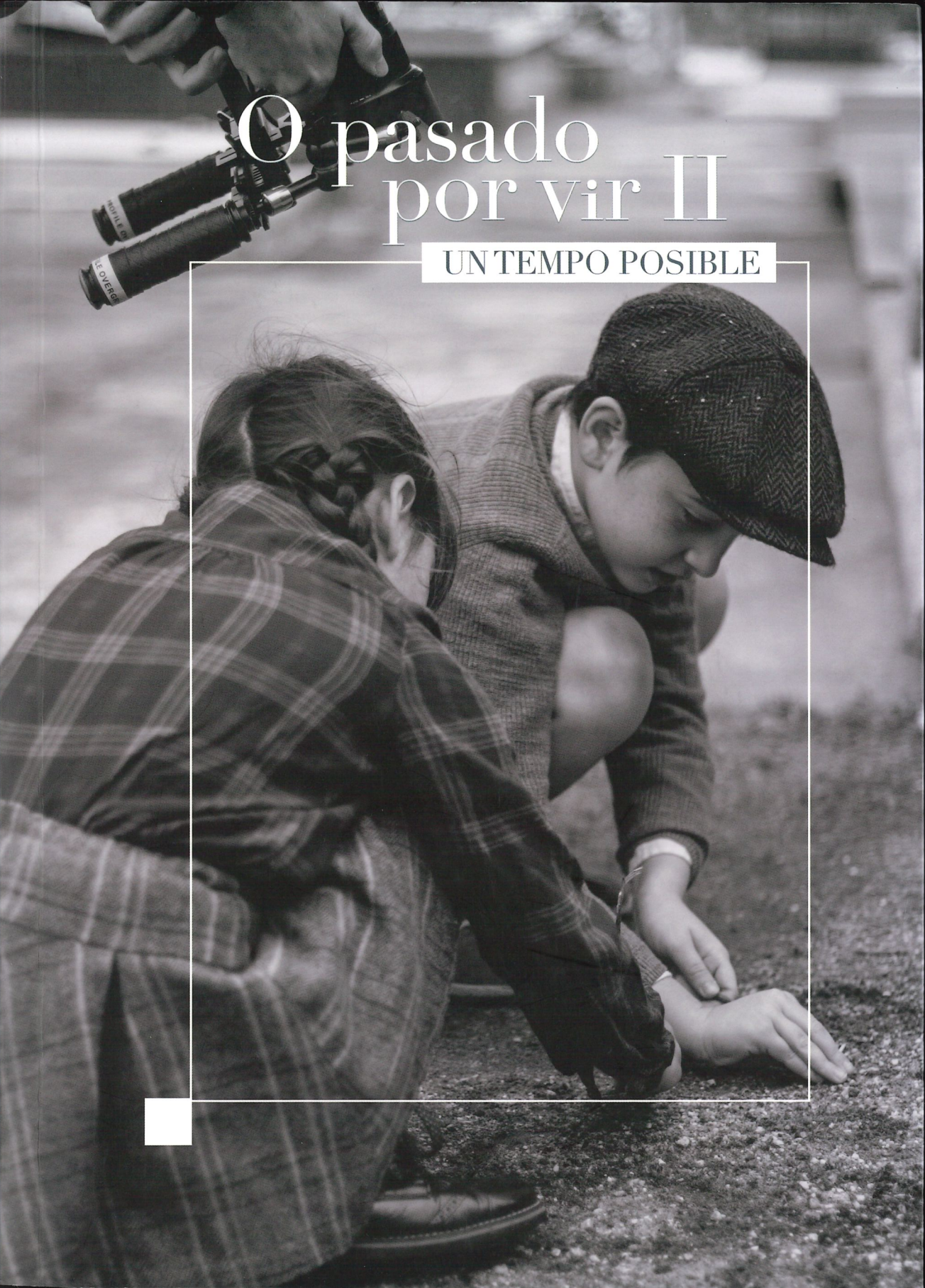


O pasado por vir II

UN TEMPO POSIBLE

Deputación de Pontevedra

Presidenta
Carmela Silva Rego

Deputada de Patrimonio documental e bibliográfico e Memoria histórica
María Ortega Iñarrea

O pasado por vir II. Un tempo posible

© Edición: Deputación de Pontevedra.
Servizo de Patrimonio documental e bibliográfico

Dirección: Ana Vicente Rivas

Revisión lingüística: Beatriz Collazo Martínez

Coordinación: Montse Fajardo

© Textos: Miriam Miguélez González, David Rodríguez, Roberto Mera, Mila Bouzón, Natalia Jorge Pereira, Conchi López Sánchez, Xaime Toxo, Francisco Rodríguez Pastoriza, Arturo S. Cidrás, Montse Fajardo, Margarita Ledo Andión, Mª Ángeles Tilve Jar

Foto cuberta: Alba Díaz

Modelos foto cuberta: Sofía Núñez Flores e Lois Pérez Díaz

Deseño e maquetación: Dito&Feito Comunicación

Impresión: Ediciones MIC

ISBN: 978-84-8457-532-0

Depósito Legal: PO 76-2023

Esas doas que entrenzan nación e cinema

Margarita Ledo Andión

Proemio

A lingua, negada nos séculos escuros e transformada en "bandeira ergueita" pola xeración das Irmandades; a literatura en lingua galega como fonte para algunhas películas; a singularidade daquelas persoas autoras-emprendedoras con inquedanzas colectivas; unha rede afín de cabeceiras de prensa -*El Pueblo Gallego, Galicia, El País* ou *Vida Gallega*- que comentan as proxeccións como acontecemento canda a conciencia de estar construíndo unha comunidade á volta de intereses comúns que pasa polas conexións, para alén do intercambio de coñecemento a través dos novos obxectos, son as marcas que nos levan a comezar un ensaio breve que trata do encontro e da relación que se vai desenvolver entre nacionalismo e cinema.

No núcleo que organiza esta proposta, a seguinte idea: non sería posíbel, nun espazo tan curto de tempo e nun país pequeno, contar cun filme fundacional como o é *Finis Terrae-Galicia*, Carlos Velo (1936), se este cineasta e esta obra non estiveran inscritas no pensamento e no programa que, co nome de Partido Galeguista, se organiza para intervir en representación de Galiza na Segunda República española. Primeiro filme nacional galego no que "o pobo é quen actúa e non o que se nos amosa", en feliz notación dun autor contemporáneo, Alain Brossat, que analiza o par política-cinema a través do que chama "Disgresións". Son moitas as concomitancias de punto de vista de "Esas doas que entrenzan nación e cinema" co tipo de entradas que Brossat, na procura dos fíos invisíbeis entre diferentes filmes dunha determinada época, propón na obra *Des peuples et des films*, cun proemio de Jean-Gabriel Périot. Porque o cine do pobo normal é un cine da experiencia, de bifurcacións e reencontros; porque en ocasións o motivo a discernir agáchase no exilio non tanto da súa terra coma de si mesmo, un pobo *arraché de lui-même et donc desorienté* di Brossat, para facernos sospeitar en que a desorientación de nós mesmos talvez nos arredou de pensar a existencia dun cinema político, pensado para corcoser fendas. Ou que outra cousa é, segundo todos os indicios, *Por unha Galicia nova*, Ramón Barreiro (1933)?

Para esta aventura contamos cunha cartografía recoñecíbel e de fácil consulta, elaborada con publicacións de diferente autoría, que nos orienta canto ás orixes e evolución primeira do cinema en Galiza, nomeadamente, en Pontevedra. Unha cartografía sempre en marcha que vai aquelando o rigor empírico na información tanto sobre diferentes sociedades de produción e os, chamémoslle, circuítos ou lugares de exhibición, coma sobre aspectos novidosos a nivel temático ou de certas prácticas e usos, por exemplo o turístico ou o excursionista. Mais a trama que xustifica a nosa visión escolle como motivo

pór en relación algúns sinais, determinados vestixios, certas intuicións que nos permitan relatar e situar a posición do nacionalismo moderno verbo do cinema, e a incorporación do mesmo como parte dun programa de espallamento do ideario que abrangue a Nación como suxeito. Un cine -outra volta Brossat- que abre un espazo colectivo de subxectivización onde o específico e pór en relación o público e as personaxes dun filme.

No albor de ambas expresións, cinema e nacionalismo, e nun momento moi activo na definición e construción dun sistema cultural para Galiza onde sobrancea a edición, os espazos expositivos, as agrupacións de teatro ou corais, as ás das hipóteses fan rolar entre os dedos certos síntomas gozosos que falan da realización de imaxes en movemento como profesión e da incorporación do tomavistas á práctica social. Síntomas gozosos que collen corpo en pezas informativas pensadas para Galiza enteira, en encargas de documental industrial ou institucional, do que son exemplo maior *Talleres Alonarti, Sociedad La Artística, S.L.* José Gil (1928) ou, para servir de reclamo turístico na Exposición Iberoamericana de Sevilla, *Un viaje por Galicia*, Luis R. Alonso (1929).

As familias da burguesía galeguista fan "filmes de familia", coma o médico compostelá Ángel Baltar, con quen aparece Castelao canda seu pai nun paseo no iate Isabel, en 1928; a burguesía industrial do sector conserveiro rexistra e contrata servicios profesionais, con fins didáctico-propagandísticos, que hoxe forman parte do noso patrimonio visual coma o Museo Massó ou a devandita filmación de Talleres Alonarti; paseantes, sociedades de excursionistas -amantes do campo, amantes da paisaxe- cuxas filmacións de 1925 a 1934 recolleu e situou Fernando Redondo, levan o seu "home da cámara" que non por casualidade é correspondente de *El Pueblo Gallego*; e a grande iniciativa para a actualización e desenvolvemento do coñecemento científico con vistas da súa aplica-

ción á nación, o Seminario de Estudos Galegos (1923-1936), incorpora o rexistro das súas actividades máis innovadoras a nivel de método, os traballos de observación, recolla de mostras, análise e debate in situ coa presenza de Ramón Barreiro na viaxe polo Deza en 1934[1], misión na que participan unha trintena de membros do SEG nun abano que vai de Otero Pedrayo a Fernández Osorio-Tafall.

E aparecen entidades específicas de produción e exhibición, con incursións en películas de vocación popular, é dicir, de explotación comercial, canda certos signos de distinción diferencialista: Celta Films (Rey Soto), Espectáculos Celta (Isaac Fraga). Todas estas doas, cada unha delas, convócannos a engarzalas e profundar na romanza nacionalismo e mais cinema, a pensala politicamente, a esculcar e resituar certos indicios dun cinema de múltiplas facianas. Non por acaso a época agasállanos coa afirmación de Antonio Gramsci de que o nacional é o popular.

Situámonos en Pontevedra como territorio exemplar no que dispor as nosas pezas e no comezo dun século curto, na súa segunda década. E facémolo dende a xenealoxía como método que, para alén de traballar territorios descontinuos, momentos de inflexión, resulta acaída para procurar rastros en pos de propor unha outra xinea para o cinema en Galiza e cara ao cinema en lingua galega. Porque cando se adapta un relato literario de Castelao -aquelas "máscaras choqueiras" que saben un segredo- ou *A Virxe de Cristal* de Curros Enríquez; cando, segundo recolle Folgar de la Calle[2], se fai publicidade en galego para un filme como *Carmiña, Flor de Galicia*, Rino Lupo (1926); cando se incorporan cantigas do agro e do mar como fai Velo, so a escolma de Xaquín Lourenzo, para o documental *Galicia*, todos estes pequenos feitos

[1] Véxase Ramón Barreiro. *Humor, parodia e modernidade* (2009), Castro de Paz, JL e Fandiño, X (editores). A Coruña: CGAI

[2] Véxase *Dicionario do cine en Galicia 1896-2008*, 2008, A Coruña: CGAI

indícannos que a lingua puxa por intervir na esfera pública, por acompañar a idea de igualdade e cidadanía, por facer parte do credo republicano, por saír a escena.

No noso texto resoa, asemade, o Benedict Anderson e esa obra de culto *Imagined Communities*, que ao nos facer considerar tanto a estrutura da novela do XIX ou os xornais como formas provistas de técnicas para "re-presentar" unha comunidade imaxinada, lévanos cara a outras producións, para o caso os filmes, que ao relatala constrúen a nación e achegan un sen fin de posibilidades para pescudar no entrelazado de obxectos culturais, mudanzas no pensamento e compromiso comunal.

O RECENDO DA ÉPOCA: DIÁSPORA E NOVAS PRÁCTICAS SOCIAIS

Vai ser, precisamente, Galiza o lugar onde José Sellier, con estudo n'A Coruña, filme as primeiras imaxes do cine no Estado español. Aínda que o enterro do xeneral Sánchez Brégua, rodada o 20 de xuño de 1897, (Castro de Paz:1996), foi considerada inaugural durante un tempo, hoxe sabemos, dinos o devandito historiador e investigador do cinema, que rodou antes (en abril ou maio) películas como *Fábrica de gas* e mais *Orzán, oleaje,* demostrando o carácter progresista dun autor masón, moi lonxe dunha suposta servidume militar que algún lle apuxo.

A maior abastanza, a función mediadora do cinema para acceder a lugares, sucedidos e feitos aquén e alén, do consumo conxunto de noticiarios e pezas de feitío diverso e diversa función, acada entre nós o seu momento auroral da man dunha figura de referencia múltipla, José Gil, fotógrafo e cineasta con estudo en Vigo, apaixonado da imaxe técnica e da exhibición pública como finalidade da mesma, actitude que se manifesta na súa angueira por pescudar, descubrir e cubrir to-

das as vertentes do cinema, que dende 1912 envía bovinas de celuloide con rexistros dos lugares de orixe cara a emigración galega en América.

Talvez non sexa casual que a comunidade de alén mar que recibe as imaxes de Gil, a emigración e o exilio á illa de Cuba, sexa unha das máis activas a nivel político e cultural. En Cuba sae do prelo *Follas Novas* e dende alí custéase o túmulo de Rosalía; Cuba é o país no que Curros edita *La Tierra Gallega* e onde se interpreta pola primeira vez o himno como marca de pertenza; é en La Habana onde en 1913 os compañeiros de faladoiro de "La puerta del Sol", tal se se tratase de heroes problemáticos da gran novela realista, falan de conspiración e responden ao nome de Ramón Cabanillas, Basilio Álvarez ou Antón Vilar Ponte; e é na diáspora cubana onde o país en imaxes, tal un proto-cinema nacional-popular, vai á procura do seu público-modelo.

Daquela, nos primeiros dous mil metros de película que van para La Habana estaría a cerna do apelativo "películas de correspondencia", no que tanto leva esculcado Manolo González[3], cuxa obra máis acabada está no filme de signo antropolóxico do propio Gil, *Galicia y Buenos Aires*, en 1931, unha encarga da Agrupación bonaerense Hijos de Fornelos. O filme, ao abeiro da inauguración dos locais dunha sociedade agraria financiada dende a emigración, é unha paseata fabulada pola paisaxe, os oficios, as persoas e as angueiras de quen ficou acó pero, de modo sobranceiro, pénsase como un agasallo á xente da banda de aló, como unha restitución imaxinaria ao lugar que xa non poden tocar ca man e ao que, sempre, sempre, desexan volver.

Abonda, xa que logo, con traer outra volta á tona esa notación, "cinema de emigración", que se lles apón aos primordios do cinematógrafo entre nós, para decatármonos de que Gali-

[3] Véxase *Dicionario* (op.cit.) canda González, Manolo, *Nos días encantados de Agosto. Unha biografía de José Gil* (2022) Vigo: Galaxia

za, unha nación -así recoñecida en setembro de 1933 no IX Congreso de Nacionalidades Europeas, adscrito á Sociedade de Nacións, que tivera lugar na cidade de Berna-, que se constitúe, asemade, como comunidade migrante, como cidadanía en acto, sen papeis, partillou -e continúa arestora a partillar- mensaxes e rituais a través de produtos culturais. E os filmes, coma outros obxectos, son a materia que lle dá corpo, que fai posíbel imaxinar o por vir. Porque a pesares da desigualdade e da explotación que poida, de facto, prevalecer en cada unha delas, a nación sempre é concibida como unha profunda e horizontal camaradería, dinos Anderson[4].

> *-Eu chámome Isaac por Isaac Fraga, o meu padriño.*
> (Isaac Díaz Pardo, Mesa no Congreso AEHC, 2011, Fac. Ciencias da Comunicación, USC)

Se expandimos a ollada secomasí o noso tempo circular e reparamos nos lugares para ver cinema e nos oficios que esta nova "arte de masas" reclama, o espírito da época xunta moi cedo a Isaac Fraga -perfil de empresario cinematográfico retornado da emigración bonaerense e pendente de cada innovación, que abre pavillón en Compostela, no castro de Santa Susana, que participa da "Exposición Regional Gallega", 1909- con Camilo Díaz Baliño, delineante no Concello de Santiago e figura exemplar da arte aplicada a eses novos obxectos -carteis portadas de publicacións, anuncios...-, a cousos que mudan a percepción do mundo en que nos aprenden a ollar e a ter lecer de ollar, que lle pon ao seu fillo o nome dun propietario de salas para quen traballa decote, dende 1911, na realización de paneis no frontispicio dos cinemas, de reclamos visuais para as películas.

[4] "...because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship" (Anderson:1983).

No tocante a Isaac Fraga, vaise facendo con diferentes salóns, co Teatro Principal en 1915, e estabelece locais de proxección por Galicia enteira até alongar o seu emprendemento a cidades como Xixón, Bilbao ou Salamanca. Subscrito a *Las noticias. Agencia de recortes de periódicos*, nos anos trinta recibe cada día información do mundo do espectáculo dende Madrid. Tamberlick, Odeón, Jofre, Salón Apolo... as denominacións evocan a modernidade, o encontro, o corpo, o desexo do novo. Así o confirma a produción de *Como se hace una película*, 1921, que exhiben n'A Coruña, no teatro Rosalía de Castro, para que o público aprenda a intimidade do cinema. Así o confirma o estabelecemento do seu Taller de Arte y Propaganda, so responsabilidade de Díaz Baliño.

E se o rastro do emprendedor do Carballiño mirrou cando, en tempos escuros, vai para Madrid inscrito nas adhesións ao franquismo, e se arestora a penas si sabemos do seu edificio-estrela, o Cine Fraga en Vigo, que deveu un sarcófago pétreo propiedade dun banco, o significado e o legado de Díaz Baliño, asasinado polo fascismo e polos denunciantes locais, fálanos da harmonía entre idear e realizar, do compromiso persoal co seu país nun tempo en que todo puido ser posíbel, da incorporación da arte ao cotián dunha sociedade en transformación a través desas inmensas cartelas no frontispicio dos cines, os reclamos de festas, as portadas de publicacións periódicas... Porque en cada unha das súas obras agroma a imaxe coma un operador en presente no devalar daquel tempo que adoito é nomeado coma o tempo da "Galicia Moderna".

Animador e axitador das conciencias a través de creacións visuais para as cousas de uso común, prototipo de artista-organizador que convida a ollar e a mudar a percepción, talvez Díaz Baliño pensou o nome de Isaac para representar no neno un tempo novo, o de ver xuntos historias reais, fabuladas ou, simplemente, rexistradas; para incorporar nel a imaxe con vocación de se multiplicar, de chegar a (case)

todas as clases sociais, porque non é soamente un resultado do coñecemento positivo senón, e de modo singular, unha peza activa que intervén no público que a mira, nese mesmo público que fai que exista.

E malia o terror que padeceran as moitas persoas que coma Camilo Díaz Baliño foron negadas unha, dúas, tres veces pola ditadura, coa aniquilación física, co borrado do que representaron e coa ocultación das súas obras, son elas quen seguen a configurar o presente, son persoas coma elas as que arestora alentan o pensamento e a acción da arte como política en Galiza.

1916-1936: VINTE DOURADOS ANOS

Na atmosfera que distingue a "boa vila" cos seus parladoiros galeguistas, asístese a unha intensa actividade a redor da imaxe e a representación (estudos fotográficos ben asentados, espallamento de diferentes prácticas amadoras no teatro, as corais, os agrupamentos cívicos... a curiosidade polo mundo do espectáculo) asemade de se estabilizaren unha manchea de cabeceiras de prensa que dan conta das actividades, comentan, axexan os costumes e comportamentos sociais. Para o caso, e dende a relación nacionalismo-cinema, os devanditos *El Pueblo Gallego*, de Portela Valladares, ou *Galicia*, unida ao nome de Valentín Paz Andrade e con Castelao como viñetista-estrela, ambas en Vigo, canda a revista *Vida Gallega* e o diario republicano *El País*, en Pontevedra, son fontes de estima. Mais a apreciación de calquera novidade a respecto do cinema adoito recóllese noutras cabeceiras de prensa diaria -*El Ideal Gallego, Faro de Vigo*, etc.- e os seus ecos chegan a publicacións na diáspora como *Céltiga*, en Bos Aires, por razóns que logo veremos.

As dúas datas, 1916-1936, configuran o marco preciso no que situar esta achega pois dan conta de procesos ricaces que conducen cara ao que se coñece como primeiro filme gale-

go de ficción (*Miss Ledya*, 1916, José Gil) e nos levan até o primeiro filme nacional galego (*Galicia*, 1936, Carlos Velo). Período luminoso que propicia iniciativas e propostas cuxa diversidade de protagonistas permitiron soñar cunha sociedade en marcha, cunha Galiza mellor.

Así, nas personaxes que articulan a acción collerá corpo a ansia por experimentar e aplicar; por levar avante iniciativas profesionais, expresións creativas ou novas modalidades de intervención e, de modo sobranceiro, a partilla de información, o afán divulgativo para acceder ao coñecemento de nós. En cada acción devala, xa que logo, a consciencia de diferencia da que terma a imaxe mediada pola técnica, con vocación de multiplicarse, de ser reproducida e expandida en publicacións ou en filmes, unha imaxe para un público en construción canda a necesidade de novas formas para comunicar outros motivos e outros obxectivos. Velaí a devandita *Miss Ledya*, de José Gil, (1916) como filme de peripecia con vocación de anovada función benéfica ou, como veremos, o singular percorrido de Enrique e Ramón Barreiro. En 1921 Gil pon en marcha a produtora Galicia Cinegráfica que se manterá ata 1935. En 1931 os Barreiro artellan a produtora Folk e como extensión da mesma a *Cine-Revista Mensual Gallega* onde ao pé de fotogramas aparecen textos de Otero, Risco ou Cuevillas. Accións, coma outras accións, que nos indican o vínculo evidente entre o máis representativo dos universos da imaxe da época co pensamento galeguista.

O real como escenario, a vida cotiá como motivo, fotografar e filmar os rostros, perseguir a idea de igualdade, de democracia, é dicir, de intervención na esfera pública, de benestar que o desenvolvemento técnico propiciará. Sentir o lugar como propio para crear e expresarse canda el, tamén na festa, no intercambio, na crenza. Ou que é senón o que devala dos termos cos que critica José Gil ás deputacións por lle faceren a encarga de *Un viaje por Galicia* a Luis R. Alonso? Reprodu-

cimos un fragmento de *Faro de Vigo* (12/07/1929) dende a voz que redacta Manolo González para o *Dicionario do Cine en Galicia*: "Lamentamos que nos sustituyan por personas o empresas que ni son gallegas ni sienten amor por Galicia, así se explica por qué se emigra".

Desta maneira, en linguaxe da época, o "home novo" é o país novo que está no título da película que, so o auspicio do Comité Central de Propaganda pro-Estatuto de autonomía, anima o alcalde de Pontevedra, Bibiano Fernández Osorio-Tafall, o grande estratego para pensar, politicamente o cinema: *Por unha Galicia nova*, Ramón Barreiro (1933).

A.- Entre os Barreiro e Carlos Velo, unha doa de nome Castelao

Sobre Ramón Barreiro, ese fotógrafo con marcados esgos formais, que transita para o cinematógrafo levando canda si o coñecemento expresivo do dispositivo, a liberdade formal, e unha actitude que o fai ir sempre máis alá, nunha entrevista co historiador Castro de Paz (2005/2009) o seu fillo Juan fala da amizade que o devandito mantivo con Castelao, da asistencia aos parladoiros galeguistas e do escudo "Nós" no cruceiro da quinta. Noutra banda, o outro irmán Barreiro, Enrique, de quen Xosé Nogueira[5] puntúa a súa obsesión por achar un sistema propio para corar as películas, sistema do que fai sucesivas presentacións con incursións nos ambientes profesionais de París e que, coa denominación "Cinecrom" e o mecenato do indiano e Casimiro Gómez, aplicou na súa única fita, 1927, *Pontevedra, cuna de Colón*. En opinión de López Piñeiro (2001), como cineasta, Enrique soborda a natureza morta para anticipar formas do documental social da década dos trinta. A maior abondamento, a posta en marcha da produtora

[5] Véxase *Dicionario* (op.cit)

Folk une a estirpe dos irmáns Barreiro cun terceiro socio, o pintor Ramón Peña, tamén retornado de facer as Américas, cartelista do cinematógrafo e, singularmente, asesor artístico e fundador da revista Céltiga (1924-1932) en Bos Aires, onde recalaban Suárez Picallo, Blanco Amor ou Eliseo Pulpeiro.

Apómoslle, xa que logo, a Peña a cabeceira de presentación do *Noticiario 1* (recuperado, restaurado polo CGAI e presentado en 2015 no Museo de Pontevedra), "Notas y Gestos de Galicia", con rotulación racionalista no ronsel da Bauhaus/Reklam Konstructor para expresar, na forma, ese tempo novo a labrar do que o noticiario se quere operador. "Síntese de modernismo e vangarda", comenta o deseñador Xosé Carlos Hidalgo en resposta ao meu pedido para definir esa grafía, a cabeceira connota coa palabra "Gestos" a instantánea, o rexistro do non preparado, das cousas "tal cal" -imposíbeis, mesmo por razóns técnicas de captar pero non de percibilas así- e recolle o afán da época por acadar a semellanza entre a imaxe e o real.

Tamén Velo, no Madrid republicano, ao pensar nun filme "con heroes endóxenos" chama a Xaquín Lourenzo "porque necesito aturuxos, cancións e todas esas cousas" e para as cartelas de presentación chama a Castelao. Castelao debuxa as escenas directamente sobre o celuloide e nesa inscrición, coma nun petróglifo, fica por sempre a súa marca de animador do recambio cultural, de axitador a través da creación de novas formas para novos contidos, daquel Castelao mozo, facendo un "cameo" nese enredo que é *Miss Ledya*, onde sae en bicicleta facendo de pastor protestante, ou o Castelao que pon na boca dun rapaz: "Señor, déame pra ir ó cine, que estou seguindo unha película". E o seu nome reprodúcese nunha tipografía máis visíbel ca do propio título da película *La tragedia de Xirobio*, José Signo, 1930, adaptación dun dos relatos de Cousas da vida, interpretada por actores da Agrupación Dramática Galega, e presentada por Vicus, "la novísima entidad cinematográfica viguesa". Sinal dos tempos, José Signo Garcés, fai de

xornalista en cabeceiras de aroma galeguista tal *La Zarpa* ou *Galicia, Vida Gallega, El Pueblo Gallego*[6].

Entre ver e entender, deixando en aberto ese xogo precioso da conciencia posíbel na persoa que olla ou en quen o le, o Castelao que escribe para diferentes publicacións, o Castelao que fai unha debuxola para a prensa diaria, o Castelao que deseña un cartel ou o que crea o reclamo das augas dun balneario, o Castelao que fai a portada dun libro, en fin, esta personaxe inmensa e diversa que nos representa porque nos expresa, fornece asemade as conexións para unha "alba de gloria" do cinema inserido na tradición do pensamento e a práctica política do ideario nacionalista que sae ao público coas Irmandades.

B.- Notas y Gestos de Galicia 1

> *Aunque hasta hace bien poco solo conservábamos de toda la producción Folk el reportaje (rodado el 8 y 9 de agosto) de 1934,* El Recibimiento de Vigo a su Excelencia *el Presidente de la República -restaurado en su día por el Centro Galego de Artes da Imaxe con la colaboración del Museo Massó- la reciente recuperación y restauración del* Noticiario nº 1 *nos permite aproximarnos de nuevo a una parte central de nuestro patrimonio audiovisual, el que debemos a la modesta productora pontevedresa de talante republicano que durante tres años no cejó en su empeño por plasmar en celuloide las transformaciones del país, incluyendo su legado el proestatutario y hoy perdido pero sin duda relevante* Hacia una Galicia mejor/Por unha Galicia nova *(1933), primera ocasión en la cinematografía gallega de implicación*

[6] Na voz correspondente do *Dicionario*, Xosé Enrique Acuña completa o itinerario de José Signo despois do golpe de estado en cabeceiras varias da "prensa del movimiento" e falanxista.

> *directa del cine en la vida política y cultural.*
> (José Luis Castro de Paz, 2015, conferencia no Museo de Pontevedra)

O primeiro de outubro de 1932 estréase no Teatro Principal un noticiario que se presenta como quincenal, perdido a resultas do golpe de estado do trinta e seis e da aniquilación sistemática das obras republicanas. Foron pasando oitenta e tres anos até que, en 2015, retorne ao público no Sexto Edificio do Museo onde se proxecta e se comenta. Na convocatoria fálase dunha "idade de ouro" da produción cinematográfica a comezos do século XX "da man dos irmáns Juan Enrique e Ramón Barreiro Vázquez" e faise referencia expresa á constitución da empresa Folk en 1931[7].

De esculcar no *Noticiario nº 1* como prototipo, cos seus 12 minutos e 11 novas: *Vigo, campeonato de natación; El Nuncio de S.S. en Galicia; Atletismo en Pontevedra. Desfile de Atletas en la Plaza de Toros; Villagarcía. La playa de Compostela; El Presidente del Consejo y del Ministro de la Gobernación en Galicia; Partido de foot-ball Deportivo-Eiriña en La Coruña; Pontevedra Asembleístas radicales; ¿Sabe V. Cómo se pesca el pulpo en Galicia?; Campeonato de Tiro de Pichón en Lugo; La elección de Miss Galicia en Vigo*, e *Monasterio de Armenteira*, a nivel temático sobrancea o que Chris Marker localiza na Europa da Fronte Popular, é dicir, a conquista do corpo e a súa mostración na praia e no deporte.

Os "efectos" de fundido-encadeado, sobreimpresión de realidades simultáneas en transformación, na reportaxe *La playa de Compostela en Villagarcía*, cunha cámara exploratoria para dar a ver o lecer, o baile, o pique-nique, rostros contemplativos en primeiros planos falan da relación do real co camera-

[7] Ao acto da Deputación de Pontevedra e Agadic (Axencia Galega das Industrias Culturais) asiste o arquitecto pontevedrés Enrique Barreiro, fillo de Juan Enrique Vázquez, irmán dos cineastas.

man (Ramón Barreiro) e co público que ollará nos cines, antes de cada filme, a vida filmada. O concurso de natación en Vigo, o movemento de cámara panorámica en horizontal, de ida e volta, tirada polos acontecementos "en vivo", o seguimento de quen nadaba e, como fibela final, a cámara preto do que presenta como "tres bellas competidoras" e nunha lenta pan vertical, o corpo da ganadora, señorita Nely Varela. Ou esa curiosidade, *La elección de Miss Galicia* en Vigo, no estadio de Balaídos ateigado de xente, nas gradas unha grande asistencia feminina con chapeu romo e no campo, en paralelo ao desfile en carrozas, os cativos entrando na toma, o balbordo de participar no espectáculo.

Porque o tempo é de ollar e de gozar, o noticiario pecha convidándonos á viaxe de proximidade, a excursión a Armenteira, con cartelas explicativas do que nos agasalla a imaxinación nese frade que fica cativado do rechouchío dun paxaro por trescentos anos. E como alfaia, a filmación esmerada do traballo, en lixeiro picado, da pesca do polbo, a máis longa e a máis traballada en planos detalle, unha peza didáctica, para aprender, para apreciar, para respectar un oficio.

Nas novas institucionais o plano é máis frontal, coas personaxes andando cara a cámara (o Nuncio, nunha finca privada; o presidente Azaña e Casares Quiroga, Ministro de Gobernación, en Ferrol ou mesmo a Asemblea de radicais (a formación á que pertencía o alcalde Fernández Osorio-Tafall), coa singularidade que, neste caso, saen de entre a *foule*, polo medio do pobo que saúda, e veñen cara a cámara.

Cunha estrutura base de 3 secuencias visuais que van do plano xeral, de conxunto, alterando con primeiros planos e planos medios e inserindo planos detalle, Galiza, coma o cinema, é unha sociedade en movemento, que se delicia e actúa; é esa singularidade en devir que abre un espazo de relación que, agora, ao recuperar as doas do colar, abre as ás a imaxinar todo o que ficou atrás.

O Noticiario, que se pretende quincenal, estrea o seu *nº 1* (1932) o primeiro de outubro no Teatro Principal, como complemento da longametraxe *Deliciosa* (*Delicious*, 1931, David Butler), comenta Castro de Paz. Un ano despois, Ramón Barreiro estrea o 4 de marzo de 1933 no Coliseum de Pontevedra *Por unha Galicia mejor / Por unha Galicia nova*, custeada polo "Comité Central de Propaganda del Estatuto Gallego", a fita aínda desaparecida que pon en imaxe o que ese mesmo ano recoñecería a Sociedade das Nacións. Polo que significa un seu comentarista, Johan Carballeira (José Gómez de la Cueva, alcalde de Bueu asasinado polo fascismo), velaí a cita dende "Una película de Galicia: artística y social", texto publicado en *El Pueblo Gallego* (12/03/1933) e reproducido en todas as obras que falan do cinema emerxente no espazo do nacionalismo republicano en Galiza. A través de Johan Carballeira accedemos a un documental que relaciona diferentes narrativas, que segue os avatares cotiáns dun personaxe campesiño, o doloroso proceso das vidas humildes, dinos o autor, "sorbidas por los impuestos desde Madrid", quen remarca en varias ocasións a proposta de Barreiro cara a un "cinema gallego, sólidamente nuestro".

> *...filme al servicio de Galicia y de su causa. Filme documental, derrama su hervor de luces y sombras, ni más ni menos como sus mejores razones un orador sobre su auditorio: con una verosimilitud, con una fuerza expresiva, con una evidencia de verdad que no es posible contradecir.*

Para a revista *Nós*, núm. 115, Día de Galicia de 1933, na miscelánea "A cultura galega hoxe en día" con epígrafe para -nesta orde- as letras; as artes plásticas; a historia e as ciencias afíns; as ciencias naturais; movemento de mocidade Ultreya; revistas, cursos e conferencias; o cinema; a radio, *Por unha Galicia nova.*

> É unha fita de propaganda patriótica mais que políteca, na qu'a vida rural, a vida urbán e os diferentes aspeictos da renacencia galega, enfíanse no guieiro, d'un sinxelo razoamento, d'un alegato a prol da nosa liberdade coleitiva.

E malia que o fascio non nos deixou ver a película -sospeita-se que foi á fogueira entre libros e outros materiais- queremos crer que algures esta doa agarda ser recuperada, restituída e celebrada.

No comentario de *Nós* remárcase, asemade, a importancia do noticiario e a intención da empresa Folk, "dirixida polos Sres. Barreiro e Peña", de "ir mais alá, con argumentos tirados da nosa vida, da nosa historia, da nosa literatura". Finaliza a recensión coa nova de que Tony Román anda a realizar en Ourense *Un e moitos*[8], historia de emigración que lembra, sinala o redactor, "...algunha das mais modernas películas ruso-alemás. Ten, ademais, o gran méreto de ser a primeira d'argumento galego".



Imaxe 1. A ganadora, Nely Varela, nun fotograma da nova "Vigo campionato de natación" do *Noticiario 1.*

[8] Antonio Román, colega de Velo nos tempos de bacharelato, estrea no 1934 en Madrid *Canto de emigración*. Considérase, sen terse recuperado o filme, que é o mesmo ao que se refire Nós.

C.- Galicia

Con vinte e seis anos, un Carlos Velo que domina o cinema-escritura, comeza a filmar a película que densifica os sinais que fan de *Galicia*, tal e como será coñecida a fita, o lugar de inscrición dun pobo e realiza unha obra que devén proba na historia da relación entre nacionalismo e cinema. O Velo que filma en Bueu ou na Misión Biolóxica de Lourizán, o que aprendeu o sentido da imaxe ao pór en relación unha secuencia con outra, quen observa, planifica, traslada o feitío das películas soviéticas e do espírito das Misións Pedagóxicas nas que anda Rafael Dieste, un dos seus conselleiros para que o proceso de filmar *Galicia* deveña unha peza de aprendizaxe da relación coas personaxes reais; ese autor que sabe que un filme é colaborativo: precisaba a Xocas e a Bal e Gay, para as cantigas, a Rodolfo Halfter para a banda-son, di; que quere ensaiar un modelo nos 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, acada nesta alfaia interminábel de apenas 24 minutos, que acorda o desexo de volvela ver unha e outra vez, esa relación de confianza entre quen filma, o que filma e o dispositivo co que filma, 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.

Doa interminábel por todo o que, de modo expreso ou latente, comunica; sinal do trenzado entre vangarda fílmica e

toma de posición, o documental *Galicia* devén nun modelo a estudar e seguir: lingua, personaxe colectivo, paisaxe, símbolos comunais construídos ao longo do tempo... un filme perdido dende a fin da guerra civil e recen corcosido, en 2011, a partir da aparición de varias bobinas nun arquivo ruso, por un equipo do grupo de estudos audiovisuais que eu propia coordino na USC.

Vai para dúas décadas que investigamos e escribimos sobre Carlos Velo -en libros, artigos científicos, colaboracións en xornais-, que fomos revisar materiais a México, que auguramos que urxía seguir o rastro de *Galicia* na ex-Unión Soviética. E porque nunca se pode dar nada por perdido, ao tratarse do primeiro filme nacional galego, a súa procura como peza nodal da nosa tradición fílmica, canda a posibilidade de albiscar a súa recuperación, converteuse nunha paixón tanto para a historiografía como para a cultura cinematográfica e para a política.

A biografía cívica e intelectual de Carlos Velo (Cartelle-Ourense, 1909, México DF, 1988), esa sorte de fillo inadaptado dun médico rural da casta do antigo réxime, é tamén un sinal da época. Edúcase en Ourense, anos de bacharelato, coa denominada xeración do Seminario de Estudos Galegos, con aquela pequena burguesía ilustrada que recollera as consignas da Renacenza literaria e política da segunda metade do XIX e que interveu na historia do século XX cun entrenzado de ideoloxía (o nacionalismo canda o iberismo), confianza na teoría do progreso, articulando emprendementos culturais (editoriais, teatro, corais, revistas...) e tomando posicións na política; unha xeración que, seguindo a Maurice Blanchot, en que sinte a dor do que lle falta sae para a praza e participa de maneira activa nas Cortes Constituíntes da II República. Será esta a estirpe que marque ao Velo mozo antes de saír, aos 22 anos, cara a Madrid, onde desatende o mandato paterno (estudar medicina), métese a biólogo e partilla arelas

con outros activistas culturais da Residencia de Estudiantes (Lorca, Buñuel...), faise cineclubista e en 1934 realiza, por encarga do Ministerio de Agricultura, o seu primeiro filme, *La ciudad y el campo*.

Mais Carlos Velo "quería ver Cartelle na pantalla" e a consciencia de que o real e a súa imaxe teñen un estatuto diferente é, precisamente, o que está na orixe do proxecto *Finisterrae-Galicia*, un filme ao que, de contado, se lle perde o rastro. O último dato que se coñece é o de varias proxeccións canda o premio que recibe na Exposición Internacional de París, en 1937, á par dalgunhas declaracións do propio cineasta sobre o seu contido, estrutura, intención, un filme de "actores naturais, heroes endóxenos" onde os galegos, sinécdoque de pobo, se recoñezan –escribe– libres de complexos.

Coa recuperación do groso das imaxes e cunha montaxe provisoria que devala da montaxe das secuencias e das declaracións do cineasta, en 1983, a Tareixa Navaza, puidemos sistematizar os topoi de Velo -e confirmar a súa contemporaneidade en olladas coma as de Brossat- e con eles formar parte da nación imaxinada a través dun filme comunal, dunha realidade que accede á súa imaxe canda a experiencia do coñecemento de si propia a traveso da imaxe. E foi así como *Galicia* nos levaba a distinguir, entre outras, estas referencias, estes lugares do cineasta: territorio-paisaxe construído ao longo do tempo: os castros, as pallozas, os petos de ánimas, as cruces de pedra. Coñecemento e aproveitamento de recursos dese territorio á par de filmar o traballo e o seu valor de uso e de troca: o liño, a colleita do millo ou da sardiña, a feira. Idea de igualdade, tamén entre xéneros: a muller no labor e no espazo público, nas relacións de intercambio. A consciencia de construír un relato na fixación de determinadas iconas, na lóxica interna de certas secuencias, na personaxe singular e plural, nas xeometrías no espazo, no lecer de ollar/de contemplar o mar e a terra, nos primeiros planos, esa alma do cinema. Na in-

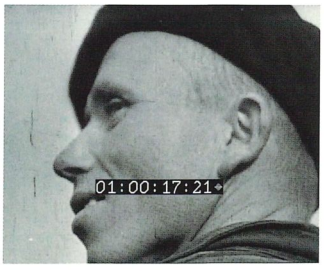
corporación da, do espectador canda a aprendizaxe da visión coa descuberta do dispositivo, da nova linguaxe por exemplo nas transicións ou nas angulacións.

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 o labor, 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.

Con *Galicia*, Velo perseguía o seu modelo, ese real que só existe coa cámara e que ele harmoniza nas variacións do próximo, na verdade de cada material. Para alén do seu valor simbólico, na súa factura incompleta *Galicia* terma do signo tráxico dunha época xunto con algunhas anticipacións que o cineasta desenvolverá, máis adiante, no cinema azteca, cubrindo a ausencia e a imposibilidade de contribuír a unha cinematografía galega.







Imaxes 2, 3 e 4. Transicións entre secuencias de *Galicia*. Material con código de tempos das bobinas rusas.

Coda

Trátase, nesta fin provisoria, de termar de cada sospeita, de incorporar a "indestrutibilidade do desexo". Porque un filme, no ronsel de Didi-Huberman en *Soulèvements*, é ese *oui-désir,* esa revolta da nación subalterna fronte da impostura, a desorientación, a estrañeza de si propia para ollar de fronte os vestixios, as doas gozosas dun cinema que nos expresa e nos relaciona cos outros cinemas. Porque ese desexo en acto, ese signo de resistencia, volve coller corpo, por exemplo, en 1951 nun filme amador, coa complicidade dun grupo de amigos, nunha obra singular: *Pelerinaxe lírica aos lugares rosalianos* (realizada por Pedro Dopazo, con textos de Celso E. Ferreiro, co préstamo do material por parte de Lois Iglesias Fernández e o pulo de Antón Beiras, entre outras persoas), cunha dedicatoria na cartela inicial para todas as persoas que tiveran que se exiliar ou emigrar, texto que tamén dá fe de como se labrou o filme. Extrapolación temporal que nos serve para constatar, sempre, o pasado no presente e porque un dos sinais máis inestábeis nos primordios do cinema, a lingua galega, anque precaria, terma dese *oui-désir* que latexa en cada aparición -directa ou indirecta- que fai nun filme.

Referencias

-AA. VV., 2008, *Dicionario do cine en Galicia 1896-2008*, Cabo Villaverde, José Luis e Fernández, Miguel Anxo (coord.), Santiago de Compostela: Xunta de Galicia et alt.

-AA.VV., 2016, *Faros y Torres Vigía. El cine español durante la Segunda República*, A Coruña: Vía Láctea.

-Acuña, Xosé Enrique, 1996, *Da historia do cine en Pontevedra*, Vigo: A Nosa Terra.

-Anderson, Benedict, 1983, *Imagined Communities*, Londres/NY:Verso.

-Brossat, Alain, 2020, *Des peuples et des films*, Aix-en-Provence: Rouge Profond.

-Castro de Paz, José Luis (coord.), 1996, *Historia do Cine en Galicia*, A Coruña: Vía Láctea.

-Castro de Paz, José Luis e Fandiño, Xaime (editores), 2009, *Ramón Barreiro. Humor, parodia e modernidade*, A Coruña: Xunta de Galicia-CGAI.

-Ledo Andión, Margarita, 2017, "O cinema de Carlos Velo: expresión e construción de esfera pública" en Galicia. *Un século de creación 1916-2016*, Santiago de Compostela: DIDAC.

-López Piñeiro, Carlos Aurelio, 2001, *Enrique Barreiro. Cineasta e inventor*, Vigo: A Nosa Terra.

-Nogueira, Xosé, 1997, *O cine en Galicia*, Vigo: A Nosa Terra.

-Redondo Neira, Fernando, 2019, *Os amorodos de Bergman*, Vigo: Galaxia.