

cosechado más honores y ventajas materiales que el empresario innovador y perseverante y donde aquel rol ha irradiado una atracción muy notable en casi todas las tendencias del espectro político y los estratos sociales.

H. F. C. MANSILLA

Casilla 2049

LA PAZ (Bolivia)

De memoria: Carlos Velo

I

Como dijo alguna vez —y como lo hiciera tanta gente en este siglo de exilios y peregrinaciones—, dos veces empezó su vida y dos veces —a un lado y al otro del océano—, de la misma manera: trabajando en el silencioso laboratorio del científico y pensando con las bulliciosas imágenes del cine. Carlos Velo nació en 1905 en Galicia, fue testigo y protagonista de los años de la República y de la Guerra Civil, de la ciencia y el cine, del exilio y de la diáspora. Considerado hoy como el padre del cine documental español, Carlos Velo repasa desde su despacho en el Conacyt, en la Ciudad Universitaria de Méjico, sus años de cineasta y de biólogo. Está pendiente de una cámara de vídeo que han instalado en la azotea del edificio. Se acerca a la ventana y señala el horizonte próximo de la ciudad: una compacta espuma ocre, que reposa sobre los inciertos vértices de los edificios. «Le llamamos la crema, como la crema catalana, algunas veces es aún más amarilla que ahora. La filmamos continuamente para ver cómo evoluciona la contaminación durante el día.» Es amable, apacible, tira de sus recuerdos y le divierte comprobar que su memoria, como una infatigable dama de compañía, le obsequia con detalles nuevos, con imágenes escondidas, con relámpagos de luz en un territorio de tenue claridad. «La mayoría de las películas que rodé en España se perdieron». Pero no te olvides de poner que la copia de *Felipe II y El Escorial*, que tiene la Filmoteca Española, es la que adulteraron los falangistas. Le pusieron otra banda sonora ¡a las mismas imágenes! Quisiera encontrar algún día la banda original y dársela a la Filmoteca..., es increíble lo que la manipulación puede hacer con unas mismas imágenes... Pero vamos a empezar por el principio...»

«El ambiente social de aquella época era el del cambio de la Monarquía a la República. La dictadura de Primo de Rivera, ¡una dictadura que ahora nos parece benevolísima, simpatiquísima!, donde Primo de Rivera discutía con Valle Inclán, al que llamaba “extravagante ciudadano” y Valle Inclán se refería a una amante de Primo de Rivera a la que llamaban “La Caoba” y todo eso se cruzaba en los periódicos con las caricaturas de Bagaría, que escondía un mensaje en cada uno de sus trabajos.

Era el ambiente del café de La Granja, que estaba en la calle de Alcalá; allí nos reuníamos y escuchábamos en las tertulias a Unamuno y a Valle Inclán y allí fraguamos los planes del cineclub de la FUE (Federación Universitaria Escolar). Yo participé como Comisario General de todas las FUE de España. En el cineclub participaba Fernando G. Mantilla. El fue quien me enseñó cómo conseguir los medios para producir, cómo trabajar y con qué herramientas dirigir cine de cortometraje. Con Mantilla viajamos a Francia, comisionados por la FUE y allí encontramos los documentales de Jean Painlevé, que influyeron decisivamente en mi trabajo. El cineclub era casi un centro de conspiración: había intervención de la policía para que no pasáramos *El Acorazado Potemkin*. Pero encontramos un subterfugio para pasar las películas donde está hoy el Palacio de la Prensa: realizábamos las proyecciones en el primer piso y no a nivel de la acera, lo cual impedía a la policía entrar, ya que para eso necesitaba un mandato especial. Allí Buñuel estrenó *La Edad de Oro*. Estoy viendo a Buñuel con el sombrero de la época, un abrigo muy grande y dentro de él traía los rollos de la película. Traíamos los filmes rusos prohibidos por la Dirección de Seguridad. Siempre estaba lleno, la gente se sentaba en el suelo. Con la República hicimos un cineclub más grande; también cambió el tipo de películas: allí intervino Federico García Lorca.»

La Guerra Civil lo sorprende en zona nacional. Se escapa a Galicia, a casa de sus padres. Allí lo buscan para fusilarlo. Lo salva un amigo de la familia. Se cambia el nombre y atraviesa España en un tren militar, disfrazado de capitán. Llega a Sevilla con su mujer, con quien se esconde en casa de un tío de ésta. Nadie le conoce. Al poco tiempo entra en la ciudad la Legión Cóndor alemana. Es una compañía antigás. Caminando por el barrio de Santa Cruz se encuentra a un soldado nazi que le dice: «¡Carlos Velo!» «Yo pensé: esto es el final». «Soy tu profesor de alemán. Estoy escondido en la Legión Cóndor. Vente, vamos a hablar. Te están buscando.» Le propone hacer unos estudios sobre una mascarilla para filtrar los gases del carbón de aceituna. «Me dije: mejor, métete en esto, que estarás protegido.» Pertenece a la Legión Cóndor, viste de civil y lleva en la solapa la «Z», insignia de la compañía antigás.

«En los medios intelectuales, el cine era todavía muy discutido. Sin embargo, ciertos escritores como Azorín y Giménez Caballero defendían los valores del cine. Quien realmente le dio categoría al cine fue el valenciano Juan Piqueras, que creó una revista extraordinaria: *Nuestro Cine*. La hacía y la distribuía desde París, en español. La revista dio cohesión a los aficionados al cine, que eran, sobre todo, jóvenes universitarios. Los cineclubes empezaron a funcionar también por la mañana, en cines industriales. Hacíamos presentaciones con personalidades, pero el público no las aceptaba: sólo quería ver las películas. Pasábamos películas mudas y las sonorizábamos desde la caseta, con discos, de una forma totalmente arbitraria. Buñuel nos recomendaba películas, entre ellas *El hundimiento de la Casa Usber*, donde él mismo trabajaba como ayudante de dirección. Por aquella época empezaron las misiones pedagógicas, donde estaba Alejandro Casona y La Barraca, el teatro ambulante

subvencionado por la FUE. Con García Lorca, a quien le interesaba mucho el cine, pensamos alguna vez en hacer una serie sobre la historia del cante jondo.»

En Sevilla se encuentra con el camarógrafo Cecilio Paniagua, con Enrique Rodiño y un equipo de técnicos que venían huyendo desde Madrid. Estaban a disposición de un sector de los nacionales. Le proponen ir a Marruecos a hacer un documental. «Paniagua y yo éramos los únicos republicanos. El ingeniero de sonido era falangista y, por tanto, había una tensión muy grande.» Comienza a rodar un documental titulado *Yebala y el bajo Lucus*. Cuenta la vida de un campesino moro, en Tetuán, recién casado con una muchacha que se llama Tájera. «Saqué a la protagonista de una casa de prostitución, porque estaba prohibido fotografiar a las moras.» Selecciona a los intérpretes entre los oficiales indigenistas, monta y arma la vida de una familia campesina, a uno de cuyos miembros le llaman a la guerra. Viaja por todo Marruecos y rueda en diferentes paisajes. Lo más importante transcurre en una tribu de Larache. En el hotel se fabrica una enrolladora y pega a ojo, a mano, las escenas. «Descubrí que la acetona servía para pegar... hasta ese momento, no sabía cómo se hacía.» Recibe una carta de felicitación de la UFA y un contrato para ir a Alemania. «Mi mujer tiembla: ya se veía venir la guerra.» Firma el contrato. Llegan dos funcionarios («nunca supe si eran policías»), de la UFA. Ven los pases en Tetuán. Quedan entusiasmados. «Las imágenes eran fantásticas. Después fueron incluidas en una película que hizo Franco que se llamaba *Romance Marroquí*. (Las mejores tomas de exteriores de *Harka*, 1941, de Carlos Arévalo, pertenecen, también, a este material *.) «Utilizaron casi todo, menos la historia de mi campesino, que no quería ir a la guerra. ¿Comprendes?»

«El cine documental que pasábamos en el cineclub de la FUE, como complemento del programa, empieza a despertar en mí entusiasmo como científico. Pienso en la posibilidad de hacer un documental, que se materializa cuando, con Guillermo Zúñiga, compañero de estudios, hacemos un estudio sobre una colmena que había inventado un catalán: la colmena Rovira. Era un invento muy pragmático: unas cuchillas, como dos guillotinas, cortaban el panal por la base y entonces las abejas sentían que la miel se les iba, ¡pero no sabían cómo! Se escurría a un depósito y entonces tú podías abrir una llavecita y llenar un vaso de miel a la hora de la comida. Les desesperaba porque no veían que al panal le ocurriera nada: el corte era interior y secreto para ellas. Abrían los opérculos para tragar la miel que quedaba, antes de que se escurriera. ¿Cómo se comunicaban entre sí este hecho? Comencé a estudiarlo y descubrí que era por el olor, por la forma en que movían las antenas. Siguiendo la pista de la comunicación, hallé un dato muy curioso: a través de golpecitos y movimientos de alarma desde donde estaba la reina hasta la que en Méjico se la llama la abeja maestra (porque es la que enseña los movimientos a todas las obreras), se hacía la transmisión del mensaje. Publiqué un trabajo sobre ello en la Revista de la Sociedad de Historia Natural. Cuando presenté este trabajo escrito, lo tomaron por una fantasía

* Román Gubern, *El cine español en el exilio*. Ed. Lumen.

mía. Dijeron que era un científico inteligente, pero que me dejaba llevar por la imaginación; que no había tal comunicación entre las abejas (¡por esa época Von Frisch preparaba su trabajo sobre los movimientos y señales de las abejas *El lenguaje de las abejas*, que le valdría el premio Nobel!). Con Guillermo Zúñiga conseguimos una cámara Kodak, por intermedio de un señor muy simpático, que nos dijo que le gustaban mucho las abejas. Montamos la cámara de 16 milímetros, con un tele, en el microscopio. Aumenté, así, la potencia de la lente y filmamos algunos fragmentos. Para poder obtener mi título de doctor, presento mi película, rudimentariamente editada. Ya habían cambiado los tribunales: eran profesores republicanos. Fue un gran éxito. Esa fue mi entrada en el cine documental: como legítimo instrumento de reproducción para mi tesis doctoral. Necesitaba comunicar con imágenes lo que no se me creía por escrito o dibujado. El cine funcionó como Marey quería que funcionara: como un documento científico de la realidad de la naturaleza. Con la Guerra Civil se perdió este trabajo; quedó en un laboratorio y ya nunca más supe de él. No tenía sonido. Sólo imágenes.»

«Llegamos a Tánger, que era una ciudad libre por entonces, acompañados por los funcionarios de la UFA.» El barco para Alemania salía tres días más tarde. Trazó un plan para escapar. Habló con Paniagua, que no aceptó. «Mi esposa estaba muy disgustada porque yo no le había dicho cuál era mi plan.» Desde su habitación del hotel podían oír el ruido de la máquina de afeitar que utilizaban los alemanes en el cuarto contiguo. «Eran las primeras máquinas de afeitar eléctricas.» Le dijo a su mujer: «No deshagas las maletas. Salimos ahora mismo a la calle, con las maletas en la mano, sin decir nada.» Paran un taxi y le piden: «A la Embajada de la República.» El taxista pega un salto, coge las maletas, y les dice: «De buena se han salvado. Si les toca un taxi de los otros, les matan. De aquí les raptan para llevarles a la Embajada de Franco. Yo soy republicano...» En la Embajada de la República es detenido por espía: ha llegado a Tánger acompañado por alemanes. «Afortunadamente, el jefe de seguridad de la Embajada era amigo de un tío mío.» Le facilita los medios para ir a París. De París viaja a la zona republicana.

«Después de filmar los materiales sobre las abejas, nos asociamos con Fernando Mantilla. Era un gran promotor, un productor: tenía una mente industrial. El director general de Ganadería y Actividades Pecuarias nos encargó una película para promover el uso de las incubadoras en las granjas avícolas. Mi preocupación era cómo expresar el transcurso del tiempo. No me gustaba aquello de mover las hojas del calendario, que era el sistema de la época... El primer corto, *La ciudad y el campo* era, en realidad, largo; duraba casi una hora, incluida la parte de la incubadora. Era un tema muy actual: después de ver cómo perdía el tiempo en la ciudad y se dedicaba al vicio ¡fíjate, qué melodramático!, el protagonista se convencía de que debía marchar al campo y tener una granja. En Madrid recién se estaba construyendo la Gran Vía, y ya era para nosotros una ciudad monstruosa donde se perdían los campesinos. Creo que sobre la película pesaba la influencia del Eisenstein de *La línea general*.»

Llega a la zona republicana cuando las tropas nacionales ya están en Valencia. «Franco ya va a decidir España». Se encuentra con los amigos del cineclub de la FUE. Ya se habían publicado notas necrológicas sobre él. Lo daban por muerto. Le nombran Capitán del Estado Mayor en el Servicio de Informaciones. «De repente, sin saberlo, me veo trabajando de espía.» Mientras filmaba en Marruecos había visto cuarteles, tropas, emplazamientos. No les había prestado mayor atención. Ahora, como un film interior, debía recordar todo y tratar de ubicar cada cosa sobre un mapa. «No sirvió de nada; la guerra ya estaba en su último tramo.» Cuando las tropas de Franco habían comenzado a entrar en la ciudad, huyó de Barcelona. «En Barcelona, antes de partir, una amiga catalana me había dado, como recuerdo, una caja con unos bombones grandes de marrons glacés. Durante ocho días, aquellos bombones fueron nuestro único alimento.» Eran nueve personas en su grupo. Velo partía, con una hoja de afeitar, cada bombón en nueve trozos: dos marrons glacés al día. Cuando llega al campo de concentración, se encuentra una lata de película en un palo: «Era para señalar dónde estaban los de cine.» Recluido en el sur de Francia, escucha por radio el mensaje de Lázaro Cárdenas a los republicanos españoles: «Méjico es ahora vuestra patria, decía. La gente se arrodillaba en el suelo y lloraba.»

«Un día, en la Granja del Henar, que ponía unas mesas en la acera, entablamos una discusión sobre guiones de cine. Dije “El cine tiene tanta importancia para la gente, que todo el mundo cree que puede hacer una película. Si el cine es como los sueños y todos soñamos imágenes, se dice: esto es muy fácil, voy a hacer una película. Luego se ve que es muy difícil.” “¿Cómo que todo el mundo?”, me contestaron. Creo recordar que estaban Arturo Ruiz Castillo, Rafael Gil y Toní Román, que formaban un grupo ideológicamente opuesto al mío. También estaba entre ellos el crítico Mesa. “Vamos a hacer una apuesta”, les dije. “Con la frescura y la audacia que da la juventud, me levanto y me dirijo a un señor más bien bajito, muy fuerte y corpulento, y le digo: “Mire usted, hemos hecho una apuesta y queremos hacerle una pregunta: ¿por qué no viene a tomarse una cerveza con nosotros?” Primero el hombre se niega, un poco enojado, y alega que tiene mucho que hacer, pero luego accede y se acerca. “¿Qué es lo que quieren?”, pregunta. Yo le dije: “¿Ha pensado usted alguna vez en hacer una película?” El hombre nos miró, y contestó: “Yo soy contratista de obras, pero mi mayor ilusión es hacer una película.” Gané la apuesta. Le explicamos el porqué de la pregunta al señor, que se llamaba Zabala, y dimos por terminada la cuestión. Pero el hombre insistió: “No, sí es verdad que a mí me interesa mucho el cine.” Y allí, en esa mesa de la Granja del Henar, nació la productora Taurus Films, de Fernando Mantilla, financiada por el señor Zabala y nuestra incorporación a la industria con *Felipe II y el Escorial, e Infinitos.*»

Se escapa del campo de concentración. Una anciana francesa lo esconde en su casa. Envía un telegrama a la Embajada de la República y un emisario de Anita Toledo («dueña de pozos de petróleo, que sacaba gente de los campos de concentración») le lleva a París. Allí se encuentra con su esposa, a la que le dice: «La peor catástrofe que he tenido en este último tiempo es haber perdido la pluma que ~~me~~ me regalaste.»

Comienza los preparativos para salir de Francia; lo invitan a ir a Argentina, a lo que responde: «No me interesa, hay demasiados gallegos en Argentina.» Parte para Méjico. Cuando llega a Veracruz («treinta días leyendo *La verdadera historia de la conquista de Nueva España*»), el golfo de Méjico está patrullado por submarinos alemanes. «Fue un viaje terrorífico.» El presidente Cárdenas da una recepción a todos los exiliados. Le preguntan qué sabe hacer. «Digo que soy biólogo antes que cineasta.» Durante cuatro años da clases de biología en el Politécnico y trabaja en fotografía científica. Al cabo de ese tiempo recibe una comunicación del general Azcárate. Lo cita en el «Noticiero Mejicano», que acaba de fundarse por orden de Lázaro Cárdenas. El general Azcárate había sido embajador de Méjico en Alemania. En la Opera de Berlín había presentado a Hitler la protesta de su Gobierno por la intervención alemana en España. También en la capital alemana, en la sede de la UFA, había visto el documental filmado en Marruecos por Velo. Otra vez el cine en el horizonte. Comienza a trabajar en el «Noticiero». «Tuve que dejar el Politécnico, donde había empezado algunas investigaciones interesantes sobre insectos y algunos proyectos de cine científico.»

«Aquellos primeros trabajos en el cine documental interesaron a Vicente Casanova, cuya familia, de Valencia, había hecho fortuna con una fábrica de papeles de fumar. Los Casanova pertenecían a un sector de la burguesía que deseaba un cambio en la monarquía. El antiguo régimen no permitía desarrollar bien sus negocios (como en épocas posteriores en España, la burguesía ha ayudado al cambio en tanto fuera favorable a sus intereses económicos). “Quiero estrenar cada una de mis películas acompañada de un documental español.” Nos preguntó cuántos podríamos hacer al año, nos hizo un contrato indefinido y compró al señor Zabala nuestra producción anterior. *Felipe II y El Escorial* se estrenó junto a una película de Imperio Argentina. Nuestro documental era un análisis de la monarquía recientemente desaparecida. Yo había ideado un truco para el final, que a Buñuel, que había presenciado el rodaje, le divertía mucho: se veía la tumba vacía de Alfonso XIII y en ella caían huesos con talco y se armaba una polvareda. El mensaje era obvio: polvo y huesos, nada más quedaba de la etapa anterior. La gente se levantaba y aplaudía. Aplaudían a la República.»

Con el «Noticiero Mejicano» recorre todo el país. Rueda las series *Méjico eterno* y *Méjico incógnito*. El productor Manuel Barbachano Ponce le propone trabajar en un proyecto de documentales científicos. Funda «Cine Verdad» (en homenaje a Dziga Vertov), serie de reportajes de tres minutos sobre temas científicos y artísticos en los que colaboran J. Renau, Carlos Fuentes, J. Emilio Pacheco y García Márquez, entre otros jóvenes artistas y escritores. Inicia «Telerevista» para Televisa y con el guionista de origen español García Ascot, hace *Cámara*. Asociado con Manuel Barbachano escribe el guión de *Raíces*, de Benito Alazraki, que revela al cine mejicano en Europa. Dirige *Torero*, basada en la vida de Luis Procuna. Las películas salen del país escondidas en las maletas de Barbachano porque a la Administración le molesta el Méjico que se muestra en ellas. Produce *Nazarín*, de Luis Buñuel, y *Sonatas*,

de J. A. Bardem. Prepara un guión con C. Zavattini, que no llega a rodar, y finalmente realiza *Pedro Páramo*, sobre la novela de Juan Rulfo, interpretada por John Gavin (actual embajador de Estados Unidos en Méjico). «Fue una de las últimas películas en blanco y negro de la producción mejicana. Personalmente, creo que es una película frustrada. Entre otras cosas porque admití actores en el reparto que no debía haber admitido.» Rueda una serie de comedias musicales y vuelve al campo del cine documental con un proyecto de serie de televisión para la Secretaría de Educación.

«En una exposición en Bellas Artes descubrí a Cecilio Paniagua, que era un excelente fotógrafo. Le ofrecí trabajar con Mantilla y conmigo. Me dijo: “No sé cómo se pone la película en una cámara de cine.” Le enseñé, se llevó la cámara a su casa y realizó algunas pruebas. Volvió a verme entusiasmado. Después resultó ser uno de los mejores camarógrafos del cine español. Con él y durante las vacaciones, cuando yo no tenía que estar en el laboratorio del Museo de Ciencias Naturales, rodamos *Galicia Saudade*. Después hice *Almadrabas*, con Beltrán y música de Regino Sainz de la Maza —al que me había recomendado García Lorca—. En la banda de sonido original había unos temas escritos por el propio Federico. Por aquella época yo había visto un corto de Eisenstein —que muy poca gente conoce—, con el que hicieron un corto publicitario fabuloso, de unos relojes suizos (creo que en ese tiempo, Eisenstein no podía regresar a Rusia). En el corto, los ritmos de montaje estaban dados por la música: un nocturno de Chopin. Hice un análisis de cómo se montaban los fotogramas de acuerdo con las notas del nocturno. La idea me pareció estupenda y la apliqué en *Almadrabas*. Con mucho miedo, acoplé los acordes de la guitarra de Sainz de la Maza a las imágenes de la película. Para mí fue una revelación de nuevas posibilidades de montaje. La banda sonora de *Galicia Saudade* también fue una innovación, porque Rodolfo Halffter, que hizo la música, incorporó exclusivamente temas gallegos. Para el sonido de *Infinitos* utilizamos un fragmento de los Conciertos de Brandenburgo, de Bach, de una manera insólita: en una toma de aproximación y otra de alejamiento, recurrimos a los mismos compases, pero una vez del derecho y otra del revés. Sonaba casi igual: era la geometría del sonido. Creo que siempre he trabajado en el cine como un científico, buscando la medida de las cosas. Cuando se habla de la precisión de las imágenes de Carlos Velo, creo que el mérito reside en mi formación científica.»

Tertulia en la librería Madero, en la ciudad de Méjico. Allí se reúnen Luis Buñuel, León Felipe y Carlos Velo. «León Felipe insistía en la necesidad de hacer películas en vez de escribir argumentos.» Ponía como ejemplo la obra de Galdós: «Un genio que ha hecho un retrato de la sociedad española, con todos sus defectos y grandezas.» «Creo que por aquella época Buñuel comenzó a leer a Galdós.» En aquella tertulia nació el proyecto de *Nazarín*. Le sugiere a Barbachano producir a Buñuel un proyecto, ya que después de realizar *El*, no conseguía productor. Velo funda la Escuela de Cine y le ofrece a Buñuel la presidencia: «La inaugura, la apoya, va a hablar con los estudiantes.» Pero hay algo aún más importante: «Cuando yo estuve en la

cárcel (un desagradable incidente motivado por mi participación en la serie “Tele Secundaria”), Buñuel habla con el procurador de Justicia, respondiendo por mi.» Velo no puede ni quiere olvidar ese gesto. Cuando sale de la cárcel, va a ver a Luis Buñuel y le da las gracias por lo que ha hecho («me lo había contado un amigo»). «Yo no hice nada», le contesta Buñuel, y cambia de tema, con esa cordialidad con que sólo él solía tratar a los amigos. «Era un personaje extraordinario. Uno no puede más que admirar a un hombre que supo cambiar su estilo a medida que fue aprendiendo más, pero permaneció fiel a sus ideas originales.»

ALBERTO GARCÍA FERRER
Ocaña, 209, 14 B
MADRID-24

Fernando Ortiz y la tradición poética andaluza

1. El tiempo mágico y englobante

Al recorrer las páginas de *Personae* (Ed. Calle del Aire, Sevilla, 1981), el último libro de Fernando Ortiz, me encuentro con unos versos que dan la clave de su mundo poético:

*Nunca sabremos nada sobre el tiempo.
Ya cobija la cuna en suave sombra,
ya con su sombra oscura cubre al hombre.
Quizá acerca de esto las palabras
poco puedan decir ¿Dónde la llave
de niebla que entreabría la mañana?*

*He intentado saber cuál es la llave
que nos descubra que por qué los hombres
se resignan al reino de la sombra
antes de que se extinga su mañana*

*Mas todos fuimos dioses. Suaves sombras
nos cobijaron. Cálidas palabras
iluminando siempre la mañana.
En nuestra mano siempre aquella llave
que detenía el paso de los hombres
y penetraba el corazón del tiempo.*