

LA (DES)POLITIZACIÓN DE LA EMIGRACIÓN Y DE SU RETORNO EN EL CINE DE NO-DO*

BEATRIZ BUSTO MIRAMONTES

INTRODUCCIÓN

En el año 1958, el organismo cinematográfico franquista NO-DO –Noticario-Documental– produjo y emitió en España un documental a color dirigido por Alberto Carles Blat titulado *Aires de mi tierra*. En diciembre del mismo 1958 se estrenaba en el cine Gran Mitre de Buenos Aires un documental a color de Manuel Arís Torres titulado *Un viaje por Galicia*. El de Arís se encuadra en el «cine de correspondencia» (películas filmadas por emigrantes temporalmente retornados con el objetivo de ser proyectadas en la diáspora ante la emigración). El de Carles Blat en NO-DO ficciona el retorno de un emigrante a Galicia poniendo la imagen al servicio de la legitimación política en la España franquista.

Aún ocupaba la cartera de Información y Turismo Gabriel Arias-Salgado, falangista convencido, integrista católico y el principal arquitecto de la férrea censura que se vivió en España hasta la Ley de Prensa de 1966 (impulsada por su sustitu-

to Manuel Fraga). No fue el único cargo relevante que ostentó; también había sido el ideólogo principal de NO-DO y bajo su Vicesecretaría en Educación Popular se había creado el organismo «con el fin de mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional» (Tranche y Sánchez-Biosca 2006: 13). Siendo él ministro se produjo el salto extraordinario al desarrollo económico que aseguró la legitimidad política del régimen por muchos años (Pack, 2009: 147), tanto en la estrategia de información como en la de turismo. Las posibilidades políticas y económicas que se abrían para el régimen gracias al turismo se hacían más evidentes a la luz del incremento de turistas extranjeros por año, pero del mismo modo se ponía de manifiesto que era tiempo de modificar discursos y narrativas para tener éxito.

El objetivo de este artículo es la descripción densa (Geertz, 2011) del documental NO-DO en el servicio a ese fin, utilizando el de Arís de forma

contrastiva (no tanto comparativa) para analizar las implicaciones políticas y los usos narrativos que elaboraron los dispositivos de representación de la maquinaria de estado (Foucault, 1978) ficcionando el retorno temporal de un emigrado a Galicia. Se parte de que *Un viaje por Galicia* de Manuel Arís —cine de correspondencia— está enunciado por un agente directamente afectado por la migración, conocedor y protagonista de los condicionantes sociopolíticos, culturales y afectivos relacionados con el fenómeno, mientras que, por el contrario, *Aires de mi tierra* es un montaje ficcionado por un agente indirecto que hace un uso banal, inventado, violento y subalterno de una emigración manufacturada al servicio de los objetivos mercantiles y de legitimación del régimen.

Ambos ejercicios cinematográficos implicaron el uso de elementos identitarios y afectivos, puesto que el trabajo de Arís es una representación idealizada, mítica, congelada, edulcorada, sentimentalista (Miguélez-Carballeira, 2014) y *galaiquista* (Busto Miramontes, 2020, 2021) de Galicia como también lo es el documental de Carles Blat. No obstante, se parte de la hipótesis de que el segundo implicó un uso violento de la emigración: mientras que el de Arís fue filmado, guiado y enunciado por un emigrado real, en retornos temporales a Galicia para ser estrenado en la diáspora ante emigrantes con el fin de acercarlos «el regreso a casa a través de la (mágica) imagen cinematográfica» (Mouriño Lorenzo, 2008: 1), *Aires de mi tierra*, en contraste, hizo un uso arquetípico de una emigración edulcorada, desactivada y despolitizada por la maquinaria de representación y de producción del saber-poder del régimen franquista.

ANTECEDENTES Y MARCO TEÓRICO

Siguiendo la división en subetapas del franquismo, el contexto analizado se encuentra entre la etapa nacional-católica de aislamiento y posterior reintegración internacional (1945-1959) y la etapa autoritaria de desarrollo tecnocrático y expansión

económica (1959-1969) (Moradiellos, 2003: 25-27). NO-DO había sido creado en 1942 como un servicio de difusión de noticiarios y reportajes filmados en España y en el extranjero, y puesto en marcha en enero de 1943 con la clara intención de controlar, producir y reproducir de forma exclusiva la información que llegaba a la población (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006). Su emisión fue obligatoria hasta el año 1976 en pase previo a las sesiones de cine de todo el territorio español y colonias. Todo ello lo convertía en un dispositivo de poder, en cine de Estado y en testigo de la tensión entre lo mutable e inmutable en el ejercicio de gobierno.

Carmona Badía y Fernández González (2005) y Rico Boquete (2005) han considerado común para Galicia la periodización establecida sobre el franquismo en España. Coinciden en que habiendo sido los años cuarenta aquellos de brutal represión y pobreza, la década de los cincuenta funcionó como bisagra socioeconómica y política a los desarrollistas y turísticos años sesenta. No obstante, en el caso de Galicia, la ausencia de perspectiva de mejora económica implicó el mantenimiento de la emigración a ultramar y un éxodo masivo a las grandes ciudades españolas (Carmona Badía y Fernández González, 2005; Maiz, 1998; Rico Boquete, 2005). A día de hoy continúan siendo pocos los trabajos que han analizado la relación Galicia/España en el franquismo desde la perspectiva decolonial, epistemología crítica que se aplica en este trabajo. El primero en establecer esta relación —Xoan González-Millán (2000)— colocaba en un lugar central la condición subalterna de la cultura gallega en el marco del estado español. Posteriormente ha sido atendido por Miguélez-Carballeira (2014) en su trabajo sobre la construcción mítica del sentimentalismo gallego y por Busto Miramontes (2020, 2021) aplicado ya específicamente al estudio de la representación cinematográfica franquista.

Los estrenos de las películas que se tratan en este artículo coinciden en contextos territoriales y políticos diferentes pero relacionados entre sí por

la emigración. *Aires de mi tierra* se producía en NO-DO coincidiendo todavía con una masiva emigración gallega a América, con la apertura diplomática y con unos acelerados cambios en España que obligaban a cambiar aquella imagen oscurantista, arcádica, atrasada, primitivista de Galicia que al régimen le había sido tan propicia para legitimar una política colonial y violenta que con Galicia se cebó especialmente (Busto Miramontes, 2021; Miguélez-Carballeira, 2014). Había que mantener la política colonial y al individuo como sujeto colonizado (Bhabha, 2013), pero a la vez había que mostrar modernidad legitimadora y algo de aperturismo para que el turismo viviese su propia experiencia «colonial». Los albornoces en las playas habrían de dejar paso paulatino a los bikinis, los pequeños pueblos de mar esencializados en los cincuenta como reservas de un patriarcado mítico en el que el hombre heroico salía al mar mientras la mujer —*femina patiens*— le esperaba cosiendo en el oscuro, silencioso y galaico interior doméstico (Jiménez-Esquinas, 2021: 155-188) se convertían, en los sesenta, en lugares para hacer esquí acuático. Se empezaron a construir apresuradamente carreteras, permitiendo a los y las españolas irse de vacaciones de un punto a otro de la geografía nacional; aeropuertos como el de Santiago y Vigo, hoteles y paradores como el de *Baiona* para alojar turistas en las líneas de playa. En NO-DO se empezaba a hablar de viajes, playas, paisajes y mariscos en lugar de moral, creencia y Cristo Rey.

Un viaje por Galicia —cinta recuperada por el CGAI¹— fue filmada por el propio Arís entre los años 1953 y 1958 durante los tres viajes que entre esos años hizo a Galicia. Se trata de un viaje cinematográfico de 73 minutos por las cuatro provincias gallegas. El material muestra una serie de *imágenes/postal* especialmente concentradas sobre la AP-9 (polémica autopista de la franja occidental gallega; la más desarrollada), «filmando distintos monumentos y parajes con un aparato de 16 mm en color. [...] El film se mantuvo en cartel dos meses y medio durante los que los gallegos

emigrados peregrinaban al cine para reconocer sus aldeas y comprobar que aún existía su País tal y como lo recordaban» (Barreiro González, 2018a: 46)². Ha sido analizado con detenimiento por diversos trabajos como en el ya citado de Barreiro, por Manuel González (1996), Mouriño Lorenzo (2008) y por Redondo Neira y Pérez Pereiro (2018), junto con otros títulos relacionados con este género. Los más representativos serían: *Porriño y su distrito* (León Artola, 1925); los dos films de José Gil *Nuestras fiestas de allá* (1928) y *Galicia y Buenos Aires* (1931); *Un viaje por Galicia* (Luís R. Alonso, 1929); *Centro Orensano* (Eligio González, 1942) o *Rutas de Lobanes y Romería de la Madalena* (de autor desconocido, 1956). Todos ellos, junto con el de Arís de 1958, formarían el grupo más destacado de películas asociadas al género *Correspondencia cinematográfica gallega* o *Postales cinematográficas de la emigración gallega*. La categoría «podría ser resumida en el rodaje de una serie de pequeños filmes a lo largo de la primera mitad del siglo veinte en distintas zonas de Galicia y cuya finalidad era la de ser proyectados a los emigrantes originarios de estos lugares en el extranjero» (Mouriño Lorenzo, 2008: 1).

Aires de mi tierra (Carles Blat) fue producido por NO-DO en 35 mm —por tanto, por un dispositivo directo de poder— y estrenado en España en 1958. El sonido es de Juan Justo Ruiz, la locución de Juan Martínez Navas, la posproducción de Daniel Quiterio Prieto Sierra y la música de Antonio Ramírez-Ángel y José Pagan. Su duración es de diez minutos y es también un recorrido por Galicia, pero de la mano de un actor que ficciona a un emigrado retornado que estaría de vuelta en Galicia temporalmente con su esposa. La cámara pasa solo por seis enclaves (Arís pasaba por muchas más) que a su vez son puntos geo-turísticos activados en el franquismo. Todos ellos están relacionados con ese *eje AP-9*; las provincias de Ourense y Lugo están ausentes. La cinta supuso un cambio claro en los modelos de representación que NO-DO había utilizado hasta entonces para

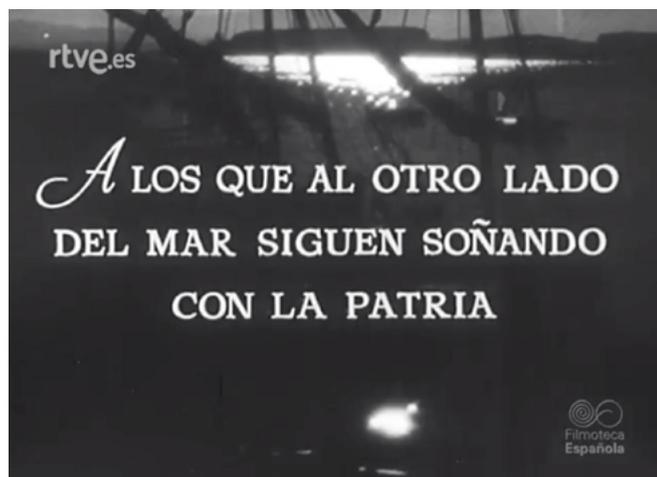


Figura 1. Créditos iniciales, *Galicia y sus gentes* (1951)

retratar Galicia, lo gallego y a gallegos y gallegas. La imagen oscura, atrasada, primitiva, esencialista, arcádica y subalterna pero alegre, ingenua, sencilla, laboriosa, poética, cristiana y patriarcal de Galicia daba lugar a otra más estimulando, convirtiendo la cinta en uno de las primeras del género turístico.

Hasta entrados los años sesenta Galicia se había construido en la pantalla a partir de la repetición perfeccionante de estereotipos culturales, sociales, territoriales, pseudopsicológicos, y lingüísticos. NO-DO fue un notable arquitecto de la mirada colonial ejecutada sobre Galicia, mirada que no tenía correspondencia alguna con la realidad geográfica, cultural o lingüística concreta, sino con la asignación esencializada de lo «otro», de la alteridad exotizada (Said, 2013). Quedaba condensada en un documental que, precisamente, llevaba por título *Galicia y sus gentes. Ayer y hoy de las tierras meigas* (Alberto Reig y Cristian Anwander, 1951) dedicado «a los que al otro lado del mar siguen soñando con la patria» convirtiéndose en una de las pocas y escuetas menciones explícitas a la emigración en NO-DO puesto que el exilio no existía y la emigración destacaba más por ausencia que por presencia (Tranche y Sánchez-Biosca, 2009: 64).

Arís iniciaba su recorrido en un abarrotado puerto de Buenos Aires en donde una inmensidad de rostros anónimos de emigrantes despedía el barco que partía en dirección del deseado y siempre imaginado retorno al hogar. La última imagen de su documental era una puesta de sol sobre el Atlántico, memorable imagen del occidente gallego. Carles Blat iniciaba su recorrido con la imagen de una playa, una ventanilla de avión desde la que se veía Vigo y una avioneta aterrizando en un aeródromo que podría ser el de Santiago de Compostela (construido por presos políticos, empezó a operar en los cincuenta) o el de Vigo. Esa llegada iba acompañada por una banda sonora que etnificaba desde el inicio a Galicia, interpretada por un coro cantando la primera melodía documentada en el cancionero *Ayes de mi tierra* de Marcial Valladares (do Pico Orjais y Rei Sanmartín, 2010) con la copla «[Si me tuveras cariño]/habíame vir buscar(e)/ como a agua busca ó río/como o río busca ó mar(e)»³. Terminaba con la partida de un barco de pasaje del puerto de Vigo, mientras una grave sirena de navío sobresalía sobre la misma melodía, esta vez con: «Airiños, aires aires/airiños da miña terra/airiños, airiños, aires/airiños levaime a ela». Cerraba la película un étnico *aturuxo*.

De una forma tan similar y a la vez alejada empezaban ambos documentales. Desde la primera imagen convergente de una Galicia mitificada, idealizada y melancólica, divergían la narrativa de un cine de emigración frente a otro de régimen que a través de un cine banalmente turístico desactivaba una realidad social y política tan significativa como la emigración, éxodo que el propio franquismo no hizo más que alimentar (Foucault, 1978).

ANÁLISIS

La desactivación por turistificación del sujeto político

A partir de 1957 Carles Blat empezó a producir documentales a color para NO-DO. Entre 1957 y 1959 dirigió nueve, de diez minutos de metraje,

que formaron una serie coherente de documentales de propaganda turística con claros paralelismos formales entre sí. Los títulos son: *La capra hispánica* (1957), *Alto Pirineo* (1957), *Vigías del mar* (1958), *Reportaje en Ansó* (1958), *El Turia* (1958), *Costa Blanca* (1958), *Aires de mi tierra* (1958), *El poema de Córdoba* (1959), *De Yuste a Guadalupe (Cuna de conquistadores)* (1959). Todos fueron coproducidos por Información y Turismo y planteados como rutas geográficas de interés turístico en las que se muestra al espectador elementos culturales objetualizados como productos de consumo.

Los títulos mencionados se componen de una estructura formal similar. Las características principales (además de la duración y de ser a color) serían: todos son recorridos o rutas turísticas en las que se consume algo. En *La capra hispánica* (1957) es la actividad cinegética; en *Alto Pirineo* (1957) y en el *Reportaje en Ansó* (1958) el senderismo y montañismo; en *Costa Blanca* (1958) el sol, la playa y el camping; en *Turia* (1958) las naranjas, paella y fallas de Valencia y en *Aires de mi tierra* (1958) el sentimentalismo, folclorismo y paisajismo galaico. En segundo lugar, los viajes están protagonizados por parejas o tríos de actores y/o actrices que van haciendo el viaje como turistas mientras la cámara les sigue en su experiencia temática. Esta norma se cumple en todos excepto en *Turia* y *Poema de Córdoba* (no tienen actores) así como tampoco en *La capra hispánica* donde el canon de masculinidad hegemónica obliga a que la caza esté protagonizada por un grupo numeroso de hombres. De aquellos que cumplen este rasgo, *Costa Blanca* y *Reportaje en Ansó* están actuados por dos mujeres solteras (de ser casadas NO-DO las hubiera representado de vacaciones con los maridos); *Alto Pirineo* por un hombre, dos mujeres y un perro; *De Yuste a Guadalupe* por un chico joven y «dos becarias» (es literal) y *Aires de mi tierra* por un matrimonio: un emigrante y su esposa de ultramar. Por último, todo ellos —excepto a *El poema de Córdoba*— están locutados por la voz en *off* de un narrador o narradora, presentado en primera persona

LA LOCUCIÓN EN OFF Y PRIMERA PERSONA RESPONDE A UN EJERCICIO VIOLENTO DE PODER

de singular, que opera como aparato de verificación de lo que se narra en el documental y del propio organismo productor del discurso. El emigrante de *Aires de mi tierra* es el único personaje que se presenta como originario del lugar proyectado, encarnando el rol de cicerone.

Considerando NO-DO desde la óptica epistemológica foucaultiana, proponemos analizarlo como una gran maquinaria de poder que pone en marcha, en su ejercicio violento, «instrumentos efectivos de acumulación de saber, técnicas de registro y procedimientos de indagación» (Foucault, 1978: 146) que verifican no solo la representación de la imagen, sino su propia existencia como dispositivo de poder. Bajo esta perspectiva, la locución en *off* y primera persona de *Aires de mi tierra* respondería a una apropiación del gallego emigrado y a un ejercicio violento que lleva implícito el secuestro de la voz subalterna, la corporeidad robada, la experiencia política desactivada y el drama social del éxodo puesto al servicio de la maquinaria turística del estado franquista. Construye, entonces, un sujeto despolitizado, le arranca su drama, su conflicto, su pasado y su presente (su experiencia histórica) y lo usa no solo para promocionar turísticamente el territorio, sino también para legitimar al régimen como arquitecto de desarrollo. Construye un turista legitimador del desarrollismo usando el discurso inventado de un emigrado que retorna temporalmente a su tierra de origen para de nuevo volver a América. Se turistifica al emigrado y su condición social a través del cine de la misma manera que la Sección Femenina *housewifical* a la mujer cosiendo *encaixe de Camariñas* en el interior de las casas de *A Costa da Morte* (Jiménez-Esquinas, 2021: 156; Mies, 2014).



Figura 2. Mujeres palillando, Galicia y sus gentes (1951)

El ejercicio violento de la construcción de una subjetividad inventada y sobre todo despolitizada, se produce también en las dos mujeres solteras que hacen senderismo en el *Reportaje en Ansó* o en la dominación masculina que implica la relación vertical que se establece entre el hombre y las dos mujeres subjetivadas como *becarias* en *De Yuste a Guadalupe*. Lo que hace que *Aires de mi tierra* sea un documental perverso y violento es que el sujeto al que se le roba la voz es un emigrante; un subalterno. Y es la única película que utiliza un conflicto social y político como un cliché o arquetipo folclorista para vender turismo.

En Galicia, «en vísperas de la I Guerra Mundial vivía un contingente de 150.000 gallegos en la capital argentina. Eso convertía a Buenos Aires, sin exageración ninguna, en la urbe con mayor número de galaicos del planeta, muy por encima de Vigo o A Coruña por la misma época» (Núñez Seixas, 2002: 42)⁴. Entre los años cuarenta y sesenta del siglo XX —por necesidad o por «sugestionitis aguda»⁵— llegaron más de 100.000 gallegos solo a Argentina (Vázquez González, 2011: 31-57). En este contexto socioeconómico en el que Galicia vivió un éxodo masivo por el cual perdió a gran parte de su población activa, Carles Blat echó mano del cliché del emigrante gallego, convertido en un subalterno melancóli-

co, *morriñento* y *choromiqueiro* que volvía a casa temporalmente con su mujer, presentada en el documental como una consorte que descubre, cogida de la mano del marido, aquella *patria chica* que era Galicia frente a España; la nación. El documental no solo es cine exposicional —en sí mismo autoritario— ya que la realización elabora una representación sobre Galicia imposible de discutir, sino que además produce una subjetividad despolitizada a partir del rostro de un actor, de la moderna ropa americana que se le viste; de su corporeidad. Se inscribe en un cuerpo una subalternidad ficticia: la del emigrante que se presenta ante la cámara sin mirarla directamente, haciendo cosas de gallego que ningún gallego hace, como ir a pasear al interior de una fábrica en Vigo (en un claro ejercicio de legitimación), hablándonos a través de una locución en *off* que nos dice que su cuerpo es de emigrante, que sus afectos son de emigrante, que su dolor por no poder volver a casa es de emigrante. «Mi cuerpo me fue devuelto desparramado, deformado, recolocado, vestido de luto en ese blanco día de invierno» (Fanon, 1991: 80).

Parece conveniente, entonces, recuperar la célebre pregunta que formulaba Gayatri Spivak: «¿Pueden hablar los subalternos?». Spivak apuntaba que dar por hecho que el subalterno y la subalterna pueden hablar por sí mismos suponía un ejercicio de violencia epistémica (culpando a Foucault y Deleuze). Consideraba que las condiciones de posibilidad para que el subalterno hable por sí mismo en absoluto se dan, por ejemplo, en un sistema de carácter colonial (Spivak, 2009). A los gallegos y gallegas representados en el cine de NO-DO no se les concede la posibilidad de hablar, pero además el dispositivo cinematográfico de verificación del régimen elabora una corporalidad, una fisicalidad tangible y una experiencia reconocible como una experiencia «de gallegos» que se pone al servicio de la legitimación política y se convierte en un cliché folclorizado. Mientras suena un pastoral arreglo de muiñeira, después de haber escu-

chado al coro aquella melodía del *Ayes de mi tierra*, enuncia el «emigrado» en primera persona:

Quando la ausencia se alarga a través de los años, cada vez se siente con mayor fuerza el deseo de volver a España y visitar la patria chica. Todo un mundo vivido en el sueño del pasado reaparece instantáneamente. La impaciencia por enseñarle a mi mujer todo aquello hizo que nos lanzásemos enseguida a la calle, en busca... ¡Quién sabe qué! ¡De cualquier lugar!

El cliché, el arquetipo, la fijación de una realidad compleja y política en otra simple y anodina a través del estereotipo del gallego emigrante se pone al servicio discursivo de un modelo colonial en el que la subjetividad también se coloniza, pues al final, como Bhabha, Fanon, Guha, Spivak, Said y otras teóricas decoloniales indican, el sujeto colonizado también se construye –por supuesto también en la imagen que le es devuelta de sí mismo– y el elemento discursivo principal de ese ejercicio es, precisamente, el estereotipo.

El estereotipo no es una simplificación por ser una falsa representación de una realidad dada. Es una simplificación porque es una forma detenida, fijada, de representación, que, al negar el juego de la diferencia (que la negación a través del Otro permite) constituye un problema para la *representación* del sujeto (Bhabha, 2013: 100).

La desactivación por turistificación del territorio político

El sujeto no es el único que sufre un proceso de violencia por desactivación en el documental. La tierra también lo sufre.

M^a Soliña Barreiro empieza un artículo con: «El paisaje surge cuando nos distanciamos de la tierra de labor» (Barreiro González, 2018a: 43)⁶. En ese trabajo y otros suyos (2018b) analiza minuciosamente *Un viaje por Galicia* de Manuel Arís y otros documentales de correspondencia, manteniendo que muchos de estos ejemplos cinematográficos responden a un modelo narrativo en el que la tierra deja de ser territorio para ser paisaje.

EL SUJETO NO ES EL ÚNICO QUE SUFRE UN PROCESO DE VIOLENCIA POR DESACTIVACIÓN. LA TIERRA TAMBIÉN LO SUFRE

En el cine de correspondencia, el tiempo y el espacio figuran congelados en una dimensión mítica que permitía al emigrado aliviarse al comprobar que en Galicia todo seguía igual, esperando su regreso. Desde el punto de vista de la antropología simbólica podría considerarse el proceso migratorio como un rito de paso entre dos estados estructurales: entre «lo uno y lo otro», entre «la separación y la agregación», entre «la ida y la vuelta» (Turner, 1980: 103-123). El problema surge cuando el proceso migratorio se extiende más de lo que la liminalidad aguanta, precisamente por ser, a priori, una fase finita. Para mucha emigración la fase liminal se convirtió irremediabilmente en estructural ante la imposibilidad del regreso, fuese por miedo a recibir la mirada juiciosa del fracaso, por imposibilidad económica o por otras razones (Núñez Seixas, 1998, 2002).

Como apuntan los trabajos de Barreiro y el de Fernando Redondo y Marta Pérez (2018), el documental de Arís es una sucesión de postales fijas de lugares icónicos. Al menos hasta el instante en el que rompe con esa narrativa de paisaje para mostrar una afectividad dinámica filmando su propia casa, a su propia madre y a sus vecinos en las tareas agrícolas. En las postales idealizadas que se suceden en la cinta, el tiempo se presenta parado y la tierra carece de lectura histórica, de cualquier experiencia de conflicto, convirtiéndose más en un paisaje al que mirar que un territorio en el que vivir. Esa insistencia de representar a Galicia como un paisaje idílico, congelado, primitivo, rural, natural, hermoso y siempre esencializado estuvo presente en la cinematografía de NO-DO, así como también en el cine de correspondencia y en materiales contemporáneos. Los *spots* que hoy

publicitan turísticamente Galicia son una pervivencia estereotipada y esencialista del mismo paisajismo inalterado, cuando «Galicia tiene, de hecho, uno de los paisajes más intensamente “humanizados” de Europa [...] es solo la emigración la que permitió esa idea engañosa de “país vacío” que tan profundamente tiene calado en la fantasía de los turistas» (Murado, 2013: 30)⁷.

Tan congelado, mítico, virgen, natural, antiguo e inalterado se presenta el territorio en las películas de NO-DO —así como en el cine de correspondencia—, que se podría considerar que más que ante cine nos encontremos ante una sucesión de fotografías o postales fijas. En NO-DO, esa fotografía de Galicia presentaba una alegoría pseudoetnográfica del *buen salvaje* que al fin se civilizaba, cristianizaba, disciplinaba y salvaba gracias a la España de Franco justificando así el ejercicio colonial. En el cine de emigración, Galicia se mostraba congelada en su belleza paisajística y no en el dinamismo de su territorio histórico, ayudando a rebajar la frustración que producía una liminalidad convertida en estructura. El uso de fotografías congeladas en el tiempo cobraba así todo su sentido.

Las fotografías pueden ser más memorables que las imágenes móviles, pues son fracciones de tiempo nítidas, que no fluyen. La televisión es un caudal de imágenes indiscriminadas, y cada cual anula la precedente. Cada fotografía fija es un momento privilegiado convertido en un objeto delgado que se puede guardar y volver a mirar (Sontag, 2016: 35).

Plantear el cine de correspondencia como una sucesión de fotografías fílmicas de Galicia tiene el sentido del tiempo atrapado en el plano filmado. Por eso Manuel Arís, e incluso los operadores de NO-DO, usan la cámara más como fotográfica que como cinematográfica. El tiempo fotográfico permite ralentizar el cinematográfico —el tiempo que se escapa ante los ojos— facilitando la recreación afectiva al ver un territorio congelado en un eterno presente que espera por el retorno. Pero, además, la cámara de cine, por ser dinámica, tam-



Figura 3. Observando el paisaje desde el monte Tegra

bién permite la ensoñación con un presente transportado, con una actualidad allá, del otro lado del océano: el movimiento del cine concede verosimilitud, puesto que a la vez que congela en el uso estático de la foto, filma el presente y es ese devenir en movimiento el que permite a quien lo ve recrearse transportado en un presente imaginado.

El paisaje de *Aires de mi tierra* tiene mucho de congelado, desactivado, despolitizado y feminizado. Es la misma sucesión de fotografías inalteradas que le dan prioridad al preciosismo folclorizado de Galicia que se veía en el documental de Arís, pero en este caso sometido al consumo. Ese mensaje de la Galicia paisajística al servicio del turismo se narra en el documental utilizando el arquetipo del emigrante como sujeto despolitizado, sumado al cliché insistente de Galicia como melancólica, sentimental, *morriñenta* y *choromiqueira* (Miguel-Carballeira, 2014). Dice el emigrante, mientras se sienta en una piedra de lo alto del monte Tegra a observar el paisaje: «Otro día lo dedicamos al paisaje, a ese maravilloso paisaje de mi tierra que es en-

EL PAISAJE DE AIRES DE MI TIERRA TIENE MUCHO DE CONGELADO, DESACTIVADO, DESPOLITIZADO Y FEMINIZADO

vidia de todos y martirio en nuestros recuerdos». Las vistas del Tegra también las utilizaba Arís.

No es el único lugar que se explota en el documental y que desde esos años no ha dejado de explotarse. Todos los territorios (excepto uno) son puntos geo-turísticos: Combarro, un pequeño pueblo de la costa de Pontevedra, utilizado turísticamente hasta la saciedad convirtiéndose en uno de los iconos de puerto marinero de postal, congelado en un parque temático de tipismo folclorista y souvenir. Illa da Toxa (topónimo siempre castellanizado en NO-DO) que sirve para mostrar infraestructura hotelera al turista de lujo; arquitectura turística que la mayoría de los emigrados no podrían pagar. A Coruña se presenta en la imagen solamente un instante para narrarse como puerto de emigración. De Santiago de Compostela solo se ve la fachada del Obradoiro, la plaza de Platerías y la figura apostólica del retablo mayor catedralicio recordándonos que en el año 1958 España aún se encontraba en el final del período nacional-católico. Compostela aparece eternizada bajo un manto arquitectónico de cartón piedra, mientras la locución enuncia: «¡Santiago! ¿Qué representaban para ti, los años de mi ausencia...?» en un retórico ejercicio de congelación temporal.

Solo hay un enclave cinematográfico en el *Aires de mi tierra* que no es nombrado ni siquiera como paisaje. Se trata de un entorno ensoñado en el que la pareja, bucólicamente, se sienta a comer de *picnic* en un monte con vistas al mar. De pronto (o pretendidamente) aparece por la ladera un grupo de muchachas uniformadas con un folclorizado traje regional-kitsch. La cámara se va girando para mostrarnos como del otro lado —en «improvisada romería»— van llegando los hombres (también con traje) simulando un encuentro fortuito entre jóvenes en una Galicia folclorista que jamás ha existido en lugar alguno, evidenciando que su participación en el documental solo puede responder al hecho de que fuesen una agrupación folclórica *actuando* para NO-DO. Que sea el único territorio de la ruta del que no se menciona su localización concreta

responde al proceso de elaboración de la fantasía. Un lugar folclorizado sin nombre podría ser cualquier lugar, podría ser todos los lugares posibles de Galicia para consumir una experiencia etnotemática (Comaroff y Comaroff, 2011). De la misma manera, los *gallegos* y *gallegas* allí folclorizados se presentan fantaseados en la misma ensoñación, desposeídos de sus nombres, de su ropa cotidiana, convertidos en categorías arquetípicas de un perverso sueño. De haberse presentado con localización y nombres propios, la fantasía *galaiquista* se habría desmontado en el plano de lo concreto.

Por último, hay un territorio que cumple una función distinta de la turística: Vigo. La ciudad de Vigo se narra después de aquella llegada en avioneta, así que es la primera en figurar en la narrativa y su uso no opera desde lo turístico sino desde la legitimación. El emigrado turistificado se convierte en Vigo en un emigrado legitimador del régimen. Su recorrido por la ciudad no existe más allá de un paseo por el puerto. A mayores, se presentan planos de la lonja y del interior de fábricas y astilleros que probablemente habrían sido filmados por operadores de NO-DO en cualquier otra circunstancia, pues la pareja no aparece en las escenas interiores. Una locución nada acomplejada describe con detalle los avances y desarrollos de la ciudad de Vigo como ejemplo del impulso eco-



Figura 4. El emigrado y su mujer llegando a Galicia

nómico de aquellos años. Lo más significativo de esos planos es que la pareja avanza desconectada de un puerto lleno de trabajadores en plena faena. La relación físico-espacial que se establece entre la pareja y lo que pasa alrededor de ellos está tan alejada y se muestra tan verticalizada que evidencia el sesgo colonial con el que fue rodado el plano. Al final, lo que se representa en la imagen es a dos observadores frente a muchos observados; a dos personas simbólicamente arriba y a las demás abajo; a dos personas que se supone que vienen de la emigración, pero cuya corporeidad desautoriza ese mensaje pues lo que se muestra realmente es a dos burgueses invasivos sobre un universo obrero, un espacio de trabajo y un territorio de conflicto para enseñárselo a cámara pacificado y convertido en curiosidad galaica.

El paseo por Vigo es un paradigma de violencia sobre el individuo subjetivado como sujeto colonizado frente a la hegemonía del colono, presentado este como emigrado de ultramar. Vigo, el único lugar en el que se ve a personas reales desarrollando sus actividades cotidianas y no folclorismo esencialista, es esa ciudad obrera en la que el emigrado turistificado trata de convencernos de que en España al fin ha llegado el desarrollo gracias a Franco, mientras él, pasados diez minutos de filme, se vuelve en un barco para América.

CONCLUSIONES

En este texto se ha atendido, desde la crítica antropológica, al documental de NO-DO *Aires de mi tierra* utilizando como marco de contraste el cine de correspondencia en el estudio de la representación cinematográfica de la emigración. Ambas cintas están relacionadas, argumentalmente, con la emigración gallega a América, pero una está enunciada por un agente directamente afectado por esta y la otra construye —desde el cine de estado— una narrativa violenta a partir de un personaje inventado y despolitizado. Ambas cintas coinciden en ser recorridos mitificados por un

territorio devenido a paisaje congelado que en el caso de la película de Manuel Arís cumple la función socio-afectiva de acercar la Galicia imaginada a la emigración mientras que la de Carles Blat es cine de propaganda que utiliza la temática de la emigración con una doble función de estado: legitimación política y promoción turística.

Es por ello que sabiendo que detrás del documental de Manuel Arís estaba la emigración veraz incluso a través de la experiencia subjetiva del autor, y aun siendo un tropo del melancolismo poetizado, la cinta conmueve, mientras la de Carles Blat violenta. Al fin, *Un viaje por Galicia* resulta ser una sucesión de clichés *galaiquistas*, pero siempre filmados, narrados, montados por la propia subalternidad para compartir con la subalternidad misma su dolor, su deseo y sus afectos en la lejanía. Sin embargo, *Aires de mi tierra* es un documental producido por un organismo de poder en un claro ejercicio de verticalidad y hegemonía que coloniza, todavía más, al colonizado: despolitiza al sujeto político, despolitiza al territorio histórico, folcloriza la cultura y racializa la alteridad con el único objetivo de mostrar un territorio colonial a invadir por el turismo desarrollista y legitimador del régimen.

De toda la filmografía de Carles Blat entre esos años, *Aires de mi tierra* es el único en el que se hace un uso desactivado de la subjetividad política convirtiendo a un emigrante en un arquetipo de lo galaico devenido a turista. También es el único en el que se hace un uso consciente de la música de tradición oral y de la creación poética para potenciar el estereotipo del sentimentalismo subalternizador de la *galeguidade* en la emigración. Las coplas escogidas para ello no son fruto de lo casual, pues hablan, metafóricamente, de los afectos que se mueven en el sujeto emigrado que se separa de su territorio original. El uso de versos como «*como a agua busca o río/como o río busca o mar(e)*» o «*airiños da miña terra/airiños levaime a ela*» son un ejercicio de apropiación cultural (y lingüística) que folcloriza, sentimentaliza y feminiza una Galicia

que se esencializa fragilizada frente a una España vigorizada y masculinizada, en un ejercicio de condescendencia patriarco-colonial; de violencia simbólica. También es el único que, en coherencia con todo ello, presenta un título poético frente a los simplemente toponímicos que figuran en todo los demás de su filmografía.

Por último, *Aires de mi tierra* presenta un uso colonial y violento de la emigración gallega en el cine español. Alimenta estereotipos folcloristas de Galicia, elaborando una subjetividad despolitizada y mostrando un territorio devenido a paisaje desactivado de conflicto social, con el único objetivo de vender características patrimoniales y afectivas en un ejercicio violento de turistificación que sigue vivo en la actualidad y que objetualiza el drama y el dolor de la ausencia. ■

NOTAS

- * Este trabajo se inscribe dentro de la producción científica del grupo de investigación Galabra-USC.
- 1 Centro Galego de Artes da Imaxe.
- 2 Traducido de: «filmando distintos monumentos e paraxes cun aparello de 16 mm en cor. [...] O filme mantívose en cartel dous meses e medio durante os que os galegos emigrados peregrinaban ao cine para recoñecer as súas aldeas e comprobar que aínda existía o seu País tal como o lembraban».
- 3 El primer verso figura cortado. La (e) es paragógica.
- 4 Traducido de: «en vésperas da I Guerra Mundial moraba un continxente de 150.000 galegos na capital arxentina. Iso convertía a Bos Aires, sen esaxeración ningunha, na urbe con maior número de galaicos do planeta, moi por riba de Vigo ou A Coruña pola mesma época»
- 5 Hace referencia al efecto llamada que se extendía entre los hombres más jóvenes al conocer emigrantes retornados enriquecidos en América (Núñez Seixas, 1998).
- 6 Traducido de: «A paisaxe xorde cando nos distanciamos da terra de labor».

- 7 Traducido de: «Galicia ten, de feito, unha das paisaxes máis intensamente “humanizadas” de Europa [...] é só a emigración a que permitiu esa idea enganosa de “país baleiro” que tan fondamente ten calado na fantasía dos turistas».

REFERENCIAS

- Bhabha, H.K. (2013). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Barreiro González, M.S. (2018a). Filmar a terra. A paisaxe como cuestión de clase. En M. Ledo Andión (coord.), *Marcas na paisaxe*, pp.43-80. Vigo: Editorial Galaxia.
- Barreiro González, M.S. (2018b). Paysage et émigration: une anthropologie visuelle de l'espace galicien dans le cinéma du réel. *Journées jeunes chercheurs en Géographie sociale*. Université Rennes II, 19-20/03/2018. Recuperado de https://www.academia.edu/36595670/Paysage_et_%C3%A9migration_une_anthropologie_visuelle_de_lespace_galicien_dans_le_cin%C3%A9ma_du_r%C3%A9el
- Busto Miramontes, B. (2020). La arquitectura del estereotipo cultural en el cine del régimen franquista: el “Galaiquismo”. *Cadernos de Arte e Antropologia*. 9 (1), 111-124. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.2856>
- Busto Miramontes, B. (2021). *Um país a la gallega. Galiza no NO-DO franquista*. Santiago de Compostela: Através Editora.
- Carmona Badía, X., Fernández González, A. (2005). La economía gallega en el período franquista (1939-1975). En J. de Juana y J. Prada (coords.), *Historia Contemporánea de Galicia*, pp. 261-293. Barcelona: Ariel.
- Comaroff, J.L., Comaroff, J. (2011). *Etnicidad S.A.* Madrid: Katz.
- do Pico Orjais, J.L., Rei Sanmartín, I. (2010). *Ayes de mi país: o cancionero de Marcial Valladares*. Baiona. Dos Acordes.
- Fanon, F. (1991). *Black Skin, White Masks*. Londres: Pluto Press.
- Foucault, M. (1978). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- Geertz, C. (2011). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa.

- González, M. (1996). Cine e emigración. En J.L. Castro de Paz (coord.), *Historia do cine en Galicia*, pp. 215-247. Oleiros: Vía Láctea.
- González-Millán, X. (2000). *Resistencia cultural e diferenza histórica. A experiencia da subalternidade*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Jiménez-Esquinas, G. (2021). *Del paisaje al cuerpo. La patrimonialización de la Costa da Morte desde la antropología feminista*. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Maiz, B. (1998). *Galicia na II República e baixo o franquismo*. Vigo: Edición Xerais de Galicia.
- Mies, M. (2014). Housewifisation-Globalisation-Subsistence Perspective. En M. van der Linden y K. Heinz Roth (eds.), *Beyond Marx. Theorising the Global Labour Relations of the Twenty-First Century*, pp. 209-237. Leiden: Brill.
- Miguélez-Carballeira, H. (2014). *Galiza, um povo sentimental? Género, política e cultura no imaginário nacional e galego*. Santiago de Compostela: Através Editora.
- Moradiellos, E. (2003). *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*. Madrid: Síntesis.
- Mouriño Lorenzo, J.M. (2008). El regreso a casa a través de la (mágica) imagen cinematográfica. *Revista F@ro: revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, 7. Recuperado de http://web.upla.cl/revista-faro/02_monografico/07_mourino.htm
- Murado, M.A. (2013). *Outra idea de Galicia*. Barcelona: Debate.
- Núñez Seixas, X.M. (1998). Retornados e inadaptados: el «Americano» gallego, entre mito y realidad (1880-1930). *Revista de Indias*, 58 (214), 555-593.
<https://doi.org/10.3989/revindias.1998.i214.748>
- Núñez Seixas, X.M. (2002). *O inmigrante imaxinario. Estereotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina (1880-1940)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Pack, S.D. (2009). *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*. Madrid: Turner.
- Redondo Neira, F. y Pérez Pereiro, M. (2018). Identidades buscadas e construídas: imaxes da emigración galega no cinema. En M. Ledo Andión (coord.), *Marcas na paisaxe. Para unha historia do cinema en lingua galega*, pp.107-141. Vigo: Editorial Galaxia.
- Rico Boquete, E. (2005). El franquismo en Galicia. En J. de Juana y J. Prada (coords.), *Historia contemporánea de Galicia*, pp.323-351. Barcelona: Ariel.
- Tranche, R. R., Sánchez-Biosca, V. (2006). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Tranche, R. R., Sánchez-Biosca, V. (2009). Imaginarios de la emigración española en los años sesenta: NO-DO, presencias y ausencias. En J. Hernández Borge y D. L. González Lopo (eds.), *La emigración en el cine. Diversos enfoques*, pp. 61-73. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Said, E. W. (2013). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México, D.F.: Alfaguara.
- Spivak, G. Ch. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Manuel Asensi Pérez (trad. y ed.). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XX.
- Vázquez González, A. (2011). Algunhas precisións cuantitativas sobre a última vaga emigratoria galego-argentina. En N. Cristóforis (coord.), *Baixo o signo do franquismo: emigrantes e exiliados na Arxentina*, pp.31-55. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións.

LA (DES)POLITIZACIÓN DE LA EMIGRACIÓN Y DE SU RETORNO EN EL CINE DE NO-DO

Resumen

En el año 1958, el organismo cinematográfico NO-DO, emitió un documental a color dirigido por Alberto Carles Blat titulado *Aires de mi tierra*. En diciembre del mismo año se estrenaba en el cine Gran Mitre de Buenos Aires un documental a color de Manuel Arís titulado *Un viaje por Galicia*. El de Arís se encuadra en el «cine de correspondencia» (películas filmadas por emigrantes temporalmente retornados con el objetivo de ser proyectadas en la diáspora ante la emigración). El de Carles Blat en NO-DO ficciona el retorno de un emigrante a Galicia poniendo la imagen al servicio de la legitimación política en la España franquista. Este artículo es una reflexión antropológica sobre ambos documentales, la manera en la que uno y otro representaron a la emigración gallega en el cine y cómo NO-DO funcionó como dispositivo de representación de la alteridad, haciendo un uso turistificado, subalterno y colonial del sujeto emigrado y de su territorio de origen, alimentando el estereotipo de una Galicia congelada al servicio del desarrollismo turístico.

Palabras clave

Emigración; NO-DO; poder; representación; subalternidad.

Autora

Beatriz Busto Miramontes es doctora en Antropología Social y Cultural por la Universidad Autónoma de Madrid. Es profesora en el Departamento de Filosofía y Antropología de la Universidad de Santiago de Compostela y miembro del grupo de investigación Galabra. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre el cine y el poder, los estudios feministas y decoloniales y la representación de la cultura. Contacto: beatriz.busto.miramontes@usc.es.

Referencia de este artículo

Busto Miramontes, B. (2022). La (des)politización de la emigración y de su retorno en el cine de NO-DO. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 55-68.

(DE)POLITICISING EMIGRATION AND THE ÉMIGRÉ'S RETURN IN THE NO-DO FILM PRODUCTIONS

Abstract

In 1958, the Franco regime's official film production organization, NO-DO, released a documentary in colour directed by Alberto Carles Blat, titled *Aires de mi tierra*. In December of the same year, a colour documentary by Manuel Arís Torres titled *Un viaje por Galicia* [A Trip Around Galicia] premiered at the Gran Mitre cinema in Buenos Aires. While Arís's film belongs to the tradition of "correspondence cinema" (films made by émigrés who returned home temporarily for the purpose of exhibition to the diaspora community abroad), Carles Blat's NO-DO production presents a fictional account of the return of an émigré to Galicia, placing the image at the service of the political legitimisation of Francoist Spain. This article offers an anthropological analysis of these two documentaries, the way in which each one cinematically represents Galician emigration and how NO-DO functioned as an apparatus for the representation of alterity, making use of a *touristified*, subaltern, colonial depiction of the emigre subject and his homeland, thereby feeding the stereotype of a Galicia frozen in time for the purposes of tourism development.

Key words

Emigration; NO-DO; Power; Representation; Subalternity.

Author

Beatriz Busto Miramontes holds a doctorate in social and cultural anthropology from Universidad Autónoma de Madrid. She is a professor with the Department of Philosophy and Anthropology at Universidade de Santiago de Compostela and a member of the Galabra research group. Her lines of research focus on the relationships between cinema and power, feminist and decolonial studies, and the representation of culture. Contact: beatriz.busto.miramontes@usc.es.

Article reference

Busto Miramontes, B. (2022). (De)politicising emigration and the émigré's return in the NO-DO film productions. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 55-68.

recibido/received: 10.12.2021 | aceptado/accepted: 03.05.2022

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

