de peur, de vanité. »

Torero nous donne le réalisme comme effet, et le dépassement des conventions, en faisant usage, au montage, d'un ensemble d'images documentaires qui lui permettent, grâce à des enregistrements d'autres corridas, la mise en scène de certaines séquences.

L'époque de Velo, celle de l'Europe du Front populaire, contient la promesse du pain quotidien et la liberté comme pratique sociale, comme intervention et comme expression. Et un postulat : le monde existe, il est visible. Le ciné-monde. La vie comme espace de la joie, le cinéma comme espace de l'émotion. S'émouvoir de la vision et de l'élan du nouveau, de la nouvelle organisation de la production, des relations entre ville et campagne, de l'accès au savoir, du banal (la pêche au thon). Réel transformé en œuvre cinématographique, en cinéma du nécessaire : c'est *Almadrabas*. Les critiques y voient l'école de Grierson du personnage collectif (les pêcheurs), du culte de l'effort, de la confrontation avec la nature (à son point le plus dur) et de la fin heureuse, avec l'entrée du produit de la pêche dans la chaîne de conserverie, et la voix off par laquelle le réalisateur conduit notre regard vers ce que nous devons voir. Comme source créative, Velo se réfère à un Eisenstein tendre, celui de la *Romance sentimentale*, qui l'incite à monter le finale d'*Almadrabas* comme une partition musicale, fondant chaque plan avec les accords du guitariste andalou Sainz de la Maza.

Galicia comme modèle

Velo voulait « voir Cartelle sur l'écran » et en faire son cinéma le plus personnel : entre *La Terre* de Dovjénko, pour les glissements entre sentiment d'appartenance et option esthétique, entre le paysan et la nature comme parties d'un même cycle, avec le corps féminin comme geste sexué. Proche de la *Ligne générale* d'Eisenstein pour les effets choraux et de classe, plus le Flaherty de *L'Homme d'Aran*, son grand modèle réaliste. Le projet s'appellerait *Finis Terrae-Galicia*, et le matériel non monté était, détail significatif, destiné à un autre film, sur l'invisible la *Saudade*. Velo vou-

lait y travailler l'atmosphère comme figure filmique grâce à la sensation qu'elle communique au spectateur et qui a à voir – comme le titre même de ce film sans traces – avec la perte.

Cartelle sur l'écran : le respect par la caméra, outil que Velo aborde après la photographie, est aussi le respect pour le sujet, pour la réalité et pour le mode de relation qu'il entretient avec l'authenticité des «acteurs naturels, héros endogènes : les Galiciens (synecdoque de « peuple ») s'y reconnaissent sans complexes», écrira-t-il plus tard. Il transmute la sensation physique en composition plastique. Parfois en partant de la convention du portrait, il façonne un double modèle de représentation pour ces deux êtres, homme / femme, qui sont chez lui les deux faces irréciliables d'une même pièce. Le cadre en plongée, emphatique, le plan fixe comme durée, l'image-souvenir, c'est le masculin. La séquence en temps réel, le goût de la contemplation, le plan d'ensemble et la figure inscrite dans la terre, c'est le féminin. Le Velo qui reproduit les valeurs ancestrales est dans la pose, le Velo artiste laïque est dans la photogénie. Le Velo agitateur est dans les scènes, dans les tableaux. Et dans les scènes collectives, là où nous sommes un et multiple, où le cinéaste engage toute sa virtuosité pour que la réalité s'exprime dans son rythme intérieur, sa répétition, sa forme parfaite.

La défaite de la Guerre civile emporte un film qui, plus que sa valeur symbolique, conserve dans son caractère fragmentaire même, dans sa facture incomplète, le signe tragique d'une époque et des anticipations que le cinéaste déroulera dans ses films mexicains.

Dans l'Espagne franquiste, certains films de Velo seront remontés et leur signification détournée (*Philippe II et l'Escorial*). D'autres (comme le film d'avant-garde *Infinitos*) ont disparu. *Châteaux de Castille*, dont les critiques signalent le grand intérêt en matière d'innovation dans le mode de récit, est conservé au Bundesarchiv. Et Velo lui-même, au début de la Transition espagnole déposa à la Cinéma-thèque ce qui lui restait de sa production républicaine, ce que nous pouvons voir aujourd'hui.

Pour ses camarades d'exil, Velo était la preuve que le cinéma pouvait exister.

L'artiste Luis Seoane insistait d'ailleurs sur le fait qu'alors même que le cinéma galicien était impossible, des films les représentaient : *La Ligne générale* d'Eisenstein, *La Source* de Bergman et *L'Homme d'Aran* de Flaherty. Ses articles ou ses commentaires radiophoniques, à Buenos Aires, parlaient de Velo et de l'exil, de « l'homme anonyme galicien », et du « drame du travail quotidien » comme « haute forme esthétique » de l'œuvre du cinéaste. Produit d'un pays paradoxal, entre une nature implacable et une hiérarchie sociale de caciques en soutane ou complet veston, le Carlos Velo de l'exil ne s'autorisa pas le luxe de s'avouer vaincu. Dans son antre mexicain, parfaitement classés, s'accumulaient projets, requêtes et rapports destinés à convaincre le pouvoir de l'utilité du cinéma. Et son Graal, la Galice : au Mexique, c'est le rassemblement de l'exil autour d'une entité, le *Padroado da Cultura Galega*, l'édition dans les années 60 de *Vieiros*, revue « en instance d'autorisation », et les programmes radiophoniques d'agit-prop.

En 1956, l'année où *Torero* est projeté à

Cannes, salué par Lindsay Anderson dans *Sight and Sound*, Carlos Velo est à Buenos Aires au « Premier Congrès de l'émigration galicienne », en représentant du *Padroado*, et défend sa « Proposition de création d'un Centre cinématographique galicien ». Dans son intervention, il déclare à nouveau sa foi totale en le cinéma comme « instrument le plus puissant de notre temps pour la communication entre les hommes et la propagande pour le progrès », et sa proposition concerne toutes les branches de l'industrie cinématographique, dans trois genres – éducatif, documentaire et d'information – sans compter un possible *Noticiero galego* mensuel « qui établirait son propre réseau de diffusion en Amérique et en Espagne et ses systèmes d'échanges avec les autres actualités mondiales », ainsi que l'organisation de « Groupes de Ciné-action rurale qui porteraient aux villages et hameaux de Galice le message culturel du cinématographe ».

Dans les « Dispositions transitoires », Velo demande au Congrès « d'ordonner immédiatement le tournage des débats en 35 mm noir et blanc ».

Une partie de ces images figure dans mon premier documentaire, *Santa Libertade* (2004). Des images où l'on voit, représentant le Venezuela, un autre exilé, cousin du cinéaste, Xosé Velo, qui formera avec le capitaine portugais Henrique Galvao et Xosé Fernandez, autre Galicien exilé, membre de l'armée républicaine, le triumvirat qui, en 1961, s'emparera du transatlantique *Santa María* sur son trajet entre La Guaira et Vigo, dans le but de crier au monde le scandale des deux dictatures d'Europe, celle de Franco et celle de Salazar, qui jouissent de la complicité des démocraties occidentales, et d'où partent de nouveaux contingents de main-d'œuvre émi-grée.

Lettre à de jeunes poètes

En 1962, Carlos Velo écrit au Grupo Brais Pinto, eux aussi de jeunes poètes en colère. Juste intuition encore, puisqu'une partie de ce groupe créera en 1964 la première organisation, frontiste et marxiste du nationalisme de gauche contemporain, l'Union du Peuple galicien (UPG). Il ne cessait de dire ce qu'il fallait faire : au Ministère de la Culture espagnol, une série sur les Républicains en exil (1982) ; à la Galice, un Centre de formation au cinéma (1985). Il ne reçut aucune réponse du Gouvernement autonome.

Il mourut dans sa ville d'accueil, Mexico, en 1988, dans ce pays où il réalisait du ciné-vérité (des actualités), dans lequel il avait été cinéaste attiré du président Etcheverria, où il faisait des films commerciaux et où il plongeait dans *Pedro Paramo*.

Il était allé avec Zavattini au Mexique et à Cuba, il avait organisé des centres d'enseignement du cinéma et réalisé des documentaires-portraits (*Hommage à León Felipe*, 1973-1975), des documentaires ethnographiques, historiques et, ainsi qu'il aimait à le dire, un documentaire politique, *Université engagée* (1973) avec Salvador Allende.

A l'approche de la mort, il décida que ses cendres seraient dispersées dans les eaux de Veracruz afin que les courants du Gulf Stream les emportent jusqu'au « Finis Terrae des Celtes ».

En 1968, le dernier numéro de *Vieiros* publie

« Images pour un film », une série de notes « recueillies par un cosmonaute brésilien du nom de Guevara en l'an 2368 ». Ces notes, qui paraissent venir d'un cinéaste ancien, de l'époque où l'on gravait images et sons, se sont conservées dans un vase d'argile noire, originaire de l'Atlantide galico-portugaise, disparue sous les eaux en l'an 2000 dans une catastrophe technologique. Ces notes contiennent l'histoire d'un film dans lequel le héros tombe amoureux, affronte mille difficultés, perd sa terre, émigre à Cuba, revient, et est récompensé par les retrouvailles avec sa bien-aimée. Et le temps, naturellement, passe. Au moment de mettre le point final, dans une scène où des fossoyeurs recouvrent le cercueil, l'auteur dit : « Il y a toujours de la terre en trop quand un Galicien meurt. Terre humide et légère. Bonne pour les vergers de Cartelle où ce soir-là, à nouveau, fleurit le lin. »

Margarita Ledo Andión

Universidade de Santiago de Compostela
Université de Saint Jacques de Compostelle

Did you say "Carlos Velo"?

"Combatants loyal to the Republic—rings out the voice of president Lázaro Cárdenas over the loudspeakers of Saint Cyprien internment camp—Mexico awaits you with open arms!". Carlos Velo Cobelas, born in southern Galicia—where the land called Lobeira rolls down to Portugal, where the country women compose the image of collective life, transforming the flax harvest into linen and sheets for their trousseaux—manages to leave the camp and join his wife in Paris. With the help of the writer Fernando Gamboa, the couple make their way to Veracruz.

Carlos Velo was born in 1909 into a family of local caciques. His father, a country doctor, was perhaps the last member of one of the castes from the old order (where the right of primae noctis was deeply ingrained in status and behaviour). It was a caste that was to be radically disowned and devoured by its offspring, who were maladjusted, anti-authoritarian, and open to novelty, with a burning desire to experiment with everything new. This is the heritage that marked the young Velo, who spent his high-school years in the Ourense of the 1920s. It was during these youthful years that he developed an original sense of observation, whether it was in the science laboratory experimenting macrophotography with lenses and microscopes, or at the local inn rubbing shoulders with travellers, local government employees or priests. He was irresistibly attracted to anything related to technical images and eagerly became a Sunday actor in the amateur films made by one of his father's friends.

The young Velo experienced before all else the emotion of the flesh. It is something he uses to construct his rhythm and in the movement he creates with his eyes. He is constantly drawn to close-ups, to shifts in camera angles that follow swaying hips, to the unexpected twist, to smiles, signs, suspicion, rendez-vous, suspense, obsession and, at times, failure, tragic finales, initiation rites, the pleasure of the shot, the spiral of lateral movement, the panorama that leaves its imprint on memory. The wait is long and drawn-

out, a wide-angle shot with an active background, which the silhouette marks with its concrete breath. Later, Dovzhenko would bring to the frame this physical and ambience-filled culture that makes Carlos Velo a pantheist, attached to life as a time of passage and waiting.

At the age twenty-two, he settled in Madrid, where he developed his taste for invisible processes and paradox. Ignoring the paternal dictate in favour of medical studies, he took up biology and attended film showings at the Residencia de Estudiantes (Students' Residence) where Lorca and Buñuel were active. Then, with the arrival of the Republic, he organised the Cineclub at the Federación Universitaria Escolar as an integral part of the Pedagogical Missions' educational programme. There certain films were repeatedly analysed "to see how they are made". From one visit to Paris to bring back films, he returned with a fascinated admiration for Jean Painlevé.

His job as filmmaker for the Republic lasted less than two years, from La Ciudad y el campo in 1934 to Finis Terrae-Galicia, with the last shots filmed in 1936. He was not to see this film again until the late 1960s, when his cameraman, Cecilio Paniagua, gave to him in Mexico the fragments of a copy conserved by Franco's propaganda services.

The Civil War caught up with him in Cartelle. He then left for Seville to go into hiding at his wife's parents. There, the right-wing producer, Domínguez Rodiño, recruited him for a trip to Tetouan to make the German-produced film, Yebala, later edited in Berlin as Romancero Marroquí and released in 1940 as part of the campaign exalting General Franco. In 1938, as he was about to leave for Germany to finish the film and all the signs were pointing to defeat, Velo faced the choice of siding with the victors—as many colleagues of his generation chose to do—or with the Republic. In Tangiers, he jumped into a taxi with his wife and headed for the Republican Embassy. From there, he went to Paris, and then on alone to Valencia and Barcelona. From there, he left with the last convoys, as the fascist troops were entering Pedralbes and freedom was taking to the mountains. And finally... a beach which was, in fact, more of a no-man's land called Saint-Cyprien. One morning, his throat tightened as he listened carefully to the message of Lázaro Cárdenas.

Let's look at his second film, Almadrabas, and the saved footage of Finis Terrae-Galicia, which won a gold medal at the 1937 Universal Exhibition in Paris, where Buñuel had organised the film programming. Let's take another look at Torero, his signature within the New Mexican Cinema. A film on Mexico's legendary matador, Luis Procuna, who at the height of fame came to the realisation that he was and had always been afraid in the bullring. The writer Carlos Fuentes, who later worked with Velo on the script for Pedro Páramo based on Juan Rulfo's novel—and set in New Galicia—, recognised Velo's singular vision and cinematic hallmark in the way he treated his subject: "Procuna's life is not observed from the other side of the fence, as if the hero were a chimpanzee, but from Procuna's side, in his everyday expressions of hunger, struggle, self-assurance, fear and vanity."

Velo's era, the Europe of the Popular Front, carried away with it the promise of daily bread and freedom as a social right and form of ex-

pression. And the decision to choose as a first creative act. The world, the cine-world. Life as a place of pleasure and cinema as a place of emotion. Being moved by the vision and impulse of what is new. The new organisation of production, the relations between town and country, access to knowledge, everyday life (tuna-fishing), reality transformed into a cinematic work, into the cinema of necessity: Almadrabas. In this film, the critics see Grierson's school of the collective character (the fishermen), the cult of effort, confrontation with nature (at its most difficult time) and the happy ending, with the catch entering the production chain, plus the voice-over which the director himself uses to lead us to what we are to see. For a creative source, Velo refers to the tender Eisenstein of Sentimental Romance, which leads him to edit the finale of Almadrabas like a musical score, melting each shot into the chords of the Andalusian guitarist Sainz de la Maza.

Galicia as a model

Velo wanted "to see Cartelle on the screen" and tend towards a more personal film: somewhere between Dovzhenko's Earth, for the shifts between the feelings of belonging and an aesthetic choice, between peasants and nature as part of the same cycle, and the female body as sexuated gesture. With Eisenstein's The General Line for the choral and class effects, and Man of Aran by Flaherty, who was his great realist model. His film was called Finis Terrae-Galicia. A significant detail—the surplus film cuttings were to be used in another film, one about the invisible, Saudade, in which Velo chose to work on atmosphere as a filmic figure, due to the sensation it conveys to the spectator and which is related to loss.

Cartelle on the screen: the camera's respect is a respect for the subject, for reality and the kind of relationship he had with the authenticity of "natural actors, the endogenous heroes: the Galicians (synecdoche of "the people") recognise themselves with no sense of embarrassment", as he later wrote.

Using the convention of the portrait, he shapes a double model to represent the two beings, man/woman, which for Velo are the two irreconcilable sides of the same coin. The high shot, emphatic, the ecstatic image made to last like an memory-image, is the masculine. The real-time sequence, the enjoyment of contemplation, the long shot and the figure inscribed in the earth, is the feminine. The Velo that reproduces ancestral values is to be found in the pose. Velo the secular artist is present in the photogenics. Velo the agitator is in the scenes, in the tableaux. And in the group scenes, where we are collective subjects, single and multiple, where the filmmaker engages all his virtuosity so that reality can find expression in its inner rhythm, its repetition, its perfect form.

The defeat of the Civil War brings a film that, over and above its symbolic value, retains—through its fragmentary nature and its incomplete fracture—the tragic sign of an era and the expectations that the filmmaker was to unfold in his Mexican films.

In Franco's Spain, some of Velo's films were re-edited and their signification was perverted (Felipe II y El Escorial), while others disappeared, as was the case with his avant-garde film, Infinitos. Castillos de Castilla, noted

by the critics as being of great interest for its innovative approach to narrative, is conserved at the Bundesarchiv. At the beginning of the Transition, Velo himself deposited what remained of his Republican films at the Cinemathèque, and they can be seen today.

The product of a paradoxical region, torn between relentless nature and the social hierarchy of local caciques in cassocks or three-piece suits, the exiled Carlos Velo could not allow himself the luxury of admitting defeat. In his perfectly organised and well-tidied Mexican arsenal, there was a constantly growing pile of projects, requests and reports to convince the state of cinema's usefulness.

In 1956, the same year that Torero was screened at Cannes and praised by Lindsay Anderson in Sight & Sound, Carlos Velo was in Buenos Aires at the "First Congress of Galician Emigration", as a representative for the Mexico-based Padroado da Cultura Galega, defending his proposal for the creation of a Galician Film Centre. In his talk, he again declared his complete faith in cinema as "the most powerful instrument of our times for communicating between men and for propaganda for progress". His proposal focuses on four branches of the film industry: production, acquisition and exchange, distribution and broadcasting, for three film genres—educational, documentary and informational—along with the idea for a monthly Noticiero galego, which would build up its own network in Latin America and Spain and a system of exchanging other world news, and the organisation of "Cine-action groups who would spread the cultural message of cinema to Galicia's farms and hamlets".

Letter to young poets

Carlos Velo never tired of saying what had to be done: to the Spanish Ministry of Culture, a series on exiled Republicans, 1982; to Galicia, an eventual Centre for Film Studies (1985)—he never received a reply from the region's Autonomous Government.

He died in 1988 in Mexico City, the city that had welcomed him and where he had undertaken his cinéma-vérité (shooting newsreels), where he had been president Etcheverría's filmmaker, where he had made commercial films and where he had immersed himself in Pedro Páramo.

He had gone with Zavattini to Mexico and Cuba, organised centres for film studies and made documentaries: a portrait (Homenaje a León Felipe, 1973-1975), ethnographical and historical films and, as he used to say, a political film, Universidad comprometida (1973) with Salvador Allende. As his last days approached, he decided that his ashes were to be scattered in the waters off Veracruz so that the Gulf Stream would carry them to "Finis Terrae des Celtes".

Margarita Ledo Andion

Universidade de Santiago de Compostela