

# Historias do real

No campo documental, medrando dende o subdesenvolvemento, atópanse varias pezas fundamentais do noso cinema

DANIEL SALGADO  
Os obreiros á saída dunha fábrica, rexistrados en 1895 polos irmáns Lumière, inauguraron a práctica cinematográfica. Aquel acto de orixe fotográfica instalaba o vencello entre cinema e realidade ao tempo que retrataba o conflito central do século XX: o traballo contra o capital. Sobre estas dúas liñas de forza ergueuse parte do edificio histórico do cinema, que intermitentemente tamén abrollou no subdesenvolvido campo documental galego.

A itinerancia caracterizou os pioneiros que se botaron aos camiños con cámaras facturadas polos Lumière. Entre aqueles operadores atopábase Louis Joseph Sellier Luop, propietario dun aparello Lumière, que se instalara na Coruña en 1886. Do celuloide impresionado por Sellier non se conserva ningún anaco, pero si os títulos das fitas —*Orzán, oleaje, temporal en Riazor*, ou *Matadero y salida de operarios*— que explicitan a súa natureza documental.

Os traballos do empresario galego José Gil ampliaron os espazos do documental antes da chegada da II República e, canda ela, do acceso ás vangardas internacionais. A obra de Gil aínda se centraba no cinema de emigración, unha caste de epístolas cinematográficas que se enviaban emigrantes, nos noticiarios ou nas

## DETRÁS DA PANTALLA

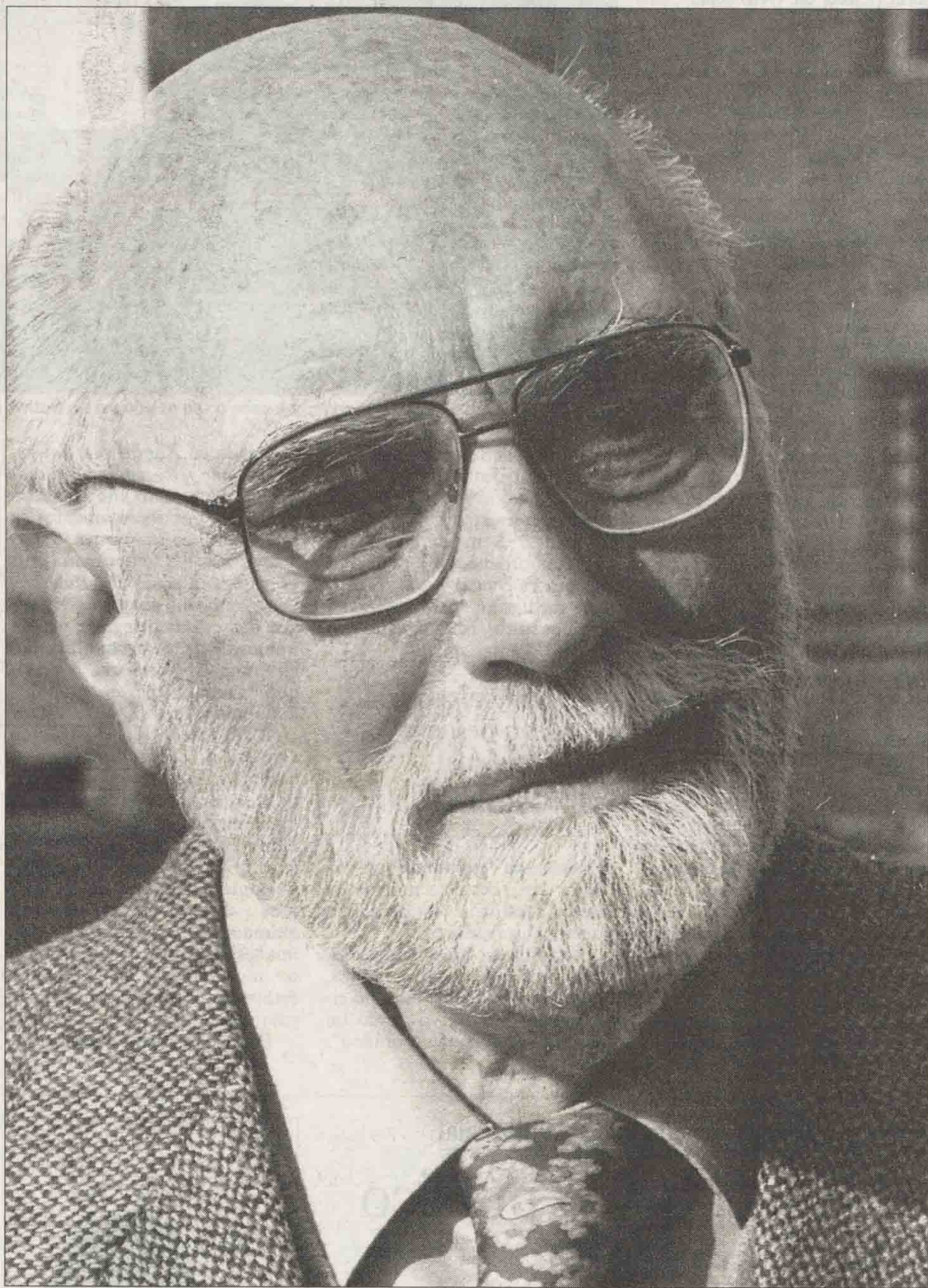


gravacións publicitarias. Enrique Barreiro, Eduardo Villardefrancos ou J. Pradera foron outros dos documentalistas do cinema galego mudo rescatados nos estudos de Manuel González, Castro de Paz ou Xosé Nogueira.

A airexa rexeracionista que varreu o ambiente cultural logo do 14 de abril de 1931 contribuíu á fundación do documental galego moderno. A figura central de Carlos Velo, nado en Cartelle en 1909, resulta inevitábel á hora de se enfrontar, tamén, á posibilidade abortada dun cinema galego contemporáneo. Formado no cineclubismo madrileño, compañeiro de viaxe da Xeración do 27 e autor de fitas científicas, Velo estreou durante os anos da II República filmes da contundencia estética de *Almadras*, arredor da pesca do atún no sur da península, ou *La ciudad y el campo*, que enfocaba a contradición rural / urbano.

Pero a obra determinante de Carlos Velo non se conserva íntegra. *De Galicia* (1936) e o seu estudo dos traballos e os días de labregos e mariñeiros apenas sobreviven dez minutos, a metade da metraxe pensada por Velo. As pegadas da escola soviética —Eisenstein ou Dovhenko—, tan arrimadas ao cineasta de Cartelle, detéctanse nos ángulos de Galicia. O golpe fascista de 1936 fendeu o desenvolvemento da cinematografía de Carlos Velo, que continuou o seu labor no exilio mexicano.

O fotógrafo allaricense José Suárez presenta unha traxectoria semellante á de Velo. Republicano e conectado coas vangardas, o alzamento de Franco obrigouno a marchar para o exilio e deixar perdido o seu documental *Mariñeiros*. Só Antonio Román soubo adaptarse aos tem-



Carlos Velo, pioneiro do documental galego. / XURXO LOBATO

## As outras canles

O filme colectivo *Hai que botalos*, composto por 25 curtametraxes e concibido por unha serie de colectivos sociais como ferramenta a prol do cambio nas últimas eleccións ao Parlamento galego, agocha, alén do seu discutíbel e irregular valor estético, dúas leccións sobre a

reconfiguración contemporánea do cinema. A superación de carencias económicas grazas á tecnoloxía dixital e á opción maioritaria polo “campo pobre” do cinematógrafo, o documental, e os circuitos alternativos de difusión explican, fóra da oportunidade política, o seu éxito.

Porque non resultaría desatinado afirmar que *Hai que botalos* é o filme galego e en galego con máis espectadores da historia. Se a inspiración de *Hai que botalos* se atopa no *Hay motivo*, en Valencia está a piques de se estrear *Ja en tenim prou*, outra obra colectiva proxectada para a campaña

electoral na Comunidade Valenciana. A invisibilidade afecta ás producións documentais, que atopan vedado o acceso á rede comercial de exhibición cinematográfica.

Traballos como *A casa de Lola de Andrés*, de Olalla Sendón, *A memoria dos tempos do wolfram*, de Antonio Caeiro, ou *Carrilanos*, de Rafael Cid, fican adoito recluídas ao visionado non colectivo.

pos nacional católicos e gravar en 1940, xunta o etnógrafo Xaquín Lourenzo, a avanzada *O carro e o home*.

A ditadura dos 40 anos non só mergullou o cinema español no

“politicamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente infimo, esteticamente nulo e industrialmente raquítico” que denunciara Juan Antonio Bardem, senón que tamén rematou coa

apertura do centro ás cinematografías periféricas. O documental galego de posguerra foi asolagado pola escenografía folclórica e a pintura de tipos rexionais.

Coa reorganización da oposi-

ción interna, mediada a década dos 60, a necesidade de reflectir o país en imaxes propias materializouse nun cinema do real que operaba na clandestinidade. Os formatos non profesionais, súper8 e 16 milímetros, constituíronse nas ferramentas de grupos como os equipos Lupa, Enroba e Imaxe, nos que se integraron Euloxio R. Ruibal, Roberto Vidal Bolaño, Miguel Gato ou Xavier Villaverde, e realizaron filmes que transitaban entre o etnográfico e a ficción curta.

Neste contexto xorden as gravacións de Carlos Varela Veiga e do valenciano Llorenç Soler. Exemplos de cineastas militantes que acompañaron coa cámara determinados procesos políticos, neste caso enmarcados no esboramento do franquismo, Soler chegou a Galiza cun aparello e fitas de 16mm para realizar tres filmes documentais —*Autopista, unha navallada á nosa terra, O monte é noso* e *Condena a beber. O problema do alcoholismo en Galicia*— en colaboración cos movementos sociais galegos.

O lugués Carlos Varela levantou acta en súper8 da “loita nacional-popular” de partidos e sindicatos nacionalistas. A loita contra a cota empresarial do campesiñado ou a oposición á instalación dunha central nuclear en Xove dexérganse nas bobinas do

## A revalorización do que Margarita Ledo chama ‘cinema do real’ comezou na década dos anos 90

cineasta. Integrante da UPG e presidente do cineclub Valle-Inclán de Lugo, Varela Veiga coñecía as experiencias de cinema directo de Europa e América Latina, de Jorge Sanjinés a Chris Marker, e sabíase nesa escola. Coincidindo co seu 25º cabodano en 2005, Ramiro Ledo presentou o filme de montaxe *CCCV-CineClub Carlos Varela*, que, a través dun inxente esforzo de documentación, recuperaba e reconstruía a ollada cinematográfica de Varela Veiga.

Coa institucionalización autonómica, o documentalismo político cedeu intensidade. Os anos pop na Galiza aconteceron en paralelo ao triunfo das teses posmodernas e o máis semellante a un documental non televisivo que se emitiu nos 80 en territorio galego é, se cadra, o videoclip de *Galicia, sitio distinto*. A TVG absorbeu o traballo do cinema de non ficción e, durante longas tempadas, o xénero non existiu á marxe do medio público.

A revalorización do que a teórica e cineasta Margarita Ledo denomina *cinema do real* comezou na década dos 90. Libros como *Del cine-ojo al Dogma 95* ou *Cine de fotógrafos* que a propia Ledo Andión dedicou a reflexionar sobre imaxe e realidade xúntanse coa súa praxe cinematográfica, visualizada en títulos tales *Santa Liberdade, Fala e terra desta miña terra* ou a de inminente estrea *Liste pronunciado Lister*. Achegada á concepción de cinema ensaio, que roza nos seus filmes Ledo Andión, atópase a obra do carballiñés Alberte Pagán. E se *Os Waslala* ou *Conversa en Zapatera* resultaban insubornabelmente experimentais, coa arriscada e magnífica *Bs.As*. Pagán está a recibir un certo recoñecemento alén da Galiza.