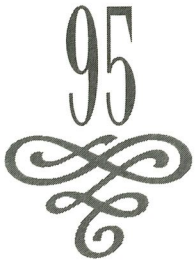
A TRABE DE OURO

PUBLICACIÓN GALEGA DE PENSAMENTO CRÍTICO



TOMO III./ ANO XXIV./ 2013
Agosto • Setembro • Outubro

BO PARA COMER, BO PARA PENSAR
Marcial Gondar Portasany

UNHA PRIMEIRA EDICIÓN DE *CANTARES GALLEGOS* CON FOTOGRAFÍA, AUTÓGRAFO E CARTA DE ROSALÍA Anxo Angueira

A ADMINISTRACIÓN DO SILENCIO: FILOSOFÍA E PSIQUIATRÍA EN J. M. LOPEZ NOGUEIRA
José Carlos Bermejo Barrera

AZAR, NECESIDADE E CONSCIENCIA
Javier Peteiro Cartelle

GALICIA E A CONSTRUCIÓN DUN CINEMA NACIONAL
Margarita Ledo Andión

FERMÍN PENZOL E A MOCEDADE CÉLTIGA
Xurxo Martínez González

PARA DECIFRAR O BRASIL [OU] A FORMAÇÃO DO ESTADISTA
Carlos Guilherme Mota

O JAZZ NA BOCA
Ildefonso Rodríguez

OS CAVALEIROS QUE FIZERAM AS CANTIGAS
Xosé Ramón Pena

DA LÚA E DO SOL
Luís Cochón

galelo blanco

GALICIA E A CONSTRUCIÓN DUN CINEMA NACIONAL

Margarita Ledo Andión

A recuperación dunha lata que se identifica como GALICIA e que chega como positivo orixinal o 22 de maio de 1940 dende o Comité de Cinematografía aos Arquivos do Estado ruso de cine-foto-fonodocumentos —non se sabe doutro material: cartas, notas, etc. e presúmese que está sen son— que trouxo canda el o profesor ruso Vladimir Magidov nunha visita á USC en decembro de 2010, achega a posibilidade de profundar na consideración do filme de Carlos Velo *Galicia* como primeiro filme nacional galego, segundo o cualificativo que historiadores contemporáneos como Xosé Nogueira lle apoñen a esta fita e, a partir desa posición, ensaiar enfoques de se contén ou non os esgos, as constantes dos cinemas así chamados nacionais.

Outro azar —o azar é a máscara do destino, dinos Manuel de Oliveira— trouxo até a Facultade de Comunicación en 2008 a profesora da Universidade de Kent, Elizabeth

Cowie, unha estudosa do papel que xoga o desexo nos procesos de coñecemento. A súa intervención «The desire of the real in a documentary representation», no cadro do Congreso *Investigar a Comunicación*, deveu nun dos nosos guieiros poisque pensamos as épocas dos grandes programas transformadores como aquelas nas que frutifican diferentes angueiras. E a década dos vinte-trinta, para o caso enmarcada entre dous novos obxectos culturais homónimos, o *Galicia* xornal que dirixiu Valentín Paz Andrade e o filme *Galicia*, condensa ese momento fundacional.

Ao referirse ao desexo do real a profesora Cowie indicábanos que a identificación espectatorial con determinado relato non devén tanto dos feitos que se mostran se non do modo no que os materiais se dirixen, interpelan a un suxeito que olla e na resposta dese mesmo actor: *a subject who knows and who comes to know* (...) *other people, other subject* [a Galicia labrega ve pola primeira vez a Galicia mariñeira, por exemplo] (...) *both seeing*, [ollando, ambos os dous, a verdadeira realidade] e identificándose co que se anda a ollar, co obxecto de coñecemento e coa cámara/autora, autor.

Ao abeiro desta sorte de posta en escena do desexo imos entrar no que o filme *Galicia* amosa e, sobre todo, no modo de amosar e de procurar o recoñecemento e a identificación cun real que alguén, o Carlos Velo-autor de cinema, lle dá a ver. Este é o senso que lle apomos á partilla pública de tres capítulos dun estudo inacabado, dunha análise aberta á incorporación de novos elementos —a propósito dos que daremos algunhas pistas—, máis unha proposta de lectura da película que consideramos, arestora, a peza nodal dun cinema que se idea como cinema nacional galego.

O estudo *Galicia 1936-2011*, presentado no 13 Congreso da Asociación Española de Historiadores do Cinema, AEHC, que so o título «Autora e Melancolía. O cine español durante a II República (1931-1939)», se celebrou en Compostela do 10 ao 12 de marzo de 2011, foi realizado en coautoría con Ramiro Ledo Cordeiro, licenciado en Xornalismo na USC, posgraduado na UPF, cineclubista e escritor sobre cinema, unha persoa afeita a traballar con imaxes de outros para os seus propios filmes —*CCCV* (2005) ou *O proceso a Artaud* (2010)— e Pablo Cayuela Miguel, que vén de co-dirixir con Xan Gómez Viñas o seu primeiro documentario, *Fóra* (2012), director de Fotografía pola CCC, escritor sobre cinema e tamén cineclubista, co ollo acostumado a localizar o que falta nun plano e a procurar as ligazóns. Ambos son parte da equipa que realizou canda min o filme *A cicatriz branca* (2012) e foi esta circunstancia feliz (outro azar) o que nos levou a ollar conxuntamente os fragmentos cos que facer medrar a aposta para reconstituír e hoxe podermos ver xuntos *Galicia*.

O proceso e os materiais de traballo, o que denominamos «fontes», son 1) a fita de 8 minutos que até o de agora era exhibida como todo o que se coñece do filme *Galicia*[1] e que, cunha locución de propaganda da autoría de Fernando Mantilla, forma parte da versión presentada na Exposición Internacional de París de 1937; 2) os retallos do filme *Ispanja*, organizado por Esfir Shub no 1939 na URSS con materiais filmados en España

[1] Na edición do ano 2012 do festival DocumentaMadrid e na sección que se lle dedicou ao cineasta Carlos Velo, aínda se presentaban eses 8 minutos como o único material existente de *Galicia*, erro que lle foi comunicado aos organizadores a través da AEHC.

durante a guerra civil, que se identifica coa mosca Rai3; 3) e na fin, as bobinas que o profesor ruso Vladimir Magidov deposita no CGAI en decembro de 2010, con código de tempos como elemento diferencial.

Veremos que nivel metodolóxico o primeiro paso foi constatarmos que as imaxes das 3 fontes pertencen a *Galicia* procurando a presenza ou o rastro deses 8 minutos oficiais, que teñen o agro como motivo nuclear, na fonte 2 e 3 até poder definir unha relación de identidade e complementaridade, para írmonos a un segundo chanzo co obxectivo de tentar reconstruír secuencias enteiras. O terceiro, onde os anteriores pola súa vez son o guieiro, vai cara á orde correlativa de certas secuencias e, por fin, cara a unha proposta de montaxe segundo as diferentes declaracións que sobre esta obra ten feito o cineasta.

POSICIÓN TEÓRICA

A recuperación deste arquivo ruso de 16 minutos con materiais novos do filme de Carlos Velo *Galicia* (1936), para alén de permitirnos unha aproximación máis acaída á película que o seu autor ideou, convértese nunha fonte preciosa de cara a ollarmos unha época onde florecen eses novos obxectos culturais que ao mesmo tempo constrúen a nación: eís un xornal, eís un filme co mesmo nome, *Galicia*, que lle dá corpo ao ideario da xeración de vangarda —a xeración do 25, onde se encadran Manuel Antonio ou Blanco Amor— e que se dirixe cara a un público-modelo que debe aprender o cinema en ollando para si no cinema: É *Galicia*/é a Galicia de Velo. Talvez sexa igual o que lemos en diversos xornais, pero os sucesos agrarios queremos lelos no *Galicia* de Valentín Paz Andrade, por exemplo. Velaí o desexo do real que o público procura en diversos bens culturais.

Operador e resultado dunha época e das condicións de produción coas que se leva avante, *Galicia* é o filme onde, á par d' *O carro*, de Xocas/Antonio Román (1940), ancora a nosa tradición documental. Pero é, de modo sobranceiro, o filme polo que formamos parte dun relato imaxinario que nos permite partillar mensaxes e rituais.Un filme comunal, unha realidade que accede á súa posta en imaxe canda a experiencia do coñecemento de si propia a través da imaxe, *Galicia* lévanos a distinguir, entre outras, estas referencias, estes lugares do cineasta:

No nivel do ideario:

1. O territorio-paisaxe construída ao longo do tempo na marca dos castros e das pallozas, dos petos de ánimas, das cruces de pedra.
2. O coñecemento e aproveitamento de recursos dese territorio.
3. Filmar o traballo e o seu valor de uso e de troca: o liño, a colleita do millo ou da sardiña, a feira.
4. A idea de igualdade, tamén entre xéneros: a muller no labor e no espazo público, nas relacións de intercambio.

E dende o cinema:

5. A consciencia de construír un relato: fixación de determinadas iconas, a lóxica interna de certas secuencias, a personaxe singular e plural, as xeometrías no

espazo, o lecer de ollar/de contemplar o mar e a terra.

6. Os primeiros planos —esa alma do cinema—, o rostro do outro, o meu rostro no rostro do outro, e o aceno inigualábel do real nos *tableaux*, nas escenas máis a relación que establecen dentro/fóra da tea.
7. A incorporación/identificación do espectador canda a aprendizaxe da visión: a descoberta do dispositivo, da nova linguaxe, por exemplo nas transicións ou nas angulacións.

De observarmos *Galicia* a partir de indicadores contemporáneos, a fita emerxe como modelo para un cinema galego nacional: na representación das relacións sociais, na presenza do imaxinario nos rituais, na lingua, neste caso presente nas cantigas, ou na inscrición de lugares que descodificamos como sinécdoque do territorio, territorio que nesta peza mestra espalla as súas ás para alén dos castros, dos cons, da terra e do mar até o país-paisaxe, preto doutras prácticas que quizais para Velo comezaron coas leccións de xeografía de Otero Pedrayo e chegaron a nós con Río Barxa e cos poemas-materia de Uxío Novoneyra: a paisaxe —coma o cinema— é ao mesmo tempo a emoción e o sentimento desa paisaxe, que existe porque alguén olla para ela.

FILIACIÓN: OS MODELOS PARA O FILME *GALICIA*

Velo fai o seu cinema máis persoal a partir de modelos tal *A Terra* de Dovchenko para o xogo de transferencias coa contorna natural e cultural, *A liña Xeral* de Eisenstein para os efectos corais e de clase, máis o Flaherty de *Homes de Arán*, poida que o seu paradigma realista e onde poderiamos localizar a dirección de persoas, a posta en escena, a construción dunha medida relación espazo-temporal dos materiais no plano ou a marca do dispositivo, aspectos, todos eles, que nos sitúan na grande liberdade creativa de Velo e na súa separación das convencións documentais, avantando cara ao cine moderno.

«Quería ver Cartelle na pantalla», esta consciencia de que o real e a súa imaxe teñen un estatuto diferente, está na orixe, precisamente, do proxecto *Finis Terrae-Galicia,* cuxos descartes —e o detalle é ben significativo— destinaríanse a un outro filme encol do invisíbel, sobre a saudade,[2] no que Velo —sempre seguindo o imenso devalo e imprecisión das súas impresións— tería de traballar a atmosfera como figura fílmica a través da sensación que establece co espectador, e que, coma o propio título deste filme sen rastro, tena ver coa perda.

[2] No 1967 *Nuestro Cine*, núm. 63, publica as seguintes decraracións de Velo: ...«luego, yo solo, hice *Galicia Saudade*, que fue premiada —el primer premio que obtuve en cine— en la Exposición Internacional de París, durante la guerra civil». Contrastados os textos de Romà Gubern no catálogo da devandita exposición de 1937, coordinado por Josefina Alix e editado en 1987 polo Centro Reina Sofía/Ministerio de Cultura, e o que o mesmo autor escribe en *Los años rojos de Buñuel* 2011, Madrid, Cátedra, constátase que Film Popular, radicada en Barcelona, envía a París un filme co título *Galicia Saudade*. Secomasí, entre os premiados fálase dun recoñecemento a Mantilla por *Finisterre* como se se tratase doutra fita. Diversos títulos, referencias cruzadas, o comentario de Miguel Anxo Fernández de que Velo tería tachado nun Programa do Festival do Carballiño unha película por non considerala súa... a historia continúa.

O respecto pola cámara, un *medium* no que Velo se mete dende a fotografía é, ao mesmo tempo, o respecto polo suxeito, pola realidade e polo tipo de relación que mantén con certa realidade de «actores naturais, de heroes endóxenos», onde os galegos —sinécdoque de «pobo»— se recoñezan libres de complexos, escribe máis adiante. E Carlos Velo acomoda a linguaxe do cinema co máis material, un territorio habitado por fluídos, por aturuxos [o grande berro de camaradería e comunicación tribal] e pola composición plástica da fabulación, da sensación física. Ás veces dende a convención do retrato, co que configura un modelo dúplice de representación para ese dous, home/muller, que en Velo son verso e reverso, anotei na operación de ir ao interior de certas secuencias para illar elementos fílmicos da «Materia de *Galicia*», o texto que en 2004 acompañou a exposición «A Galicia Moderna 1916-1936» (Santiago de Compostela, CGAC/Círculo de Bellas Artes, Madrid). Eís o que, daquela lectura, escolmo: o encadre ascendente e enfático, a imaxe estática como para permanecer, como unha imaxe-souvenir, é masculina. A secuencia en tempo real, o plano xeral e a figura metida na terra, é feminina. O Velo reprodutor de valores antergos está na pose; el Velo artista civil está na fotoxenia; o Velo axitador está nas escenas, está nos *tableaux*. E será nas escenas comunais, aí onde somos suxeitos colectivos, un e múltiplo, onde o cineasta empeñe todo o seu virtuosismo para que a realidade se exprese no seu ritmo interno, na súa repetición ritualizada, na súa forma perfecta.

E para achegármonos a certas prácticas e querencias que deveñen en estilemas deste cineasta imos recapitular sobre algúns aspectos biográfico e intelectuais de Carlos Velo, Cartelle-Ourense, 1909.[3] O seu pai, médico rural, talvez sexa a doa final dunha das castas do antigo réxime, casta que vai ser negada e devorada polo seu vinculeiro do principio até a fin.

Inadaptado, anti-autoritario, aberto ao novo e co seu desexo prendido das ganas de experimentar todo o que é novo, Velo entra en contacto, coa *intelixencia* de Galiza, aquela pequena burguesía ilustrada que alarga as consignas da Renacenza literaria e política da segunda metade do século XIX para incorporalas ao século XX, e que intervén na historia do século XX cun entrenzado de ideoloxía [o nacionalismo], teoría do progreso [o ferrocarril], a idea de liderar o campesiñado, a construción cultural [editoriais, teatro, belas artes, corais...] e máis a acción política. Participa, obviamente, nas Cortes Constituíntes da República española e se organiza como Partido Galeguista.

Será esta a estirpe que marque ao Velo mozo, estirpe coa que se dispón, coma o Abraham Lincoln do film de John Ford a *transgredir la lei para poder defender a xustiza*.

E a transgresión por veces pode ser unha simples evocación do pasado, que Velo recibe en Ourense, anos de bacharelato, década dos vinte, —a Galiza das sublevacións *Irmandiñas* contra dos feudais, a Galiza barroca onde florece o pensamento da Ilustración con Feijoo e Sarmiento— mentres cos seus colegas fai ensaios de macrofotografía nos laboratorios de Ciencias Naturais. Son os tempos do SEG, Seminario de Estudos Galegos.

---

[3] Véxase Ledo Andión, Margarita, «Na descoberta de *Terra do chicle*. Carlos Velo», en A Trabe de Ouro. *Publicación galega de pensamento crítico*, tomo III, ano XVII, xullo, agosto, setembro de 2006, páxinas 73-82.

Ledo Andión, Margarita, «Dixeches Carlos Velo?», en A Trabe de Ouro. *Publicación galega de pensamento crítico*, tomo II, ano XVI, abril, maio, xuño de 2005, páxinas 209- 216.

Durante eses anos mozos Velo desenvolve, asemade, unha sen par capacidade *voyeur*, que vai curtindo nos intramuros da fonda, onde co-habita con viaxantes, funcionarios e clérigos e mima na atracción por todo o que ten que ver coa imaxe técnica que un dos seus amigos, fillo do fotógrafo Pacheco, converte en filme *amateur*. Capacidade de esculca que pousa no recoñecemento do corpo, do desexo, do sexo fabulado, do axexo, do encontro, no seu caso co feminino [Orosia, Choncha, Camila], encontro que para Velo está nas marxes, nos barrios populares, nas rapazas que veñen ás aulas dende o outro lado da ponte romana, das lavandeiras con saia remangada e das mulleres que van ás termas, ás Burgas, para facer delas un matadoiro ocasional de pequenos animais e limpar e purificar, na auga fervendo que sae do ventre da terra, o alimento cotián.

O primeiro, para o Velo mozo —de seguirmos os seus relatos— foi a emoción carnal que vencella coa construción do ritmo, co movemento que crea cos seus ollos, indo sempre cara ao plano curto, cara á variación de ángulos que contrae o vai e vén da cadeira, o ascenso e descenso das coxas cara ás augas, o xiro de súpeto, o sorriso, o sinal, a sospeita, a cita, o suspense, a teimosía e, ás veces, o fracaso —señoritas provincianas de Ourense, laiase—, as finais tráxicas no maxín, os rituais de iniciación, o gozo da presa, a espiral de ida e vinda, a panorámica que se sobre-impresiona na súa memoria. A agarda demorada, en plano aberto, con fondos activos que a figura marca co seu alento concreto son, sen máis, o lugar que ocupa o cineasta. Dovchenko chegará despois, para facer cadrar esta súa cultura ambiental e material que vai facendo de Carlos Velo una persoa panteísta, apegado á vida como tránsito e como expectativa.

Aos vinte e dous anos Velo vai para a cidade de Madrid onde ampla o seu gusto polas relacións invisíbeis, polas comparacións, pòlo paradoxo en se arredando do mandato paterno —estudar Medicina— para achegarse á Bioloxía, ás sesións cinematográficas da Residencia de Estudiantes —lugar de intervención de Lorca, de Buñuel— e, coa boa nova da República, á Federación Universitaria Escolar onde, en colaboración coa produtora Filmófono e con Fernando G. Mantilla, organiza o cineclub como parte do programa educativo das Misións Pedagóxicas. Olla e esculca unha e outra vez certas películas «para ver cómo estaban feitas». E vaise de viaxe a París, para buscar filmes e para ficar prendido da figura de Jean Painlevé e da mirada introspectiva, cara ao interior, do cinema-ciencia, da forma que lúe na abstracción.

O seu traballo como cineasta no seo da República española dura soamente dous anos, dende *La ciudad y el campo*, en 1934, e deica *Finis Terrae-Galicia*, da que un Carlos Velo con a penas 25 anos roda as derradeiras imaxes en 1936, imaxes que non consegue ver até fins dos anos sesenta, cando o seu operador Cecilio Paniagua —segundo o historiador Miguel Anxo Fernández— lle achega en México unha réplica do fragmento almacenado polos servizos de propaganda do franquismo, cunha duración de 8 minutos. Pola súa banda, en 1985, Velo escribe o seguinte no catálogo-homenaxe a Fernando Gamboa:

> Después del bombardeo aéreo del castillo de Figueras, cuando los fascistas italianos intentaaron aniquilar a los diputados republicanos y el Goberno de Negrín, mientra yo, encuadrado entre las fuerzas del Estado Mayor del General Rojo, atravieso la frontera de Francia y entrego mi fusil naranjero, Fernando Gamboa encuentra entre los escombros de la retirada una parte del documental «Galicia» con el que obtuve el primer premio en la Exposición Internacional de París.

Coa consciencia de que cómpre peneirar moi fino nos indicios que terman da *intenctio autoris* e que consta en diferentes documentos visuais e escritos, o primeiro paso que demos cara a *Galicia*, consistiu, tal e como avantamos, na comparación de 3 fontes de imaxes, na esculca de duplicidades e unicidades entre o filme até o de agora coñecido, o agro (eses 8 minutos da película que distribuíra Film Popular), coas imaxes galegas de *Ispanja* que no seu día, aló no 2005, na revisión de arquivos para o documentario *Liste, pronunciado Líster* (2007) localizabamos e usabamos nesta fita, —por parte, as secuencias mariñeiras— advertindo que un novo filme, *Líster*, deviña un documento para seguir as pegadas que por camiños múltiplos fora deixando a película desaparecida, e que fixemos público aló polo ano 2006 en diferentes escenarios e revistas científicas (*Tripodos*, A TRABE DE OURO), para alén do material da devandita lata que se identifica como GALICIA, que chega, insistimos, como positivo orixinal o 22 de maio de 1940 dende o Comité de Cinematografía aos Arquivos do Estado ruso de cine-foto-fonodocumentos pero que ao ser utilizada previamente, en 1939, por Esfir Shub para *Ispanja*, película na que esta autora tamén incorpora material sonoro que pensamos pertence ao filme *Galicia,* fainos pensar que a banda-son anda perdida por algún lugar.

O obxectivo nodal da análise comparada foi, xa que logo, verificar que as 3 fontes conteñan imaxes de *Galicia* e que as imaxes das 3 fontes pertenzan a Velo para, a seguido, ir cara á materialidade do filme e nel analizar o plano, localizar transicións no plano ou dunha secuencia cara a outra, comezar a xuntar segmentos dun mesmo plano, ordenar secuencias e, na fin, ensaiar a xeito de hipótese con ás, unha das variacións de montaxe que latexan no filme.

Compría, xa que logo, labrar o interior de cada fragmento da película co gallo de pescudar e escolmar os sinais do contrabandista (as transicións, os atallos, todas as marcas da organización de secuencias para a creación de sentido) que, canda a súa xeración e no contexto histórico da segunda República, conduce o cineasta de Cartelle imaxinar a nación-Galicia mentres pensa o cinema como arte de masas e como un novo obxecto acaído para a posta en discurso de *Galicia*.

Achegármonos, pois, a como ideou Velo o filme *Galicia* reclamaba ensaiar unha montaxe pegada a como o autor falou desta película. Fíxose en base ás declaracións últimas nun programa de televisión (1983), contrastándoas con declaracións anteriores (por exemplo do 1967, en *Nuestro Cine*) e coas que publica *Tempos Novos* aínda en 2011 pero que pertencen a unha entrevista tamén de comezo dos oitenta.

DO SIGNIFICADO NACIONAL-POPULAR DE *GALICIA*

Se os e as analistas contemporáneas, no ronsel de Benedict Anderson, advirten na novela —e noutros obxectos culturais coma o xornal ou neste caso o cinema— un dos lugares para soerguer as identidades nacionais e chaman a nosa atención para a «referencia a paisaxes, comportamentos sociais e modos de vida»,[4] *Galicia*, como discurso, apórtanos un sen

[4] María Lois e Heriberto Calvo, «Novela e nación: as transformacións do imaxinario espacial nacional. O caso Galego» in A TRABE DE OURO, 88, octubro-novembro-decembro de 2001.

fín de posibilidades para pescudar nos modos de narrar a pertenza, esa peza-chave da construción cidadá e, segundo as condicións históricas, nacional-popular. Se afondaramos no concepto de *cronotopos* de Bajtin, esas unidades espazo-temporais onde se desenvolven os nós argumentais, citamos dende un traballo ben recén dos profesores da Universidade Complutense de Madrid María Lois e Heriberto Cairo, o filme de Velo sitúaas en determinadas intrahistorias que son, asemade, a fibela coa que Velo, un creador de vinte e poucos anos, entrelaza a súa ollada primixenia co real: o liño, a feira ou a colleita no mar deveñen marcas singulares que converten o territorio no lugar dos devanceiros, é dicir en tradición. Como signo de distinción, en canto nación imaxinada o territorio é unha tentativa de representación que se diferencia doutras representacións na Resistencia latente (os «séculos escuros» en se alongando dos Reyes Católicos até o albor da Ilustración); na Renascenza (mediado o XIX en diante), e en ter vontade de se harmonizar co territorio oficial [do estado-nación], a través dun programa político federal, na Segunda República española.

A maior abondamento, o uso dunha lingua sen institucionalizar, o galego, (apréndenos a xeopolítica crítica, por exemplo John Agnew ou os compiladores de *Rethinking Geopolitics,* G. Ó Tuathail e S. Dalby[5]) é outra das marcas desta construción. A presenza de Castelao, de Dieste, de Xocas, de Bal y Gai, da xeración que leva o Partido Galeguista cara á Fronte Popular, son outro síntoma que debemos activar para entender un filme, que é tamén o autor dese filme, e para entrar na verdade do real da obra *Galicia*

Dende o texto que Anderson publicara ao comezo do 1983 son inúmeros os e as estudosas que retornan a ele dende novas entradas, tal e como fai Philip Schlesinger para facernos observar, consciente do pensamento dominante, que aínda denantes da súa constitución en Estado se pode forxar unha conciencia nacional a través do consumo colectivo de bens. Indo máis alá, caracterizando o cinema nacional como obxecto e como problema para o coñecemento, nun texto que tamén devén seminal, «The sociological scope of 'nacional cinema'»,[6] o profesor da Universidade de Glasgow, en que analiza o cinema dende un marco socio-comunicativo e revisa as propostas funcionalistas á luz de novos elementos que fan a súa aparición nos noventa —de modo sobranceiro o da diversidade, o das nacións sen estado en relación ao estado-nación, secomasí a identificación do espazo nacional de comunicación coa esfera pública—, achega outras variantes á razón de voltarmos, de maneira incesante, dende *Galicia* a Velo, como un autor onde cultura e pertenza se implican na República tal ese período —tamén inacabado— no que toman corpo novos suxeitos históricos nacionais, suxeitos que en ocasións chegan a se expresar e a se representar en obras de cinema.

Fixándonos outra volta en Anderson, cando considera a estrutura da novela do XIX —ou a dos xornais— como unha forma provista de técnicas para «re-presentar» unha comunidade imaxinada, a da nación, estra posición anímanos para ir cara a outras producións que, no acto do relato, constrúen a Nación como o lugar no que reside, onde é posíbel a idea de soberanía popular —contra a monarquía que emanaba de deus— e, sobremaneira, porque —cito— «because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in

[5] G. Ó Tuathail e S. Dalby (eds.) 1998, *Rethinking Geopolitics*, Routledge, Londres.

[6] Schlesinger, Philip, 2000, «The sociological scope of 'national cinema'» in *Cinema & Nation*, Hjort, M. & Mackenzie, S. (eds.), Routledge, Londres.

each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship»[7] a pesar da desigualdade e a explotación que prevalece en cada unha delas, a nación sempre é concibida como camaradería horizontal e profunda É dicir, imaxinamos a nación, a nación é sempre imaxinada so o signo da igualdade, so o signo do grande principio fundacional cidadán.

A PARTIR DE BURGIN, *THE REMEMBERING FILM*

Desque ollei, pola primeira vez, fragmentos de *Galicia*, este filme que no seu feitío inacabado termaba do signo tráxico dunha época canda a utopía do real como nova cultura do cinema, escribín para a devandita mostra «A Galicia Moderna 1916-1936», pasei a ter consciencia da posición dalgúns analistas sobre a importancia que acollen os sinais, as imaxes que lembramos de determinadas fitas. E para min *Galicia* era, para alén dos fondos activos á maneira dun Epstein, e o grande primeiro plano como «alma do cinema», seguindo a consigna deste mesmo autor quen, no ciclo bretón, fai unha película, *Finis Terrae* [que leva un nome que coincide co do título primixenio de Velo: *Finis Terrae Galicia*], para min esta obra era o modo de filmar o corpo das mulleres.

A materialización do goce impregna con tal intensidade cada secuencia de *Galicia* que a súa pegada fíxome iniciar aquela paseata, tamén inacabada, pola forma dos seus materiais. Así, no proceso de esculca do que adoito chamamos sinatura, é dicir, na procura de como Carlos Velo pensaba o cinema, da súa marca autoral, fóiseme revelando nesa peza pequena e inmensa a anticipación de figuras fílmicas propias do cinema moderno que adoito tiro do Dominique Painï. Entre elas a espera, que crea un espazo para a posibilidade de que a vida se precipite dentro da película, como acontece coa muller cun cesto na cabeza que, en sendo dirixida, ceiba unha gargallada imprevista cara á cámara, cara ao home da cámara e cara a nós. Ou os primeiros planos de obxectos e suxeitos que expresan ese latexo elemental do paso pola máquina de visión e unha actitude a prol do rostro de si propios inserido na imaxe comunal.

Pendentes de atopar *Por unha nova Galicia* (Ramón Barreiro,1933), o filme de Velo segue a ser o referente dunha escolla autoral que fai do cinema un obxecto capaz de expresar e operar como construtor dunha nova visión sobre nós mesmos metidos, xa, na comprensión do século como o da paixón polo real [grazas Badiou] e do cinema como activo incontornábel da arte de masas, coa xusteza dun movemento de cámara, o ritmo interno dunha secuencia, o retrato angulado que fala a linguaxe do dispositivo, a duración dun plano ou o que percibimos entre dúas imaxes.

E se foramos cara á relación de Velo coas vangardas do seu tempo, a fraternidade dunha época que labrou o grande vínculo home-mundo tamén está en *Galicia,* ao pé da exploración de procedementos visuais na posta en relación duns elementos con outros: pequeno/groso; un/múltiplo, luminoso/escuro, alto/baixo, asociación automática de ideas, materiais, sensacións e accións que se revelan para nós no sobexo que acompaña o lecer de filmar. *Galicia* coma *sinthom,* da man de Žižek e da súa lectura do último Lacan, o que

[7] Anderson, Benedict, 1983, *Imagined Commmunities*, Verso, Londres.

estableceu a diferenza entre síntoma (un aquel velado, represado), e *sinthom*, como materialización dun certo goce excesivo, desa plenitude profunda e horizontal que é a nación imaxinada e que foi a práctica artística da vangarda.

E así, no ronsel da cultura republicana, laica e fraterna, unha nova clase social, a Galicia campesiña e mariñeira tiña, por fin, rostro no cinema. Homes e mulleres a ocupar o espazo común da obra artística coma un lugar de seu.

O real en imaxe, a verdade de cada material ateigando a pantalla de anguías ou de mazarocas tal e como reclamaba a Nova Obxectividade, son unha das constantes no Velo de *Galicia* que fai do inserto un efecto de eterno presente e do movemento no interior do plano a demostración de que ningún outro aceno pode imitar o dos dedos do gaiteiro no punteiro ou o da cabeciña da bebé mamando.

O cine como obxecto capaz de facer ver toma corpo en *Galicia*, unha fita á que lle poderíamos transferir o que di Zé Manuel Costa a propósito dun documentalista, Robert Flaherty, que Velo sempre amou. Tamén ele, cos seus ollos á espreita, procurou que o mundo fluíra para o interior da cámara, «e son estes ollos e esta cámara quen, á custa de tanto veren, acaban por nos facer ver a nós»,[8] e foron observacións coma esta as que me levaron a escribir sobre Velo textos coma este:

> 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.[9]

E son estes ollos e esta cámara quen, á custa de tanto veren, acaban por nos facer ver a nós... coma nos fixo ver a acción de labrar o fotograma na procura dos sinais do canteiro: das transicións, cortiniñas, fundidos (das mazarocas, as nubes, as mulleres indo cara ao canastro), sobreimpresións e ollares a cámara [que, pola súa banda, chegan a través dos sinais da «apropiacionista», de de Esfir Shub, co corte e co fotograma perdido no corte], para irmos cara aos lugares do Velo-cineasta nacional galego: filmar o traballo e filmar o territorio; o medio; a paisaxe e a relación coa paisaxe como peza mestra na configuración dunha comunitas que se expresa en determinadas accións: o liño, a colleita do millo, a romaría, a feira, a colleita da sardiña e a contemplación da terra. E canda cada acción dá comezo a narración que segue, como en todo relato realista, unha lóxica interna á propia acción, para devalar na fábula, no soño en suspenso; nese plano do gaiteiro e nas pegadas dos devanceiros; na marca do paso do tempo: nos petos de ánimas, no canón do Sil, nos castros, nos cruceiros.

Con *Galicia*, Velo perseguiu o seu modelo, ese real que só existe coa cámara, ese país que un autor procura harmoniza nas variacións do próximo, na verdade de cada material e que, algures, devén nunha obra que nos explica. Despois veu a creba, a perda da guerra, a noite longa a levar canda si unha película que, alén do seu valor simbólico, mantén no seu mesmo esnaquizamento, no fragmento, na súa factura incompleta, o signo tráxico dunha

[8] Costa. Jose Manuel, 2001, «Para além do documentário» in *O Olhar de Ulises*, 4, *Resistencia*, Porto 2001/Cinemateca Portuguesa, Porto.

[9] Ledo Andión, Margarita, 2004, *De Cine-Ojo a Dogma 95*, Paidós, Barcelona.

época xunto con algunhas anticipacións que o cineasta desenvolverá, máis adiante, no cinema azteca e na compaña doutra xeración exemplar: Carlos Fuentes, Rulfo, Fernando Gamboa, Barbachano Ponce... e da súa man ese cinema novo de nome *Raíces*, esa fita infinda, *Torero*, ese Velo que aínda no derradeiro número de *Vieiros,* 1968, publicaba «Imaxes para unha película»:

Recollidas por un cosmonauta brasileiro de nome Guevara e milagrosamente conservadas nunha ola de barro após a catástrofe que asulagou Galicia no ano 2000, escribía talvez como anticipación ao *Prestige*. E é o argumento dun filme de rapaza-rapaz, coa emigración, a perda, o retorno e, na fin, a recuperación da amada.

> Foi na colleita da herba cando a coñeceu. De raparigos xogaron xuntos no monte. Agora ela era moi recatada e púxose roiba cando il lle apreixou un peito ca man. Era coma un cabaciño pequeno. Ela, que era de xente que se arranxaba ben, inda que se incomodou non deixou de sorrirlle. E foron bailar na festa da Patrona. Pasearon pola feira e víronse no fiadeiro. Ó cabo ela diulle palabra. Entón xa andiveron soios e souberon das lúas nos piñeirais i o barullo das follas de carballo no chan. Il cantáballe ruadas polas noites do sábado. Ela bordoulle un paniño de seda.
>
> Daquela, chegou unha forte invernía. (...)

Unha invernía que durou 75 anos. Unha longa invernía que é, tamén, a parábola do filme *Galicia*.