

ENTRE-FRONTEIRAS: O CINEMA COMO LUGAR XEO-POLÍTICO

BETWEEN-FRONTIERS: THE CINEMA AS A GEO-POLITICAL PLACE

Margarita Ledo Andión*

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
margarita.ledo@usc.es

Resumo:

Un pequeno filme, de nome *Galicia*, perdido dende o ano 1936 e recén corcosido en 2011, de modo provisorio, a partires da aparición de varias bobinas nun arquivo ruso, é cosiderado pola historiografía o primeiro filme nacional galego. Se na tradición autoral moderna –de Godard a Comolli– unha das acepcións máis comprometidas do cinema foi pensalo como un obxecto artístico “capaz de facer ver”, no cinema contemporáneo esta función acolle un novo valor cando se analiza dende un espazo socio-comunicativo específico –singular ou plural– e se vincula coa construción/constitución dun proxecto político que, pola súa vez, alonga as súas ás pola paisaxe incerta do coñecemento, da interculturalidade e, en definitiva, da diversidade como novo principio cidadá. Ao abeiro da posibilidade de acceso a este cinema–outro a través dos novos modos de consumo cultural, un filme devén un traballo de escrita e, ao mesmo tempo, unha marca-país, unha proposta de visión e unha interface para un espazo-proxecto que, coma o así denominado “lusófono”, inclúe varias e variadas aproximacións.

Palabras-chave: *Galicia*; Carlos Velo; cinema nacional; espazos de comunicación; xeo-lingüística e xeo-política crítica

* Presidenta da AGACOM, Catedrática de Comunicación Audiovisual, cineasta e escritora, e directora-investigadora do Grupo de Estudos Audiovisuais, coordena o programa de doutoramento “Comunicación e Información contemporáneas” e lidera o proxecto I + D + i “Para o espazo dixital europeo: o papel das pequenas cinematografías en VO”. Os seus estudos sobre imaxe e representación reflectense en obras como *Cine de Fotógrafo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, Premio Fundació Espais d’Art Contemporani. É vice-presidenta primeira da AE-IC e participa de inúmeras sociedades e comités de publicacións científicas. É membro da Real Academia Galega e Premio Nacional da Cultura Galega 2008, na modalidade de cinema e audiovisual.

Abstract:

A tiny film, *Galicia*, which was lost since 1936, is considered by historians the first national Galician film and has been, in 2011, provisionally reconstructed after the discovery of some bobines in a Russian archive. If in the modern *auteur* thought – from Godard to Comolli – one of the most committed acceptions about cinema was to define it as “an artistic object able to make you think” into the contemporary cinema, it acquires a new value by analysing it whitin an especific social-communicative space – plural or singular – and by linking it to the construction/deconstruction of a political project. Even more, this kind of projet usually goes beyond the inestable landscape of knowledge, interculturalism and, in brief, diversity as a new citizenship value. Under the possibility to access this cinema of otherness through the new forms of cultural consumption, a film becomes a writing work and, at the same time, a country brand, a proposal of seeing and a interface for a space-project that, as the so-called ‘Lusophone’, includes multiple and varied approaches.

Keywords: *Galicia*; Carlos Velo; national cinema; communcation spaces; geo-linguistic and critic geo-politics



Para introducir a persoaixe desta narrativa, un pequeno filme de nome *Galicia* ao que se lle perde o rastro na guerra civil española, botamos man dunha apreciación

Múltiple e sinuosa do mestre Manoel de Oliveira: o azar é a máscara do destino. So esta atmósfera faremos o percurso desta obra de pouco máis de vinte minutos dende a análise fílmica para, a seguido, describir os puntos máis incidentais da súa recuperación e o sentido dunha proposta de reconstrución ate entrarmos, por fin, na lectura de *Galicia* como filme-nación, como filme que nos representa e como peza angular que nos vencella, aos e ás cidadás de Galiza, cunha certa tradición e que poderá funcionar –pensamos– como interface para a súa partilla na configuración alargada e contemporánea do espazo lusófono.

A redor do filme *Galicia*, corcosido de maneira provisoria en 2011 a partires da aparición de varias bobinas nun arquivo ruso, coexisten tempos diversos, un bo número de sospeitas e un proceso de pesquisa que deveu, en sí mesmo, unha aposta de re-coñecemento. O primeiro indicio

poden localizalo na Covilhá e no Congreso Lusocom que se celebrou en 2004 ao abeiro da Universidade da Beira Interior. Co nome “Enre cine e foto: o sorriso a cámara” (Ledo Andión, 2005: 205-212) apresentabamos o único fragmento de 8 minutos de duración coñecido ate aquel entón de *Galicia*, e cuxa temática desenvolvía aspecto do habitat socio-cultural do agro galego. E canda ele, a toma de posición a prol dun obxecto de comunicación e de cultura que, pola súa significación como primeiro filme nacional galego, convertese dende ese momento no noso particular obxecto de desexo e no vestixio que nos ia alentar de cara a intensificarmos o estudo de cada fotograma na procura de sinais que termaran e nos conduciran aos fragmentos desaparecidos.

E foi este obxectivo, a necesidade de recuperar un filme nalgures agochado, o que nos levou a ver no interior dun outro filme, en *Ispanija* de Esfir Shub, que colle corpo en 1939 a través da posta en relación e da montaxe de materiais de diversa autoría filmados na guerra civil, imaxes de orixe mariñeira que deducimos seren tiradas de *Galicia*. Así o fixemos saber en 2006 nun texto publicado en revistas científicas e así o mantivemos na nosa intervención no curso de verán organizado pola Universidade da Coruña e o Centro Galego de Artes da Imaxe, CGAI. En ambas as ocasións covidabamos as e os historiadores do cinema a confirmar ou a desbotar a nosa hipótese. Mais a Historia, ese vello edificio, non adoita escoitar as achegas do ámeto da Comunicación. E o tempo pasou.

Aínda en 2011¹ co gallo desta descuberta, nun artigo que nos solicitou o diario *El País*, para alén de insistir na pista rusa, aprofundabamos no filme como escrita e como marca dunha nación imaxinada, Galiza:

Pendientes 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 duha nova visión sobre nós mesmos inmersos, xa, no século da “paixón polo real” e 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.

1 Margarita Ledo, ‘Fragmentos (novos) dun discurso amoroso’. *El País*, Análisis:Luces (28/01/2011).

Velaí que en decembro de 2010 entraba pola porta da Facultade de Ciencias da Comunicación da Universidade de Santiago de Compostela un tal Vladimir Magidov quen, como carta de presentación, traía canda sí un dvd co rótulo “Galicia” no que, entre outros materiais, aparecían secuencias coñecida e outras novidosas da película. Quen agora lles fala tiña, naquel entón, a encomenda de organizar o 13 Congreso da Asociación Española de Historiadores del Cine, AEHC, que so o título “Aurora e Melancolía” iría tratar do cinema español durante a II República (1931-1939) e que se celebrou en Compostela entre o 10 e o 12 de marzo de 2011. E este congreso deveu outro sinal para, en colaboración con dúas persoas da equipa coa que andabamos a realizar un filme [*A cicatriz branca*, Galiza, 2012], co cámara Pablo Cayuela Miguel e co montador Ramiro Ledo Cordeiro, activáramos un certo ollar arqueolóxico á volta das imaxes rusas co albo de confirmar cais eran de Carlos Velo, cais delas pertencían ao filme *Galicia* e se a montaxe das secuencias correspondían, efectivamente, ás do filme obxecto de análise, co albo de, unha vez identificados todos os fotogramas, iniciar unha operación de reconstrución de *Galicia*.

Analisar, recuperar, refacer foron pasos ineludíbeis para podermos, de contado, entrar nesta obra como discurso, e dicir, para ver de ler *Galicia* non soamente como filme autoral senón como filme nacional, como un filme comunal que nos representa, que é tamén o que me interesa achegar nesta sesión para, como avantamos, chamar a atención sobre a pertinencia dunha toma de posición a prol de determinados bens culturais que poderán ser trabes mestras na andamiaxe dos espazos de comunicación, entre eles o espazo lusófono.

Voume referir, brevemento, no estudo *Galicia 1936-2011* que apresentabamos no devandito congreso da AEHC, “Aurora e Melancolía” (Ledo Andión, Ledo Cordeiro & Cayuela, 2011) porque foi o que nos permitiu demostrar que tiñamos nas mans a práctica totalidade dos 600 metros de película que, segundo tiña declarado o seu director, constituían o filme *Galicia*.

O proceso e os materiais de traballo que denominamos “fontes” e que se poden seguir polo miúdo no Estudo son 1) a fita de 8 minutos que ate o de agora era exhibida como todo o que se coñece do filme *Galicia*²

2 Na edición do ano 2012 do festival “DocumentaMadrid” e na sección que se lle adicou 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.

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 *Ispanija*, organizado por Esfir Shub no 1939 na URSS con materiais filmados en España durante a guerra civil, que se identificaron 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 diferenciador.

Veremos que a nivel metodolóxico o primeiro paso foi constatar que as imaxes das 3 fontes pertencen a *Galicia* procurando a presenza ou o rastro deses 8 minutos oficiais na fonte 2 e 3 ate poder definir unha relación de identidade e complementaridade. O segundo chanzo xa foi tentar reconstruír secuencias enteiras. O terceiro, onde os devanditos pola súa vez son guieiro, oriéntase cara a orde correlativa de certas secuencias para, por fin, irmos cara a unha proposta de montaxe segundo as diferentes declaracións que sobre esta obra ten feito o cineasta.

Canda esta equipaxe imos xa cara os lugares do cineasta para fixármolos tanto no ideario como na singularidade política que acolle arestora a denominación “nacional” e a súa atribución a un filme realizado no contexto da Segunda República española (1931-1939) e no proceso histórico vindicativo dos dereitos de Galiza. Advertimos, tamén, da diferenza e/ou a semellanza de sentido que o termo acolle cando entra na Academia nos anos sesenta da man dos estudos fílmicos, neste caso para connotar a emerxencia dun cinema-outro en áreas como a latinoamericana, e para adxetivar, en ocasións, os movementos dos novos cinemas europeos.

Como peza mestra da nosa lectura de *Galicia* botamos man do texto de Benedict Anderson *Imagined Communities* que é, asimismo, o que nos axudou a establecer determinadas categorías para grupos de imaxes:

1. O territorio-paisaxe construído ao longo do tempo, que agroma 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 a procurar, dende o cinema:

5. A consciencia de construír unha obra na fixación de determinadas iconas, na lóxica interna de certas secuencias, na persoaxe singular e plural, nas xeometrías no espazo, no 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, canda a relación que establecen dentro/fóra da tea
7. A incorporación/identificación do espectador canda a aprendizaxe da visión: a descuberta do dispositivo, da nova linguaxe por exemplo nas transicións ou nas angulacións

E é así que ao observarmos *Galicia* a partir de indicadores contemporáneos, a fita emerxe como modelo para un cinema galego nacional: na lingua, en primeiro lugar, neste caso presente nas cantigas; na representación das relacións sociais; na presenza do imaxinario nos rituais ou na inscrición de lugares que descodificamos como sinécdoque do territorio, territorio que nesta peza nodal expande as súas ás para alén dos castros, dos cons, da terra e do mar, ate o país-paisaxe e o sentimento desa paisaxe, que existe porque alguén olla para ela, porque alguén –o cineasta– se compromete coa Terra.

Os modelos para o filme *Galicia*

“Quería ver Cartelle [a aldea de nacenza] na pantalla”, esta consciencia de que o real e a súa imaxe teñen un estatuto diferente, está na orixe, precisamente, do proxecto de Velo *Finis Terrae-Galicia*, cuxos descartes –e o detalle é ben significativo– destinaríanse a un outro filme encol do invisíbel, sobre a saudade³, no que o cineasta –sempre seguindo o inmenso devalo

3 No 1967 *Nuestro Cine*, nùm.63, publica as seguintes declaracións 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, constatase 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

e imprecisión das súas impresións– tería de traballar a atmósfera como figura filmica a través da sensación que establece co espectador e que ten a ver –como o propio título deste filme sen rastro– coa perda.

Velaiquí que no 14 Congreso da AEHC, ao abeiro do Departamento de Comunicación Audiovisual da Universidade do País Vasco, que decorreu en Bilbao do 28 ao 30 de novembro de 2013, Fernando Camarero, autor do “Catálogo de documentales cinematográficos agrarios” informounos da súa visita recén aos arquivos rusos –co noso Estudo embaixo do brazo, dixo-, e da localización, nunha fita rotulada como “El Escorial” (un dos filmes de encárraga que Velo realizara nos anos trinta) dunha peza co nome “Santiago de Compostela” que xa está depositada en Fimoteca española e que confirma o tantas veces proclamado por Carlos Velo de que coa metraxa non utilizada de *Galicia* tería montado un outro filme.

Pero, quen era este rapaz de 25 anos que deixa como legado patrimonial *Galicia*?

Para unha lectura máis acaída de certas querencias que deveñen en estilemas deste cineasta, imos recapitular sobre algún dos esgos biográficos e intelectuais que o singularizan.

Carlos Velo (Cartelle-Ourense, 1909/México D.F. 1988)⁴, é o fillo inadaptado dun médico rural da casta do antigo réxime que se educa, anos de bachalerato, en Ourense coa xeración, así chamada, do Seminario de Estudos Galegos, SEG. A estirpe, pois, que deixa a súa pegada no Velo mozo correspóndese con aquela pequena burguesía ilustrada que recollera as consignas da Renacemento literaria e política da segunda metade do XIX e que intervén na historia do século XX cun entenzado de ideoloxía (o nacionalismo), iberismo, teoría do progreso, emprendementos culturais (editoras, xornais, teatro, corais...) e máis acción política, participando nas Cortes Constituíntes da Segunda República e organizándose como Partido Galeguista, o por veces anomeado “partido dos escritores”

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.

4 Ledo Andión, M. (2005). Vous-avez dit Carlos Velo?/Did you say Carlos Velo? *Cinema du réel*. Paris: BPI/Centre Georges Pompidou. Fernández, M. A. (1996). *Carlos Velo: Cine e exilio*. Vigo: A Nosa Terra.

Aos vinte e dous anos Velo vai para a cidade de Madrid onde alarga o seu gusto polas relacións invisíbeis, polas comparacións, polo paradoxo en se arredando do mandato paterno –estudar Medicina– para achegarse á Bioloxía, ás sesións cinematográficas da Residencia de Estudantes –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, chegará a organizar o cineclubes como parte do programa educativo das Misións Pedagóxicas.

Velo olla e escolca unha e outra vez certas películas “para ver cómo estaban feitas”. E vaise de viaxe a París na procura de filmes e onde fica prendido da figura de Jean Painlevé, da mirada introspectiva do cinema-ciencia, da forma que lúe na abstracción. Mais 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 roda as derradeiras imaxes en 1936.

Secomasí, Carlos 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*, talvez o seu paradigma realista e no que poderíamos localizar a dirección de persoas, a posta en escena, a construción dunha medida relación espazo-temporal entre os seus materiais e no plano, canda a mostración do dispositivo, unha cuestión que nos daría para falar da grande liberdade creativa de Velo e da súa separación das convencións documentais, avantando a linguaxe cara ao cine moderno.

Coa consciencia de que cómpre peneirar moi fino nos indicios que terman da intención autoral nesta fita, pendentes sempre dos sinais que constan en diferentes documentos visuais e escritos, o primeiro paso que demos cara a *Galicia* consistiu, xa que logo, na comparación das devanditas 3 fontes de imaxes, na escolca de duplicidades e unicidades entre o ate de agora coñecido, o agro (eses 8 minutos da película que distribuira Film Popular), coas imaxes galegas de *Ispanija* que no seu día, aló no 2005, na revisión de arquivos para o documental *Liste, pronunciado Lister* (Galiza, 2007) localizabamos e usabamos nesta longametraxe –por parte, as secuencias mariñeiras– advertindo que un novo filme, *Lister*, devíña un documento para seguir as pegadas que por camiños múltiples fora deixando a película desaparecida e que, como avantamos, fixemos

público aló polo ano 2006 en diferentes escenarios e revistas científicas (*A Trabe de Ouro, Trípodos*), para alén do material da tal lata que se identifica como GALICIA, 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 e que tiña sido utilizada previamente, en 1939, por Esfir Shub para *Ispanija* onde –o detalle non é menor– tamén se incorpora material sonoro que pensamos pertence ao filme *Galicia* e fai que emerxa unha nova angueira, neste caso a localización da banda son.

Retornando ao obxectivo nodal da análise comparada que, como dixemos, era verificar que as 3 fontes contiñan imaxes de *Galicia* e que as imaxes das 3 fontes pertencían a Velo, a necesidade desta confirmación levou a Ledo Cordeiro e Cayuela Miguel cara a materialidade do filme para nel analizar o plano, localizar transicións no seu interior ou dunha secuencia cara a outra, comezar a xuntar segmentos dun mesmo plano, a ordear secuencias e, na fin, a ensaiar a xeito de hipótese con ás, unha das variacións posíbeis da montaxe que latexa no filme.

Foi necesario, xa que logo, labrar 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, conduz ao cineasta de Cartelle a imaxinar a nación-Galiza mentres pensa o cinema como arte de masas e como un novo obxecto acaído para a posta en discurso desta obra que nos explica.

Achegámonos, pois, a cómo ideou Velo o filme *Galicia* reclamaba ensaiar unha montaxe pegada á fala do autor a propósito desta película. Fíxose en base ás declaracións últimas nun programa de televisión (1983), contrastándooas 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 comén dos oitenta.

Do significado nacional-popular de *Galicia*:

Se os e as analistas contemporáneas, sempre 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, comporta-

mentos sociais e modos de vida” (Lois & Calvo, 2011: 56), *Galicia*, como discurso, apórtanos un sen 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 afondáramos 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 sitúaaas 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, o territorio –en canto nación imaxinada– é unha tentativa de representación a se diferenciar doutras representacións na Resistenza latente (os “séculos escuros” en se alongando dos Reyes Católicos ate o albor da Ilustración), na Renacemento (mediado o XIX en diante) e en ter vontade de se harmonizar co territorio oficial [do estado plurinacional], a traverso dun programa político federal, na Segunda República española.

A maior abundamento, 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 (1998)) é outra das marcas desta construción. A presenza de Castelao, de Dieste, de Xocas, de Bal y Gay, da xeración que conduz o Partido Galeguista cara a Fronte Popular, son outro síntoma que debemos activar para entender un filme que é tamén o autor dese filme.

Dende o texto que Anderson publicara a comén do 1983 son inúmeros os e as estudosas que retornan a ele dende novas entradas, tal e como fai Philip Schlesinger para observar, conscente do pensamento dominante, que aínda denantes da súa constitución en estado pódese 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’” (2000), o profesor da Universidade de Glasgow, en que analiza o cinema dende un marco sociocomunicativo 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, esta posición empúrranos cara a outras producións que, no acto do relato, constrúen a Nación coma 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 each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship” (Anderson, 1983: 7), a pesares da desigualdade e a explotación que prevalece en cada unha delas, a nación sempre é concebida como camaradería horizontal e profunda. É dicir, imaxinamos a nación, a nación é sempre imaxinada so o signo da igualdade, so este grande principio fundacional cidadán.

O cine como obxecto artístico capaz de facer ver toma corpo en *Galicia*, unha fita á que lle poderíamos transferir o que di José Manuel Costa (2001) 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 verén, acaban por nos facer ver a nós”.

Con *Galicia*, *Velo* perseguía o seu modelo, ese real que só existe coa cámara, que para a cámara harmoniza nun aceno as variacións do próximo, a verdade de cada material. E a perda da guerra levou canda si unha película que, alén do seu valor simbólico, mantén na súa mesma fragmentaridade, na súa factura incompleta, o signo tráxico dunha época xunto con algunhas anticipacións que o cineasta desenvolverá, máis adiante, no cinema azteca e na compañía 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’ reco-

llidas 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 arraxaba 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 inverniá. (...)

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

Referências

- ALVAREZ POUSA, L. (2011). Carlos Velo: así foi o proceso creativo de *Galicia*. *Tempos Novos*, núm. 165: 64-70.
- ANDERSON, B. (1983). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Sprea of Nationalism*. Londres: Verso.
- COSTA, J. M. (2001). Para além do documentário. *O Olhar de Ulisses*, 4, *Resistência*, Porto: Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura/Cinemateca Portuguesa.
- FERNÁNDEZ, M. A. (1996). *Carlos Velo: Cine e exilio*. Vigo: A Nosa Terra.
- LEDO Andión, M. (2005). Enre cine e foto: o sorriso a cámara. In A. Fidalgo & P. Serra (orgs.), *Estética e tecnoloxías da Imagem*, Actas do III Sopcom, VI Lusocom, II Ibérico (pp.205-212). Covilhã: UBI.
- LEDO Andión, M. (2005). Vous-avez dit Carlos Velo?/Did you say Carlos Velo? *Cinéma du réel*. Paris: BPI/Centre Georges Pompidou
- LEDO Andión, M. (2006). Na descuberta de Terra do chicle. Carlos Velo, México, 1952. *A Trabe de Ouro*, revista galega de pensamento crítico, tomo III, ano XVII, nº 67: 73-82.

- LEDO Andi3n, M. (2007). Ante la aparici3n de Tierra del chicle, Carlos Velo, M3xico, 1952. *Trípodos*, Barcelona: Vol. 1, n.º 21: 199-216.
- LEDO Andi3n, M.; Ledo, R. & Cayuela, P. (2011). *Galicia 1936-2011. Estudos sobre o filme de Carlos Velo*. Grupo de Estudos Audiovisuais, Santiago de Compostela: USC.
- LOIS, M. & Calvo, H. (2001). Novela e naci3n: as transformaci3ns do imaxinario espacial nacional. O caso Galego. *A Trabe de Ouro*, revista galega de pensamento cr3tico, tomo IV, ano XXII, Santiago de Compostela: outubro-novembro-dецembro, n.º 88: 55-77.
- Ó TUATHAIL, G. & Dalby, S. (eds.) (1998). *Rethinking Geopolitics*. Londres: Routledge.
- SCHLESINGER, P. (2000). The sociological scope of 'national cinema. In M. Hjort, & S. Mackenzie (eds.), *Cinema & Nation*. Londres: Routledge.