A TRABE DE OURO

PUBLICACIÓN GALEGA DE PENSAMENTO CRÍTICO



TOMO III./ ANO XVII./ 2006
Xullo • Agosto • Setembro

RAMÓN CABANILLAS:
A DISIDENCIA REPUBLICANA (I)
Luís Rei

A RETRANCA NA QUINÉSICA DUN CONTACONTOS
Aitor Rivas Rodríguez

OS ESCENARIOS DO MAR TRAS O GOLPE MILITAR:
O CASO DA BEIRA PONTEVEDRESA
DA RÍA DA AROUSA
Dionísio Pereira

AS DÚAS IRMÁS E UN LOBO MAO
Xuan Bello

NA DESCOBERTA DE *TERRA DO CHICLE.*
CARLOS VELO
Margarita Ledo Andión

POESÍA ENTEIRA
Guillerme de Aquitania

DISCURSO PRONUNCIADO NO SOLEMNE ACTO
DE ENTREGA DA MEDALLA DE OURO DE
GALICIA 2006 Á REAL ACADEMIA GALEGA
Xosé Ramón Barreiro Fernández

CARTA INÉDITA DE CASTELAO
A RAMÓN VILLAR PONTE
Xurxo Martínez González

sotelo blanco

NA DESCOBERTA DE *TERRA DO CHICLE*. CARLOS VELO, MÉXICO, 1952

Margarita Ledo Andión

Non é infrecuente que o relato cinematográfico utilice o paralelismo entre dúas personaxes e o cruzamento da vida desas personaxes para facer deste encontro furtivo o lugar no que a sorte varía, no que o mundo muda o seu rumbo. Pois ben, este sería o caso de Velo e de que a fortuna teña disposto o cruzamento da vida de Velo coa do museógrafo Fernando Gamboa. Unha fortuna que agora alonga o seu ronsel até min propia, neste caso como investigadora.

A aparición de varias películas da guerra civil española no Arquivo Gamboa e, sobranceiramente, a dunha obra de Teleproducciones, na súa versión francesa, *Terre Chaude*, o drama da vida dun chicletero nas selvas de Chiapas, como reza a sipnose, película premiada no IV Congreso Internacional de Filmes Educativos, no 1953, en París, e no Festival Internacional do Filme Labrego, o mesmo ano en Roma, tráennos un Carlos Velo imbuído

das posicións do Novo Cinema Azteca como cinema nacional, como cinema político, como modo de intervención cultural e confirman a súa íntima relación, xa dende a chegada a México, co grupo que se movimentaba arredor de Daniel Alfaro Siqueiros, antigo brigadista na fronte republicana de Guadalajara e membro do Partido Comunista, grupo entre os que se contaba Josep Renau, por exemplo, e do que era un referente o mesmo Fernando Gamboa.

Forxar un México moderno, entender o «moderno» como dereito colectivo, partir da cultura como un operador socio-político, sexa a cultura antropolóxica, sexa a creación inmersa en determinados procesos históricos, son coordenadas que nos axudan a ollar *Terra do Chicle* dende o interior da construción dunha determinada cinematografía local e o seu selo de cinematografía identitaria que obterá o seu resultado máis difundido co sucedo acadado, dous anos despois, en Venecia e en Cannes, co filme colectivo *Raíces*: supervisado por Carlos Velo, coa música de Silvestre Revueltas e Rodolfo Halffter, entre outros, coa dirección artística de Fernando Gamboa, que é asemade quen lle pon o título, e baseada en catro relatos indíxenas para pasar a ser, como cine, catro páxinas vivas da realidade mexicana, dixo o mestre Zavattini.

OUTRA VOLTA Á PERTENZA

A presentación, no VII Congreso da Federación Lusófona de Ciencias da Comunicación, Lusocom2006, de *Terra do Chicle*, un dos filmes até o de agora perdidos do cineasta Carlos Velo, non é só a ocasión de proxectalo con subtítulos en galego,[1] non é só unha boa nova que nos acorda o lecer de ollar; non é só contribuír ao coñecemento máis axustado e máis xusto de Velo —un autor-patrimonio na Galiza e no México, un autor do século vinte— senón que me vai permitir formular diante de vostedes —diciamos diante de pescudadores de Angola, Brasil, Timor Leste, Mozambique, Portugal e Galiza— un resultado que se basea no modelo de pescuda que practicamos dende hai varias décadas e que resumimos na frase que, non por casualidade, nos convoca para esta reunión científica: a relación constitutiva que se configura entre busca, entre a investigación de aspectos pouco tratados de calquera suxeito, a súa análise e contextualización, máis o re-envío, como proposta nova ou como confrontación co xa existente, ao ámbito da práctica, ao territorio da produción de bens da comunicación e da cultura e da importancia dos parámetros en que se producen. Bens para circular, pezas para o intercambio, para a interculturalidade, so a identificación profunda co Tapio Varis que nos remarca que só se comunica dende unha cultura máis a constatación de que a pertenza, en acto, do Velo que fai filmes nas fileiras do Novo Cinema Azteca, non é contraditoria cunha outra pertenza militante, esa que nos dá a conciencia de tamén pertencer a un país, afastado e atravesado pola pouta fascista, a Galiza. Vontade e desexo que se encrequenan nunha sorte de espiral amatoria de Velo co cinema e as súas diferentes estirpes e de nós cos cinemas de Velo, o motivo da comunicación que presentamos neste Congreso.

[1] Tradución de Dani Salgado, subtitulado de Ramiro Ledo Cordeiro.

E se dende o *Free Cinema* e os impuros *Cultural Studies* aprendemos que unha produción cultural leva canda si, alén da marca da época, a posición ideolóxica do grupo que a animou e as expectativas que labrou con el, o Velo deses anos cincuenta, como con anterioridade o Velo republicano dos anos trinta que fai os primeiros filmes para o Ministerio de Agricultura español, está actuando dende o que de máis radical ten ese tempo: o nacionalismo antiimperialista mexicano e, como ideal, o nacionalismo marxista que, en versión galega, conta coa participación do Velo[2] dende o exilio e co seu nome no contorno UPG (Unión do Pobo Galego).

Como produto de pescuda *Terra do Chicle* vai funcionar para nós cun dobre obxectivo: achegármonos ás orixes do devandito Novo Cinema Azteca nunha das súas vertentes, os documentarios de Teleproducciones e, asemade, profundar no cinema realista como modelo para o documental e as variantes documentais que levan a sinatura «Velo». Imos, así, articular o noso percurso facéndonos conscientes dunha época, a década dos cincuenta, e da cultura política cinematográfica que acompaña esa época; e farémolo adentrándonos nunha obra-modelo como resultado das condicións de produción nas que se leva avante.

E como paso primeiro fornecemos algúns datos da tríade que lle dá baseamento a esta contribución singular, facer un cinema de calidade que aúna o compromiso de figuras diferentes que son parte dun todo, a película. Do produtor ao director executivo, argumentista, guionista, director de fotografía, director e director artístico, esta sinécdoque chámase Fernando Gamboa, Manuel Barbachano Ponce, Carlos Velo.

DO ROL DAS BIOGRAFÍAS

Fernando Gamboa e Carlos Velo nacen o mesmo ano, 1909, en dous lugares ben diferentes: Cidade de México e Cartelle, pequena aldea no sul da Galiza. Falecen na mesma cidade, México, practicamente ao mesmo tempo, no 1990 e no 1988 respectivamente. Coinciden, tamén, na causa da República, no vínculo da cultura á nación e na función da cinematografía como ben público. Ao pé deles, un «xoven iucateco, Manuel Barbachano Ponce, que estudara técnicas de publicidade e mercadotecnia en Nova York».[3]

O 9 de outubro de 2005 en Madrid, co gallo da homenaxe a Lázaro Cárdenas e ao seu papel en apoio do exilio que provocara a Guerra Civil española, Patricia Gamboa, directora

[2] A intervención de Carlos Velo, no I Congreso da Emigración, en Buenos Aires no 1956, e a súa inicitativa visando a creación Buenos Aires celebra o *Primeiro Congreso da Emigración Galega* onde Carlos Velo, como vicepresidente do Patronato da Cultura Galega en México, presenta un relatorio co título *Proposta de creación do Centro Cinematográfico Galego*, que se revelará como un compendio da súa crenza no cinema como «el instrumento más poderoso de nuestro tiempo para la intercomunicación entre los hombres y la propaganda del progreso». Como programa, a proposta de Velo articúlase arredor das catro ramas da industria cinematográfica: Produción, Compra e Intercambio, Distribución e Exhibición para os tres xéneros citados —educativo, documental e informativo— ademais de contemplar as posibilidades dun *Noticiero Galego* mensual «que establezca su propia red de exhibicións en América e España e sistemas de intercambios con otros noticieros mundiales» e a organización de «Grupos de Cineacción Rural, que llevarán a las aldeas y caseríos de Galicia el mensaje cultural del cinematógrafo».

[3] Velo, Carlos, «Crónica Breve del Cine documental en México:...» in *Fernando Gamboa (A sus 50 años como Museógrafo y Difusor de Cultura)*, Ed. UAM y Secretaría General de Desarrollo Social, México, 1985.

da Promotora Cultural Fernando Gamboa, PCFG, lémbranos a viaxe de Gamboa a Valencia no 1937, en calidade de presidente da Liga de Escritores e Artistas Revolucionarios, LEAR, traendo canda el a exposición «100 Años de Grabado Político Mexicano» e levando consigo, para América, fotos, carteis, e películas, materiais cos que construiría a mostra «España en llamas» de apoio á República, que incluía os álbums de guerra de Castelao. No 1938, coa súa muller Susana Steel, Gamboa retorna a Madrid e sae máis tarde da Península acompañando o éxodo masivo cara a Francia.

Sen que aínda teñan, que saibamos, coñecemento un do outro, o relato daquel intre, verdadeira acción dramática que vai mudar —como veremos— o curso dos acontecementos, recollémolo de ambos os dous. Velo, cóntao así:

> Despois do bombardeamento aéreo do Castelo de Figueres, cando os fascistas italianos tentaron aniquilar os deputados republicanos e ao goberno de Negrín, mentres eu atraveso a fronteira de Francia, encadrado nas forzas de Estado Maior do Xeneral Rojo, e fago entrega do meu fusil laranxeiro, Fernando Gamboa atopa entre os cascallos da retirada unha parte do documental *Galicia*, que levara o primeiro premio na Exposición Internacional de París.[4]

Paga a pena parármonos un intre nesta afirmación de Velo que podería ser a chave para explicar como chegan a Moscú imaxes do seu filme *Galicia* e como son postas en valor, nada menos que por Esfir Shub, no filme de homenaxe á loita pola legalidade republicana *Ispanja*. Porque para alén de *Ispanja* dar comezo cun gaiteiro que entra e sae de campo nunha paseata por terras campesiñas, na película de compilación soviética vemos, por primeira vez, escenas mariñeiras que polo seu feitío levan o selo Velo e que ampliarían en varios minutos os oito minutos até o de agora localizados de *Galicia*: grandes planos xerais dos lugares e dos personaxes corais —neste caso os homes transportando o aparello a paso rimado e comunal—, coa incorporación minuciosa do feminino —a anciá mendando na rede— e a espera da chegada da colleita, nun picado sobre a gamela en que descarga o peixe no peirao. Ollen, cando teñan ocasión, eses cinco primeiros minutos da montaxe desta obra da gran mestra soviética.

E Fernando Gamboa, ao repasar a súa función no seo da estrutura que a Embaixada de México activa para dar soporte á gran migración e asegurar a protección dalgún dos seus membros máis significados, comenta:[5]

> Tiven o honra de agardar aos membros do Estado Maior Central do Exército da República, a Modesto, a Lister (...) Fun á fronteira con España [xa dende territorio francés] o día que saíu o exército republicano. Ao fornecerlles pasaportes mexicanos —algúns ilustrados con fotos de revistas, axudei a que non os detiveran. Unha vez en Toulouse retornaron os pasaportes, tal e como acordaran coa Embaixada. Eran catorce ou dezaseis persoas que, deste xeito, non foron parar aos campos de concentración.

A maior abondamento, aos poucos días Susana e Fernando son os responsábeis de propagar nos campos de Argèles e Saint Cyprien, coa axuda dun megáfono, o seguinte recla-

---

[4] Velo, *ibidem.*

[5] «Fraterna incorporación», texto orixinal dunha entrevista realizada a Fernando Gamboa e corrixida por el mesmo. Fonte: Arquivo Fernando Gamboa.

mo: «Españoles leales a la República, ustedes tienen Patria, México». E Velo, refuxiado en Saint Cyprien, escoita polos altofalantes a mensaxe. Agachado no chevrolet dun suízo das Brigadas Internacionais que participaba na misión, Velo cruza aquela mesma noite a campiña francesa cara a París onde se reunirá coa súa muller, Marylín:

> Fernando Gamboa entréganos os pasaportes e unha carta de presentación asinada polo embaixador Narciso Bassols que me acredita como profesor de bioloxía e como documentarista. Susana que viste un elegante chapeu, embárcanos no vapor *Flandre*.[6]

Pouco antes, o 25 de maio de 1939, ás 13:30 horas, o *Sinaia*, o barco que participaba na primeira migración masiva do século XX por razóns políticas, lémbranos Patricia Gamboa, está pronto para zarpar e nesa viaxe o exilio atopa acubillo na razón práctica de dona Susana Steel quen os saudaba no Boletín do paquebote e lles anuncia a organización de actividades encamiñadas a facerlles chegar «a información e a orientación indispensábel para a vosa futura vida no México».

Unha vida futura que axiña enlaza co cinema. No 1941 EMA (España, México, Arxentina), empresa do General Azcárate quen, segundo Velo, tiña visionado un dos seus documentarios na UFA, Berlín,[7] e empresa produtora do Noticiero Mexicano, un informativo que reclamara o propio presidente Cárdenas, contrata por dez anos a Velo. No 1953, Velo asóciase a Barbachano Ponce en «Tele-Producciones S.A.» onde dirixe e é asesor técnico alén de xefe de montaxe dos noticiarios *Telerrevista*, *Cine selecciones, Cámara* e *Cine Verdad,* co que acada o primeiro galardón *Ariel* do cinema documental, dinos José Rovirosa na introdución á entrevista que lle fai a Carlos Velo no 1986.[8]

O PENSAMENTO DOCUMENTAL DE CARLOS VELO

Denantes de deixalo todo para facer *Torero*, o documental ficcionado que sería premiado en Cannes no 1956 e louvado co premio Robert Flaherty, en Nova York, Velo afondou o seu pensamento sobre o documental mentres desenvolvía a estrutura organizativa na compaña de Barbachano Ponce e mentres poñía os alicerces dunha escola documental na que aprender que o cineasta debe ter coñecemento da cámara, debe ser un editor, debe saber manexar a moviola e até rudimentos de laboratorio para poder entenderse, no senso pleno da palabra, con todo o seu equipo. Un equipo co que teima en apreciar cada variante e en situar cada variante en relación co elemento constitutivo do cinema, coa imaxe, e deixando para nós unha afirmación radical que, pasado o tempo, moitas persoas vimos partillar:

---

[6] Velo, *ibidem.*

[7] Deducimos que poida tratarse de *Castillos de Castilla* ou, talvez, de *Romancero Marroquí*, fitas que están nos arquivos alemáns.

[8] Rovirosa, José, *Miradas a la realidad, ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, UNAM, México, 1990. Outros datos de interese poderán ser a fundación, xa nos anos setenta, do CCC, Centro de Capacitación Cinematográfica ou a dirección do Centro de Produción Audiovisual así como o seu paso como Director de Cine e Televisión de Presidencia no 1985.

> ¿Dende cando a imaxe en movemento é diferente? Que me importa que estea nun papel ou que estea nunha película, ou que esté nun disco, ou que esté nun magnético. Sempre se di, non, é que a televisión ten outro ritmo. ¡Mentira! As imaxes teñen o mesmo ritmo. Os bos documentais de televisión están feitos coma os do cinema.[9]

Para Velo non cómpre aferrarse a unha xeración ou a un estilo porque os medios se compenetran entre eles. Para Velo o que cómpre é tripar o terreo, procurar toda a información. O que no argot do cine se nomea «localizar» era para Velo un dos seus principios, o que lle ía permitir entrar na idea argumental e poder observar se a posta en película pode facerse arredor dun elemento dramático ou se vai virar para unha idea documental a divulgar. O segundo paso adiante é o que chama «guión de produción» que non se non que a cerna que permite desenvolver a súa obra como calquera outra obra, na montaxe: o que quero dicir —aseguraba Velo— é que na edición ti podes construír unha nova idea ou un novo comezo para a túa idea, mesmo unha fin que nin sequera tiñas sospeitado, porque o teu cámara, a realización, a produción, conseguiu algo máis aló de todo o que tiñas maxinado.

E como punto de anticipación, o diálogo entre documento de corte etnográfico e fabulación, entre *mise en scene* do real e peripecia que xa realizara nun filme de excepción e nun momento de excepción da súa vida, na guerra civil, incorporado ao equipo de CEA-Dominguez Rodiño en Sevilla para converter en película de propaganda franquista un guión deste último, *Yebala,* 1937 / *Romancero Marroquí*, 1939.[10] En fin, este diálogo flahertiano reaparece nun filme de 1952, precisamente en *A Terra do xiclé*, para acadar o lugar de seu no cinema moderno con *Torero*, saudada en Veneza por André Bazin, como un modo de integrar o documental co ficcional, e que lle serve para explicar, unha e outra vez, o sentido preciso da reconstrución: moitas cousas boas de *Torero* están construídas; pero están construídas sobre unha base documental, insistía.

DENDE DENTRO D'*A TERRA DO CHICLE*

Aproveitando a infraestrutura de Teleproducciones puiden levar a diante unha serie de documentais como *Terra do Chicle* e *A Terra era verde* sobre temas agroindustriais e *O corazón da cidade* sobre enerxía industrial, que pola súa calidade fotográfica, montaxe rigoroso e contido científico, naquel tempo foron verdadeiros prototipos para revolucionar a curtametraxe mexicana

> Carlos Velo, en *Fernando Gamboa. A sus 50 años como Museógrafo y Difusor de la Cultura*

---

[9] En *Miradas a la realidad*, op. cit.

[10] Coa produción e o guión de Enrique Domínguez Rodiño que en Andalucía tiña enrolado a un Carlos Velo que tentaba «salvar o pelexo» e montada en Berlín, exhíbese como propaganda do Goberno de Franco e a súa realización forma parte do programa da Alta Comisaría de España en Marrocos. Consúltese o estudo de Alberto Elena, a partir do diario do axudante de dirección da fita Jesús Rey, *Romancero marroquí: el cine africanista durante la guerra civil,* Cuadernos de la Filmoteca, núm. 10, Ministerio de Cultura, Madrid, 2004. Co modelo Flaherty como referencia, artéllase unha familia, a de Aalami, que remata como voluntario nas tropas de Franco.

Con algo menos de 14 minutos de duración, en *A Terra do Chicle* Velo activa todas as constantes do relato realista e a súa devoción ao heroe que enfronta dificultades, que pasa por situacións que poden modificar o seu destino e que acada, na fin, a compensación. No caso deste documentario sobre o perigo dos traballos na selva e a explotación da suor dos chicleros por parte das multinacionais estranxeiras, mentres se clama por un México próspero que venza as forzas da natureza, a escena primeira serve para presentarnos a singularidade de cada personaxe, para situarnos a carón do protagonista e a súa muller —unha parella de xente moza, dinos a voz do narrador—, e para manternos a distancia do antagonista, o contratador, nun xogo de planos e contraplanos onde o modo de filmar ao «malo» se connota coa fonte de iluminación, dende o ángulo inferior dereito.

A atmosfera do filme móvese do imaxinario exótico que poida albergar o espectador —a xungla— á desesperanza da visión do contorno e do modo no que se desenvolven as operacións de lle tirar ás árbores inmensas a resina; a atmosfera do filme elabórase dende a choiva incesante, os perigos da natureza e a necesidade de morte para poder sobrevivir e ámplase nos elementos sonoros, auténticas pulsións rítmicas que se funden con momentos brillantes da montaxe, como cando se nos narra a loucura producida polas picaduras dos mosquitos no cerebro dun dos chicleros e a toma subxectiva do proceso de ebulición da resina fervida, nun xogo de formas visíbeis e invisíbeis que crean o momento de meirande tensión, o momento dramático, a partir do que entramos na solución final.

A historia en si cóntanos a marcha temporeira dunha partida de chicleros á xungla, o tempo da viaxe —dende a aldea de contratación e até o campamento— e o tempo no que se nos dá a coñecer a verdade da natureza, a imposibilidade de conxugar sistemas tan diferentes como o humano cos das condicións ambientais, flora e a fauna da selva, e o breve sosego da frugal colación nas tendas —arroz, feixóns e café— prepáranos para a saída, ben de mañá, cara ao interior incerto da fraga.

Se os primeiros movementos de cámara —arredor da cabana onde se producen as operacións de contratación son panorámicos— e alternan con primeiros planos e planos xerais, a medida que nos metemos no incógnito a cámara faise subxectiva, fai picados e contrapicados fortes, adiántase e agarda pola acción que vai mostrar: é unha cámara que latexa, unha cámara á espera. Os insertos, a alerta de que están co-existindo intereses e mundos diferentes que tran canda si, como a cobra mortal «coralillo», o belo e o sinistro, alónganse en travelíns que nos fan continuar a viaxe.

A descrición minuciosa das condicións de contratación e de traballo dos chicleros que nos relata o narrador (p. e. «Coyote», o capataz rebáixalles aos traballadores do seu xornal o prezo do equipo, a comida e as medicinas) trasládanos a angustia do perigo e de estar abocados, como explotados, ao perigo. E como resultado lóxico, o chiclero a quen a xungla lle come o cerebro e que foxe na procura dunha saída, dános un primeiro sinal tráxico cando o grupo, no retorno, atopa o seu colega comesto no medio e medio do camiño. Esta fin tráxica anúnciase co grupo aproximándose de fronte a unha cámara cansa, lenta, que de súpeto fai unha panorámica circular e a vista de paxaro para lles entregar o corpo morto de Escala, o seu compañeiro.

Nese intre Isidoro, o heroe, quen fixera para nós o relato en primeira persoa, resolve que ten algo polo que vivir, o bebé que lle nacera mentres está na xungla, e corre. A cámara

ve cómo se afasta. A mesma cámara que mirara afastarse a Escala. A mesma cámara que contempla dende dentro da súa cabana como corre cara a ela, a cámara que nos agasalla cun primeiro plano lateral de Isidoro inclinado e ollando sorridente cara a embaixo, a que nos impón un *close up* frontal do bebé, a metáfora do México novo, o México que vai vencer as terras quentes e húmidas da xungla como xa venceu nas terras desérticas.

Un filme de Manuel Barbachano Ponce, a pantalla ábrese con este nome despois da careta corporativa dunha torre de enerxía e da sobreimpresión de Teleproducciones mentres se escoita un pasodoble. Luis Sobreyra na montaxe, Walter Reuter —que fora reporter no bando da República— na dirección de fotografía, e Carlos Velo na súa función de director técnico.

Filme que trata dun suxeito colectivo, os chicleros, a través de diferentes caracteres no propio grupo, entre eles o heroe e o anti-heroe, Coyote, antigo chiclero. Filme que se constrúe dende o punto de vista dunha das personaxes e no que o método de Velo, elaboración previa dun guión, localizacións, filmación apegada ao terreo e dirección-reconstrución de determinados episodios e peripecias dos chicleros avanzan o que será ese outro filme sobre o perigo e o medo, o aclamado *Torero*.

DOS MATERIAIS

Engarzándose nunha estrutura narrativa de matriz descritiva, para dar a ver, que nos presenta o lugar, a Terra do Chicle, e nos agasalla co retrato dos personaxes que o van habitar, un deles arrédase da acción para facer de relator e darnos as súas impresións, os detalles da foresta e da explotación. É o observante que nos relata «entre a lembranza e a tristura» todo o que está a pasar dende antes de se adentrar na selva e até que consegue saír.

E a cámara móvese entre o retrato e o report; entre o que nos presenta e o que ela mesma agarda descubrir; entre o motivo en *close up* e a panorámica que amplía e desasosega a ollada; entre o interior da foresta dende onde ve pasar os homes a certa distancia e até a subxectiva nos momentos de acción. Unha cámara que se sabe partícipe dos dous rexistros da voz humana —a do narrador do comezo e da fin e a voz da experiencia vivida por un dos personaxes—, do son orgánico da auga, da tronada, da resina, do machete, dos corpos que caen dende o cimo das árbores e do son construído que nos produce esa empatía única que chamamos atmosfera.

Filme-diario, onde unha persoa, Isidoro, nos vai incorporando aos perigos da xungla, ao cotián do traballo e da vida, aos acontecementos dramáticos que traen canda si a morte, á crenza no novo México que xusto representa o seu fillo que acababa de nacer.

Filme no que a textura sonora volta ser quen crea o espazo ao tempo que é un tecido de efectos autorais e música tradicional e onde a profundidade de campo acentúa o efecto realista.

Filme de fotógrafo, onde Walter Reuter funde a cámara co seu obxecto, coa imaxe que quere do seu obxecto.

Filme realizado na mesa de montaxe coma todo bo filme, segundo o pensamento de Carlos Velo, quen —quizais— nin necesitou entrar na selva.

Porque, aínda que hoxe non saibamos ben-ben, no que consiste iso da «dirección técnica», un memorando de traballo de Teleproducciones, datado a 11 de febreiro de 1955, explícanolo así:

> Centralizará as ordes de traballo para camarógrafos, música, edición, gravación, etc. e dirixirá todas estas actividades.[11]

DA RODAXE DE *GALICIA* AO CINEMA NACIONALISTA

Sen dúbida é *Galicia*, a fita que fora premiada na Exposición Internacional de París e que salva Gamboa en Figueres, fita da que arestora só se recoñecen 8 minutos, os mesmos que Cecilio Paniagua lle entrega a Carlos Velo nos anos sesenta,[12] e da que se estrañan as escenas do mar que están en *Ispanja*, a película que anticipa o que Velo vai desenvolver no México. É dicir, a cámara como constitutiva e como constatación da súa capacidade para ver máis aló, ou para traernos a sorpresa dende o próximo, dende o que pensabamos como xa coñecido. Máis a confianza de Velo no dispositivo, en descubrir a ollada a cámara, iso que tanto desexaba Vertov —o Vertov celebrado nominalmente en Cine Verdad e na imaxe corporativa, dun ollo en *close up*, que para Teleproducciones realiza Renau—, o seu sentido da posta en escena e da dirección das personaxes, personaxes que se representan a si mesmas para a cámara —as mazadoras do liño e as segadoras de Cartelle, por exemplo—; a *gestalt*, a forma no espazo como sinécdoque e como harmonizadora do ritmo e da relación entre planos; o contrapicado que enfatiza o retrato; o movemento panorámico do ollo da cámara viaxando pola descrición da paisaxe habitada en sobreimpresións que fan coexistir a xeografía humana coa voz do narrador. Porque todo o que se pode facer cun suxeito invisíbel, o campesiñado galego dos anos trinta, fica nos escasos minutos conservados de *Galicia*, un filme que ben podería entrar nunha antoloxía desa relación primixenia do real co cineasta, do real metaforizándose nunha imaxe que é, tamén, unha produción, é dicir, un resultado diferente dos elementos que participan da súa composición:

> Cando esa campesiña olla para Velo e sorrí está escrebendo a historia do cinema. Cando Velo é quen de acoller o seu riso, a risco de rachar co protocolo obxectivista, está facendo cine. Cando sorrimos diante desa irrupción do imprevisto encol do dispositivo, como espectadores estamos entrando no cine.[13]

Gamboa salva o filme *Galicia* e salva a Velo. E noutro intre crucial, cando Velo ten que decidir se fai *Torero* e para facer *Torero* ten que, no nivel de responsabilidades executivas, deixar case que todo, propón o nome de Gamboa para Cine Verdad. Durante un tempo Gamboa vai dinamizar con esmero o que se coñece como «filme de arte» e deixará, entre outras pegadas, unha curta de apenas 12 minutos, *Retrato de un pintor*, con Diego Rivera

[11] Fonte: PCFG.

[12] Fonte: Miguel Anxo Fernández que, pola súa banda, recibiu de Teresa Velo un contranegativo deste arquivo.

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

no proceso de ideación e realización dunha obra para a cidade universitaria, un «fresco en pedra como o das pirámides» que funcionará mundo avante como unha peza de axitación que o narrador activa en nós, persoas espectadoras, neses finais en que se nos di que o artista sabe que está a traballar por México igual que Barbachano-Gamboa-Velo saben que o cinema é parte da construción dun novo país. *Retrato de un pintor* forma parte, asemade, do documental dirixido polo propio Gamboa, *Pintura Mural Mexcicana*, do que Velo é director técnico.

No seu ideario militante o Velo que endexamais perdeu os vínculos con Galiza e que participaba en actividades radiofónicas, impresas e orgánicas de constestación ao franquismo, non foi diferente do Velo que no México procuraba o patrocinio de grupos industriais nacionalistas para impulsar o desenvolvemento do cinema documental informativo, tal e como gustou de o nomear, nin o Velo de *Terra do Chicle* é distinto do Velo fragmentario das imaxes recuperadas despois do bombardeo de Figueres. Un cineasta pegado ao mellor da xeración republicana, xeración dende a que dá o paso para facer o primeiro filme galeguista. Un cineasta apegado ao mellor da xeración dun México anti-gringo, na órbita do movemento comunista.

Establecer unha rede con documentaristas e cineastas neorrealistas foi un dos aspectos modélicos da política que amparou o novo cinema azteca e dos seus programas de difusión internacional. A viaxe de Zavattini e Gamboa por todo o país para definir o que sería *México mio*; o seguimento dos borradores do proxecto por parte de Velo, a preparación minuciosa dun dos filmes, *O Anel*, de Jomi García Ascot, que integrarían a totalidade da obra imaxinada polo autor das *Teses sobre o Neorrealismo*, continúan a brindarnos materiais de análise para entrar no corazón do modo de entender, planear e levar a bo porto unhas obras que levan o selo inescusábel dunha época cara á que, reiteradamente, nos propomos volver.

A grande harmonía entre idea, materiais e forma que acadan os filmes da factoría Barbachano Ponce teñen á fronte esas dúas personalidades nas que se reflicte a experiencia do século: na crenza, na intelixencia da máquina, na peripecia.

O ano da morte de Carlos Velo, que como sabemos acaeceu o primeiro de marzo de 1988, Tomás Pérez Turrent, na rúbrica «Por México» da revista *Pantalla* conclúe con este parágrafo:

> De Carlos Velo, mestre de varias xeracións, en tanto cineasta vai quedar *Torero*, un filme que se adianta á súa época, retoma a experiencia de Flaherty apóndolle un enfoque orixinal no que combina reconstrución documental, estrutura de ficción, testemuña, ensaio filmado, cámara participante e *Cinéma-verité*.[14]

Como adoito acontece cos mestres, Carlos Velo, a case que dúas décadas da súa morte, segue sendo materia de moitos enigmas que imos tentando resolver mentres afondamos no coñecemento de como se desenvolveu o seu traballo e da marca de canteiro na película que, por entregas, nos vai completando un legado co cheiro e o gusto de dúas terras diferentes e inmensas.

[14] Pérez Turrent, Tomás, «Carlos Velo» in *Pantalla.*