

RESTITUIR EL RECUERDO. IMÁGENES Y HUELLAS EN EL CINE GALLEGO DE CORRESPONDENCIA*

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ
HÉCTOR PAZ OTERO

Un hombre que ha perdido sus recuerdos, ha perdido la memoria, está preso en una existencia ilusoria. Cae fuera del tiempo y pierde así su capacidad de quedar vinculado al mundo visible. Lo que quiere decir que está condenado a la locura.

(TARKOVSKI, 1991: 78)

Pero siempre, la imagen-tiempo directa nos permite acceder a esa dimensión proustiana según la cual las personas y las cosas ocupan en el tiempo un lugar inconmensurable con el que ocupan en el espacio.

(DELEUZE, 1996: 61)

I. INTRODUCCIÓN, CORPUS, METODOLOGÍA Y FUENTES

Cuando Ulises y su tripulación estaban a punto de avistar Ítaca, su tierra natal, una indómita tormenta arrastró su navío hasta una isla desconocida. Ulises envió algunos de sus hombres tierra adentro, para que fuesen a explorar aquel territorio, a fin de recabar información acerca de sus habitantes. Así, entraron en contacto con los nativos de la isla, que los trataron con suma amabilidad, ofreciéndoles, incluso, probar un misterioso alimento: el dulce fruto del loto. Los hombres, tras ingerir la planta, cayeron en una especie de letargo que los impelía a olvidarse de todo: compañeros, familia, hogar. Habían perdido el ansia por regresar a Ítaca junto a los suyos. Ante tal situación, Ulises decidió

salir con el resto de la tripulación en su busca y, a la fuerza, logró llevarlos de vuelta al barco.

El peligro que debe afrontar Ulises es el del olvido, interpretado en el poema clásico como sinónimo de muerte. Mircea Eliade (1978: 129) afirmaba que «en la medida en que el “pasado” —histórico o primordial— se “olvida”, se le equipara a la muerte». La expresión «mantener vivo un recuerdo», extendida, incluso, en ámbitos coloquiales, se mueve en los márgenes connotativos de dicha interpretación y subyace bajo la ancestral tenacidad humana por aligerar los devastadores efectos del paso del tiempo: «Demos vida el inmenso edificio de nuestros recuerdos», también esto lo decía Proust. Y en mi opinión, en ese proceso de “dar vida” el cine juega un papel muy especial» (Tarkovski, 1991: 80). A propósito de la ontología de la imagen fotográfica,

André Bazin sostenía que el retrato nos ayudaba a acordarnos del sujeto y, por lo tanto, permitía salvarlo de una segunda muerte espiritual: «Y fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida» (Bazin, 2006: 23). Ciertamente es que, en el ámbito en el que se desenvuelve el objeto de estudio de este artículo, esto es, el cine forjado bajo la mirada melancólica de la emigración, esa especie de «reencarnación» a la que hace referencia el teórico francés debe ser entendida más bien como una «re-presentación», un intento de traer al presente una huella del pasado:

Esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones a nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio (Bazin, 2006: 23).

En el rótulo que abre uno de los films que analizaremos, *Nuestras fiestas de allá* (José Gil, 1928), a cargo del periodista y escritor Jaime Solá¹, bajo el epígrafe «EVOCACIÓN», se puede leer el siguiente texto: «Allá donde están siempre nuestros recuerdos existe un país delicioso que se llama el “Valle Miñor”. Vive en nuestro espíritu y lo llevan delante de sí nuestros ojos. Sus fiestas, son nuestras fiestas. Vibra él de alegría y de dolor y vibramos como hijos ausentes»; y continúa con esta frase que en sí misma encierra el significado último del conocido cine de correspondencia: «Verlo atraído (Valle Miñor) por la mano del Arte, es volar hasta él»². No es solo mirar, sino estar en el lugar. El texto de Solá se sostiene bajo la certeza de que «la apariencia es más que un añadido, es un punto de acceso a la esencia de las cosas» (Esqueda Verano, 2019: 11). La imagen fílmica, a semejanza de la magdalena proustiana, moviliza el recuerdo —el cual se instala en el eje temporal— que, a su vez, impulsa el anhelo de un retorno —eje espacial—, conjugándose, así, la doble añoranza que padece el emigrante

NO SE TRATA ÚNICAMENTE DE NO OLVIDAR, SINO DE VOLVER A VIVIR UNA EXPERIENCIA; REVIVIR, VOLVER A VIVIR, VOLVER A ESTAR, VOLVER

y que, en su papel de espectador, proyecta sobre las imágenes. No se trata únicamente de no olvidar, sino de volver a vivir una experiencia; revivir, volver a vivir, volver a estar, volver.

A fin de acotar el objeto de estudio que pretendemos desarrollar en estas páginas, creemos conveniente apelar a la definición, y, sobre todo, a esa acertada etiqueta, «cine de correspondencia», que Manuel González asignó al

Conjunto relativamente amplio de materias visuales, documentales y reportajes, relacionados con los procesos migratorios [...] Agrupamos bajo esta denominación todos los materiales visuales realizados con el objetivo explícitamente descriptivo/denotativo y producidos especialmente, bien para la propaganda del territorio geográfico industrial-cultural de la metrópolis en los países de ultramar, o bien para el recuerdo de los seres, costumbres y paisajes queridos de uno y otro lado del mar (González, 2006: 5-6)³.

Como sucede, asimismo, en el intercambio epistolar, el cine de correspondencia venía determinado por un flujo bidireccional, lo que, a grandes rasgos, depara un material de dos tipos: aquel filmado en la tierra natal (Galicia) por encargo del colectivo de emigrantes de América para trasladar al país de acogida diversas escenas filmadas del espacio que dejaron atrás; y, por otro lado, el conformado por las películas destinadas a mostrar en su país de origen las actividades asociativas de las distintas colectividades de emigrantes esparcidas por el continente americano⁴. Tanto unos como otros rollos «viajaban en las bodegas de los mismos barcos a vapor que transportaban emigrantes o retornados, para luego ser proyectadas en los mejores cinematógrafos de Buenos Aires,

La Habana, Vigo o Coruña» (González, 2006: 5)⁵. En este breve estudio, abordaremos aquellos títulos filmados en Galicia para ser visionados por los emigrantes de ultramar, ya que nuestro interés, como hemos pretendido reseñar en los primeros párrafos del artículo, reside en explorar la mirada que supura la herida del tiempo y el espacio perdidos. Y lo haremos, como no podía ser de otro modo, fijando nuestro objeto de estudio en las huellas —nunca mejor dicho cuando se trata de aludir imágenes que se configuran como «estelas que no se han de volver a pisar»— que, en este caso, son principalmente ese grupo de films que acabamos de especificar. Del análisis directo de esas huellas fabricaremos «conjeturas dotadas de verosimilitud» (Hernández, 1995: 530).

En consecuencia, para la construcción de esas conjeturas con afán de verosimilitud, nuestro estudio abordará, por medio de un análisis filmico, histórico y cultural, la puesta en forma de tres cintas que se filman en Galicia⁶, para su posterior visionado por parte de los emigrados en su tierra de acogida. Dichos films se corresponden con los dos grandes periodos migratorios gallegos hacia América (finales del siglo XIX y principios del XX, el primero; y los años cincuenta, sesenta y setenta del XX bajo el franquismo, el segundo). Por orden cronológico, la primera de ellas, citada en líneas precedentes, es *Nuestras fiestas de allá*, realizada por José Gil⁷ y estrenada en 1928. La cinta es fruto de un encargo de la asociación Unión de Hijos de Morgadanes en Montevideo y muestra eventos festivos, lúdicos, religiosos, sociales y gastronómicos de la comarca de Val Miñor (Valle Miñor), así como de las escuelas construidas gracias a la donación realizada por parte de la citada asociación de emigrantes uruguayos. Como segunda huella tomaremos *Un viaje por Galicia*⁸ (1958), de Manuel Arís⁹, fruto de las filmaciones realizadas por él mismo durante los tres viajes efectuados por tierras gallegas entre 1953 y 1958. La cámara de Arís se recrea en la belleza paisajística de Galicia, con alguna que otra leve exploración al entorno fami-

liar, de la cual daremos cuenta en su momento. Por último, la tercera de las cintas que servirán de referencia para nuestro estudio es *Alma gallega*, una película filmada y escrita por Amando Hermida Luaces¹⁰ en el año 1966 y que, según reza el intertítulo de apertura, fue «rodada en tierras gallegas, exaltando sus bellezas y costumbres, sus monumentos, y su progreso industrial y comercial, sobre un guion de Amando H. (Hermida) Luaces».

A pesar del tiempo transcurrido entre los distintos films y de la extraordinaria evolución estética del cine mundial en ese largo período, la obsesión por registrar el paisaje, el tiempo y las cosas por parte de un emotivo enunciador, así como su carácter *amateur*, explica la llamativa y destacable similitud formal entre todos ellos.

2. MODOS DE REPRESENTACIÓN: CAPTURA O REGISTRO BIOSCÓPICO

Xosé Nogueira, en referencia a las primeras filmaciones realizadas por cineastas gallegos durante el primer tercio del siglo pasado, afirmaba que estas se situaban, desde el punto de vista de la producción, «en el nivel más elemental si atendemos a la clasificación de Janet Steiger: el del “operador de cámara”» (Nogueira, 2004: 73)¹¹, distinguida por una situación personal unificada, en la cual era el propio operador el encargado de elegir el tema y filmarlo en la medida de sus posibilidades técnicas, de resultas de lo cual estas filmaciones adquieran, como ya señalamos, cierto *amateurismo* en su factura final. Partiendo de esta premisa, y bajo el propósito de hilvanar una catalogación mucho más precisa de este tipo de películas —gracias a la cual nos encontraremos con mejor disposición a la hora esclarecer las hipotéticas subjetividades que, en su momento, pudiesen surgir durante el visionado efectuado por el individuo desterrado—, echaremos mano de una magnífica y reciente monografía sobre el documental realizada por Santos Zuzunegui e Imanol Zumalde: *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*¹². Ambos au-

tores toman prestado una expresión de Jean-Marie Straub para denominar «captura» o «registro bioscópico» a lo que comúnmente se conoce por «documento», es decir, «un fragmento audiovisual en el que han sido registradas una serie de imágenes y sonidos» (Zunzunegui y Zumalde, 2019: 169). En su grado máximo de pureza dentro de la variedad de documentos (o registros) bioscópicos, encontramos aquellas imágenes tomadas por las cámaras de vigilancia. No obstante, mucho más próxima a las películas que pretendemos analizar en este artículo se encuentra la obra de los operadores Lumière cuyas filmaciones destacan por «su “voluntad indicialista”, su poder referencial, muchas veces atestiguada, de forma voluntaria, por lo insólito del encuadre» (Zunzunegui y Zumalde, 2019: 171), y que se mantienen a salvo de cualquier injerencia que pudiese amenazar ese *efecto-verdad* inherente a la imagen indicial. De este modo, el documento escópico ideal, a fin de mantener su pureza, solo admitiría un plano fijo —establecido desde un criterio de estricta funcionalidad— con una continuidad invariable o, como mucho, únicamente alterada de forma mecánica, esto es lo que ocurre, por poner un ejemplo, con los saltos de imagen de las cámaras de vigilancia. Ahora bien, no debemos dejar pasar por alto que en el terreno pragmático existen films documentales que

aun incurriendo en algunas transgresiones citadas (movimientos de cámara, cambios de punto de vista, montaje de planos, etc.), consiguen situar al espectador (en rigor le *hacen creer* con éxito que está) ante un acontecimiento real de manera directa y sin mediaciones, con lo que estas injerencias exógenas no llegan a desvirtuar (sino que a veces lo potencian) el sustrato constatativo, probatorio y referencial del documento bioscópico [...] En definitivas cuentas, asignaremos el problemático concepto de *documento bioscópico puro o bruto* a esa suerte de texto autoconsciente que, renunciando a los recursos más socorridos de la gramática cinematográfica y a los mecanismos convencionales de veridicción filmica, pone en valor de forma diáfana la indicia-

lidad de su materia prima con objeto de producir a propósito de cierto suceso un *efecto-verdad* quinquiesencial (Zunzunegui y Zumalde, 2019: 181-182).

En buena medida, parte de la obra filmada por los operadores Lumière se adhiere sin reservas a esta tipología, aunque, como veremos, no toda logra soportar una adhesión tan disciplinada¹³.

A partir de este molde —el cual, como se podrá comprobar más adelante, presenta una horma sutilmente elástica que nos permitirá envolver los tres documentales sometidos a nuestro escrutinio— podemos empezar a desmenuzar los trazos de la evocación filmados por José Gil para su documental *Nuestras fiestas de allá*.

3. ANÁLISIS FORMAL, HISTÓRICO Y CULTURAL: EVOCAR PARA RESTITUIR

Según la Real Academia Española (2014), el término *restituir* tiene tres acepciones, de las cuales nos interesan especialmente la segunda y la tercera: «2. Restablecer o poner algo en el estado que antes tenía; 3. Dicho de una persona: Volver al lugar de donde había salido»¹⁴. Si sumásemos ambas acepciones, lograríamos fusionar las dos coordenadas que conforman la esencia de un recuerdo: «el estado que *antes* tenía y el *lugar* de donde había salido», esto es, recuperar el pasado y volver al lugar del que se partió. ¿Con el diccionario en la mano, podemos estimar, entonces, que la forma más eficaz de evocar un recuerdo se materializa mediante su restitución y no a través de la (re)construcción del mismo?

Construir un recuerdo implica un proceso de sustitución, ya que se está ofreciendo una imagen nueva, corpórea y nítida que pretende soterrar la imagen asociada al recuerdo original que anida en la memoria del espectador. Son, en definitiva, dos imágenes compitiendo en desventaja; una de ellas —la construida— posee la vivacidad del presente y del estímulo visible, mientras que la otra —la del recuerdo— pugna por sacudirse la bruma del tiempo que la difumina¹⁵. Se estima, por tanto,

que lo primordial para impulsar la evocación consiste en ofrecer una imagen *restitutoria* que accione la subjetividad del espectador, a fin de ayudar a rescatar su propio recuerdo personal y no el recuerdo que pudiere imponer la imagen *sustitutiva*. ¿Y cómo se logra cristalizar ese proceso de restitución? Quizá, la reflexión de José Manuel Mouriño Lorenzo nos puede ayudar a forjarnos una idea aproximada:

si atendemos al esquema básico que se destila de su funcionamiento, la repetición sistemática del gesto substancial que supone *registrar en imágenes un lejano entorno originario para ofrecerlo a la*

comunidad de exiliados, obtendremos un paradigma ideal del que podrían surgir numerosos nexos. Remontémonos por un instante al momento del rodaje y replanteémonos lo que la cámara realmente encuadra en ese intervalo. No se trata sólo de un paisaje que resultará familiar a ojos del emigrante. Esa imagen funciona en la práctica como un “principio reactivo” para la memoria, un índice que estimula el recuerdo de un tiempo pasado asociado inevitablemente a aquel lugar. De manera que, participando en congregación de la seducción de estas imágenes por su estatus de índice evocador, el acontecimiento social que suponía la exposición de estas cintas terminaba por perfilar la memoria colectiva del grupo mediante la manifestación y el cotejo del recuerdo evocado (Mouriño Lorenzo, 2008: 2-3).

Ese «principio reactivo», puesto en pie para ayudarnos a recordar, supone una constante en los films de correspondencia analizados. En *Nuestras fiestas de allá*, por ejemplo, plasmado a través de los planos generales que abren cada una de las secuencias, entendidas estas como los bloques de imágenes que corresponden a las diversas aldeas registradas por la cámara de José Gil. Cada bloque se inicia con un cartel introductorio, que nos informa de la aldea que el emigrante a continuación



Imagen 1. *Nuestras fiestas de allá* (1928)

podrá «visitar» junto con algunas pinceladas explicativas —por ejemplo, «Vincios. Ahí está la aldea recorrida en los días infantiles, paseada en las visitas a la patria, recordada siempre»¹⁶— que suponen la única licencia connotativa dentro de una construcción monolíticamente denotativa y referencial. A continuación, surge la imagen: un gran plano general en la que una titubeante panorámica de largo recorrido —los hay que llegan a completar un giro de 360° o, incluso, los que tras completar una primera panorámica reinician un nuevo paneo en el sentido contrario— va explorando un paisaje rural captado desde una posición elevada. De este modo, la imagen ubica al emigrante-espectador en un lugar reconocible, alargando su presencia en la pantalla para asegurarse la eficacia del «principio reactivo» y, además, para elaborar una expectativa. Le suceden encuadres algo más cerrados que los de apertura en los que la gente, los vecinos de las aldeas, irrumpen en el espacio para presentar el rito o el evento (procesión, baile, comida campesina, etc.), sin perder puntos de referencia que hagan identificable el punto exacto en el que se desarrolla el hecho filmado. Esos puntos de referencia, a imitación de las estampas turísticas de las vistas filmadas por los operadores Lumière, suelen ser monumentos —*cruceiros*, campanarios, palcos, fa-

chadas de iglesias, etc.— que aseguran la identificación de una ubicación algo más concreta. Y ya, en última instancia, el tercer elemento de los sintagmas adoptados por José Gil profundiza en el deseo de reconocimiento, pero esta vez de las personas:

Quando se pasó por la pantalla fue un momento conmovedor. Al aparecer los primeros pasajes la concurrencia abría los ojos cuanto más podía para no perder detalle y al mismo tiempo observar entre los personajes de la cinta algún conocido o pariente pues no eran pocos los que de vez en cuando decían: «che mira fulano» o «mira el aliso desde el que nos echábamos al agua cando íbamos a nadar» (González, 1996: 221).

El acercamiento de la cámara permite reparar en las personas que participan en los actos, plasmados mediante planos de conjunto o planos americanos en los que los rostros pasan a ser asequibles al escrutinio del espectador. Por lo tanto, el esquema del sintagma de José Gil se resume en: gran plano general de un paisaje (principio reactivo), plano general o plano de conjunto largo de lugares y gentío (búsqueda de espacios reconocibles), planos de conjunto corto y planos americanos de personas (búsqueda de sujetos conocidos).

La ritualidad de las ceremonias religiosas y las romerías, al igual que los paisajes y los monumentos, transfieren esa inmutabilidad temporal que aligera la pesadumbre del emigrante, que sucumbe a la falsa ilusión de que todo sigue igual en su ausen-

Imagen 2. *Nuestras fiestas de allá* (1928)



ESOS PUNTOS DE REFERENCIA, A IMITACIÓN DE LAS ESTAMPAS TURÍSTICAS DE LAS VISTAS FILMADAS POR LOS OPERADORES LUMIÈRE, SUELEN SER MONUMENTOS —CRUCEIROS, CAMPANARIOS, PALCOS, FACHADAS DE IGLESIAS, ETC.— QUE ASEGURAN LA IDENTIFICACIÓN DE UNA UBICACIÓN ALGO MÁS CONCRETA

cia, de que el tiempo se ha detenido, y de que, por lo tanto, si alguna vez logra ahorrar lo suficiente podrá regresar a su tierra y reencontrarse con su pasado tal y como lo había dejado cuando marchó:

El tiempo detenido en los paisajes parece una exigencia para la elaboración de la pérdida. El paisaje tiene un tiempo anclado en la memoria y las imágenes se animarán de nuevo en el regreso del trabajador emigrado mientras sigue fuera de casa. Si se produjeran cambios en su aldea, en su paisaje antropológico, toda la operación narrativa migratoria, todo el sacrificio, resultará en balde y la identidad herida (Barreiro, 2018: 73)¹⁷.

No debemos pasar por alto cierto material filmado al amparo del Noticiario Cinematográfico Español (NO-DO), principalmente su revista semanal *Imágenes* y los documentales que realizaban un recorrido por la geografía gallega para mostrar sus paisajes y sus costumbres. En dicho material, podemos encontrar coincidencias con nuestros films de correspondencia en lo que se refiere a la factura de sus vistas:

Este anhelo idílico de un país viviendo en la intemporalidad no podía ser ajeno a los deseos de reencontrar y celebrar la beatífica paz de las gentes en su estado incontaminado —el campo, los pueblos—, festejando sus tradiciones, con sus hogazas de paz bajo el brazo, al calor de la lumbre, bailando sus danzas típicas y, lo que es más imperecedero, sumergidas en su máspreciado e inmutable bien: la religión católica (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 529).

Imágenes, a fin de cuentas, que nos devuelven un *topos* aséptico y atemporal: «El territorio se convierte en un espacio abstracto, en el que nada cambia ni puede cambiar; en el que no hay conflicto ni cicatrices ni lucha» (Barreiro, 2018: 58)¹⁸; un espacio pulcro y bondadoso, impune al paso del tiempo, idóneo, por lo tanto, para suscitar anhelo¹⁹.

Asimismo, para que la imagen no invada la subjetividad del espectador y, en consecuencia, conserve su fuerza evocadora, debe aferrarse con vigor a su voluntad indicalista. Aquí entra en juego su esencia bioscópica, imprescindible para respetar ese grado cero, o cercano a cero, en el que se invisibilizan las huellas de la instancia narrativa. Uno de los parámetros de la puesta en escena que define estos documentos, presente en las primeras vistas de los operadores Lumière —así como en el cine de correspondencia, en parte, gracias a su palmario *amateurismo*—, es su capacidad de generar imágenes incontinentes, espacialmente evidentes por medio de esos encuadres «que son permanentemente rebasados y/o rebosados por los figurantes y vehículos que, a veces de forma instantánea y fugaz, asoman en ellos» (Zunzunegui y Zumalde, 2019: 185), y temporalmente, por la ausencia de comienzo y clausura que los planos revelan durante su visionado²⁰, consintiendo, así, que el azar irrumpa en escena para acentuar el *efecto-verdad* de todo aquello que está siendo registrado. Precisamente, bajo ese azar surge otro elemento sobresaliente: las miradas a cámara, presentes en todos los títulos de nuestro corpus, aunque es en el documental de José Gil —bien porque en sus imágenes la presencia de los cuerpos humanos es más profusa, amén de más cercana al objetivo, bien porque en los tiempos de su filmación (1928) la cámara cinematográfica suponía un artefacto mucho más insólito de lo que acabaría siendo décadas más tarde—, donde encontramos más ejemplos de este factor *antitransparente*. En efecto, si estuviésemos profundizando en imágenes relacionadas con la ficción cinematográfica, hablaríamos, en términos de Noël Burch, de «miradas prohibidas» que rom-

pen en el *voyeurismo* intrínseco de toda visualización fílmica y ponen en evidencia la presencia de una instancia «manipuladora»; sin embargo, en el caso de los documentales, el efecto puede contribuir a implementar la veracidad de la toma, ya que, mediante la disonancia que se produce entre esas interpelaciones a cámara y el resto de los elementos profílmicos que se mantienen totalmente ajenos a la presencia del cinematógrafo, se nos permite calibrar las tomas «en términos de *verdad*, como un signo, en suma, que denota el carácter espontáneo e irreflexivo (por tanto auténtico y *veraz*) de ese comportamiento, así como, por extensión, del *mundo posible* que lo acoge» (Zunzunegui y Zumalde, 2019: 188). Es decir, de no haber dispuesto de esas miradas a cámara, quizá la toma final habría levantado sospechas de artificiosidad, al evidenciar una orden previa del operador/realizador hacia los transeúntes para que fingiesen ignorar la existencia de un objetivo. Así, como ya hemos apuntado, los tres títulos se constituyen como una continua sucesión de individuos que, tras pasar por delante de la cámara, dirigen su mirada hacia ella, estableciendo, así, un vínculo con los espectadores pertenecientes a la comunidad emigrante, añadido al que ya podría existir por cuestiones de vínculo familiar o amistoso. Los hay quienes refuerzan ese vínculo ya no solo con la mirada, sino

Imagen 3. *Nuestras fiestas de allá* (1928)



con un ostentoso saludo agitando el sombrero; o los que, en una actitud opuesta, aunque igualmente delatora de la presencia de la cámara, ocultan su rostro al atravesar el encuadre; incluso, nos encontramos con niños y mayores que irrumpen en primer término para dar la espalda al evento filmado en segundo término y contemplar sin miramientos al operador en plena filmación. Zunzunegui y Zumalde, cuando someten a análisis la puesta en forma de algunas de las vistas Lumière, apuntan que la verosimilitud se percibe reforzada por las miradas a cámara «porque advierte al espectador que el *cameraman* al que van dirigidas está *in situ* bien a la vista» (Zunzunegui y Zumalde, 2019: 188), como un enviado especial televisivo que ofrece al espectador una *entradilla* apostado frente a un monumento emblemático del lugar de los hechos, en un afán por evidenciar un testimonio de primera mano.

En *Alma gallega* (1966), el espectador descubre ya en el primer plano del documental la figura de Amando Hermida Luaces, operador, director y productor del film [IMAGEN 4]. Sobre sus hombros carga una cámara y un trípode, caminando entre la abrupta superficie del monte de Santa Tegra, con una imagen del río Miño confluyendo en el océano Atlántico de fondo, a la altura de la villa marinera de A Guarda. El cineasta, en su papel de figurante, finge fatiga a causa de su ascensión a la cumbre, constando así el esfuerzo que implica llegar al punto idóneo para captar el espectáculo de la desembocadura. Pese a las similitudes señaladas con los otros dos films, destaca aquí un moderno juego autorreflexivo que parece postergar las capturas bioscópicas tan reiterativas en las tomas de José Gil y Manuel Arís, retomadas, en parte, con los planos generales de los paisajes de la geografía gallega. Amando Hermida va mucho más allá en la injerencia de su documental al introducir breves *sketchs* humorísticos con argumentos muy simples —un inocente flirteo entre un pastor y una pastora después de interpretar una canción popular gallega, y un pescador que cae al mar desde un muelle—,



Imagen 4. *Alma gallega* (1966). Amado Hermida Luaces aparece en pantalla con su cámara cinematográfica

y una *voice over* cargada de comentarios connotativos. Aun así, *Alma gallega*, como hemos señalado, exhibe cierta vocación indicialista cuando fija la cámara para captar los paisajes y las fiestas. Se percibe entonces el *amauterismo* de la puesta en escena que acerca estos fragmentos a la incontinencia espacial y temporal del documento bruto, con un montaje rudimentario, una sucesión de «estampas turísticas y folclóricas»: paisajes, monumentos, fiestas, gastronomía, procesiones, eventos deportivos, jornadas de trabajo en el campo y en el mar, tráfico urbano, tradiciones, etc., todo ello carente de narrativa, ya que, no olvidemos, por más que la *voice over* pretenda aportar cierto sentido, corresponde al espectador/emigrante proporcionar narrativa al revoltijo de imágenes —«esa es la capilla en la que me casé», «ahí es donde íbamos a jugar cuando éramos pequeños», «a esa romería iba todos los años con mis padres», «cerca de ese viñado está la casa de mis abuelos»—; de lo contrario, estaríamos ante una imagen sustitutiva y no ante una imagen restituidora, aquella que sí logra evocar el recuerdo para, a continuación, elaborar la narrativa. El recuerdo no se ve en pantalla, se evoca en ella, de ahí el valor indispensable de la cualidad referencial de la imagen, de su objetividad, imágenes *brutas* —como negativos de fotografía— que precisan ser reveladas, y nada mejor para dicho proceso que el recuerdo evocado.



Imagen 5. *Un viaje por Galicia* (1958). La madre de Manuel Arís

Así todo, existe una excepción a la no narratividad y objetividad —más allá de los *sketchs* citados de Amando Hermida y de algunos comentarios de la *voice over*— que irrumpe con intemperancia en *Un viaje por Galicia*, de Manuel Arís. Tiene lugar cuando el cineasta llega a su pueblo natal, Poio, y la *voice over* señala: «La aldea donde nací», para, posteriormente, indicar: «La malladora en la finca de mi casa»²¹, hasta que, finalmente, revela: «Esta dama que trabaja tan afanosa en su labor os la voy a presentar: es mi madre» [IMAGEN 5]. Es la narrativa personal —aunque, como veremos, no intransferible— del autor; únicamente suya. No hay opción a que el espectador pueda aportar su narrativa. Sin embargo, esta secuencia abre otra vía participativa al espectador: el de la proyección y la identificación. El relato de la *voice over* ha efectuado el viaje anhelado por todo emigrante: primero llega a su aldea, luego a su casa y, por último, junto a su madre. No olvidemos, además, que el film de Arís nos ofrece imágenes de la travesía en barco por el Atlántico hasta puerto gallego. Se escenifica, pues, un retorno, con lo cual el espectador ve satisfecho su deseo de retornar a través del relato en primera persona de Manuel Arís. Proyección que acabará por convertirse en identificación por medio de la figura de la madre:

En esta secuencia sitúa uno de los momentos decisivos de la relación del público con su mirada. Con

esas imágenes familiares asimila la comunidad gallega emigrada a su propia comunidad familiar, y con ella comparte el espacio íntimo de su infancia dándole un sentido colectivo a su vuelta personal; todo permanece, la madre esperaba la llegada. Estas licencias familiares de Arís fueron criticadas por Seoane, que las consideró como interferencias inadecuadas en la aprehensión fílmica de Galicia. Puede que Seoane estuviera en lo cierto, pero Arís no buscaba el reflejo de lo real, sino que se diera cuenta del mito del que se dotara la comunidad emigrada. Con el regalo de la secuencia de la madre, invocaba a la madre de cualquiera, ella se convertirá en la “madre” de todos, en la fortuna de retornar a la patria y a la madre (Barreiro, 2018: 69)²².

La madre es, al fin y al cabo, la imagen de la espera, aquella figura que como Penélope todos los expatriados anhelan volver a ver.

4. CONCLUSIONES

Las extremas circunstancias históricas de la Galicia migratoria en el siglo XX forzaron a Gil (y a sus continuadores) a convertirse, sin querer, en precursor(es) de la pregnante y densísima reutilización que ciertos documentalistas —por ejemplo, el Péter Forgács de la admirable serie *Hungría privada* (1988-1997)— hacen, sin apenas manipulaciones, de películas caseras encontradas. Como hemos tratado de demostrar en este artículo, a partir de una casi inexistente manipulación de la captura fílmica, los films de la emigración poseen un intenso poder evocador que permite restituir el recuerdo antes que sustituirlo.

Pero, a diferencia del tono melancólico y fantasmático del que se carga el metraje casero por el paso del tiempo, aquí dicho tono venía impreso en el celuloide desde el momento mismo del rodaje —o, mejor dicho, grabado a fuego en la mirada de sus primeros espectadores emigrantes— por la enorme herida de una distancia que suponía tiempo (y dinero), y finalmente, casi siempre, muerte sin retorno. ■

NOTAS

- * Este artículo es resultado del proyecto de investigación «Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico» (CSO2017-85290-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación / Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España y fondos FEDER.
- 1 Jaime Solá fundó y dirigió la revista *Vida gallega* desde el año 1909 hasta el final de su primera etapa en 1938. La publicación presentaba numeroso material gráfico del propio José Gil. La portada del primer número fue obra de Castelao.
 - 2 El film, rodado tras la muerte de dos de sus hijas, es testimonio de una vieja mirada, cansada y dolorida, que confía todavía en el cine como poderosa «máquina de restitución»: «quién está en una película —dejó escrito— nunca muere del todo» (Castro de Paz, Folgar de la Calle y Nogueira Otero, 2010: 387).
 - 3 «conxunto relativamente amplo de materiais visuais, documentais e reportaxes, relacionados cos procesos migratorios [...] Agrupamos baixo esta denominación todos os materiais visuais realizados con obxectivo explícitamente descriptivo/denotativo e producidos especialmente, ben para a propaganda do territorio xeográfico industrial-cultural da metrópole nos países de ultramar, ou ben para a lembranza dos seres, costumes e paisaxes queridos dunha e doutra banda do mar» (Traducción de los autores).
 - 4 Destaquemos, entre estas, *50 aniversario del Centro Galego de Buenos Aires* (1957), por la presencia en ella de la actriz gallega María Casares, hija del presidente del Consejo de Ministros de la Segunda República, Santiago Casares Quiroga, en el momento de la sublevación militar de 1936. De formación artística francesa, la intérprete forjará empero algunas de sus mejores actuaciones teatrales y cinematográficas a partir del dolor del exilio (cfr. Castro de Paz, 2017: 107-122).
 - 5 «viaxaban nas bodegas dos mesmos barcos a vapor que transportaban emigrantes ou retornados, para logo ser proxectadas nos mellores cinematógrafos de Bos Aires, La Habana, Vigo ou Coruña» (Traducción de los autores).
 - 6 Para una consulta más detallada, no solo de los films de correspondencia rodados para la comunidad gallega, sino también para el resto de colectividades de emigrantes del territorio nacional, se recomienda el relevante estudio realizado por Rubén Sánchez Domínguez (2020: 79-121).
 - 7 Figura destacada en los inicios del cine en Galicia, José Gil (Rubiós, As Neves, Pontevedra, 1870) se inició como tantos muchos pioneros en la fotografía. En 1910, adquiere una cámara cinematográfica Gaumont con la que registra actos sociales y culturales de la ciudad de Vigo. Filma la primera película de ficción en Galicia, *Miss Ledyá* (1916). Junto con Fausto Otero, logra poner en pie Galicia Films, la que vendría siendo la primera empresa de producción cinematográfica gallega, con el objetivo de realizar películas familiares, reportajes industriales y, como no, films para la emigración de ultramar. Tras unos difíciles años a nivel personal y profesional, levanta su última empresa, Galicia Cinegráfica, con la que producirá, además de la citada *Nuestras fiestas de allá*, otro título de relevancia dentro del cine de correspondencia: *Galicia y Buenos Aires* (1931).
 - 8 No confundir con el film del año 1929 (Luis R. Alonso), que fue rodado por encargo de las cuatro diputaciones gallegas para la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Se trata, pues, de un film institucional, que nada tiene que ver con la etiqueta «cine de correspondencia».
 - 9 Manuel Arís Torres (Poio, Pontevedra, 1920) vivió en primera persona la emigración cuando con nueve años embarcó para Montevideo. Desde 1951, comienza a trabajar para la comunidad de emigrantes en la capital uruguaya con producciones en 16 mm: *Caminos de España en el Uruguay* (1954-1957), a los que luego sumará las realizadas durante sus viajes por la Península Ibérica: *Por los caminos de España* (1959) y *Tierra de nuestros mayores* (1960), completan la trilogía que había empezado con *Un viaje por Galicia*.
 - 10 Amado Hermida Luaces (Ribadavia, Ourense, 1909) tomó el rumbo de la emigración hacia Buenos Aires en 1929. Tras comprar una cámara de 16 mm y fundar su propia productora (Hermifilms), aprovecha sus viajes para filmar tres películas: *Galicia al día* (1959), *De Irún a Tuy* (1958) y la ya citada *Alma gallega*.
 - 11 «no nivel máis elemental se atendemos á clasificación de Janet Steiger: o de “operador de cámara”». (Traducción de los autores).

- 12 Aunque reconocemos la valía de la clasificación planteada en su día por Bill Nichols, el trabajo de los historiadores vascos nos permite acercarnos con mayor variedad de matices a los films analizados en este estudio.
- 13 Además de la captura bioscópica, la taxonomía del documental propuesta por Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde incluye tres categorías más. Los autores denominan «documental (según el sentido) común» al que la historiografía cinematográfica considera el género documental, aquel que pretende dar a las imágenes y los sonidos un sentido unitario, ordenado y coherente. Para ejemplificar este tipo de documental nada mejor que los films de propaganda bélicos, montados para una finalidad propagandística que, en absoluto, se pretende ocultar. La tercera de las categorías, bautizado como «documento intervenido o conceptual», supone una intervención sobre la captura que explicita la voluntad del autor en la selección de lo profilmico, la puesta en escena, la iluminación, etc; una intervención que no pretende romper la cualidad referencial del documento, pero lo potencia de otro modo, originando un sentido que proviene de la intencionalidad artística y no del documento bioscópico. El cuarto y último tipo de documental se encierra bajo el sello «documental sublimado» que busca desviar la indicialidad sustantiva del material bioscópico hacia un nuevo horizonte semántico.
- 14 No quisiéramos obviar la correspondencia que se establece entre la frase que encierra la definición y el texto que abre la película de José Gil *Nuestras fiestas de allá*: “Verlo atraído por la mano del Arte, es volar hasta él”.
- 15 En su novela sobre la emigración gallega en Londres, *Virtudes (e misterios)*, recientemente galardonada con el Premio Nacional de Narrativa, el escritor Xesús Fraga describe una curiosa disputa entre dos imágenes: una fotografía que materializa una ausencia, la del abuelo del personaje narrador que había emigrado a Venezuela, y su propio rostro, el cual, para toda su familia guardaba un parecido más que notable con el de su ascendiente. La confrontación se producía gracias a que la fotografía tamaño carnet del abuelo estaba colgada del marco de un espejo en el que el protagonista, a menudo, se miraba: «En casa, yo comparaba los parecidos con la única fotografía del abuelo que conocía. Alguien la había colocado en la esquina inferior del marco del espejo, en el que me reflejaba por partida doble: la imagen que devolvía el daguerrotipo encontraba un eco amortiguado en un rostro de juventud, congelado décadas atrás». (Na casa, eu confrontaba as similitudes coa única fotografía do avó que coñecía. Alguén a colocara na esquina inferior do marco dun espello, no que me reflectía por partida dobre: a imaxe que devolvía o azougue atopaba un eco amortecido nun rostro de xuventude, conxelado décadas atrás) (Fraga, 2020: 26). Traducción de los autores.
- 16 Resulta significativo que, para destacar la importancia del lugar dentro de la narrativa de los documentales, el texto de Jaime Solá construya las frases otorgando al espacio la calidad de sujeto de la oración en vez de complemento circunstancial de lugar.
- 17 «O tempo detido nas paisaxes semella una esixencia para a elaboración da perda. A paisaxe ten un tempo ancorado na memoria e as imaxes se animarán de novo á volta terma do traballador emigrado mentres segue fóra da casa. Se se produciran cambios na súa aldea, na súa paisaxe antropolóxica, toda a operación narrativa migratoria, todo o sacrificio, resultará en balde e a identidade ferida» (Traducción de los autores).
- 18 «O territorio convértese nun espazo abstracto, no que nada cambia nin pode cambiar; no que non hai conflito nin cicatrices de loita» (Traducción de los autores).
- 19 Tanto la plástica como la semántica de las imágenes de «postal turística» del cine de correspondencia encuentran su refrendo en los modelos pictóricos gallegos dominantes en la posguerra. Al finalizar la Guerra Civil, subsistieron las pautas del movimiento regionalista en las que predominaba el elemento costumbrista y folclórico, que defendían y premiaban las exposiciones nacionales de Bellas Artes. Es el caso de pintores destacados, como Fernando Álvarez Sotomayor, Carlos Sobrino Buhigas, y Francisco Lloréns, anteriores al estallido de la guerra; o Julia Minguillón y Julio Prieto Nespereira, como herederos de esta estética, revalorizada por el Régimen tras la contienda, que buscaba enaltecer la nobleza del hombre, que convierte a Galicia, según Carlos López Bernárdez en un «territorio ideal y puro, una Arcadia revestida de una aureola inmaculada (...) Galicia es una especie de refugio de es-

piritualidad, una tierra humilde y sencilla» (territorio ideal e puro, unha Arcadia revestida dunha aureola inmaculada (...)) Galiza é unha especie de refuxio de espiritualidade, unha terra humilde e sinxela) (López, 2011: 29) Traducción de los autores.

- 20 Esta premisa demanda una argumentación, expuesta con detalle por Santos Zuzunegui e Imanol Zumalde, que matizase la teoría de Henri Langlois sobre la ausencia del azar en las tomas de los primeros operadores Lumière. Si bien el principio organizativo que expone Langlois sí se puede apreciar en algunas vistas, en muchas de ellas es el azar el factor predominante.
- 21 «A malladora na eira da miña casa» (Traducción de los autores).
- 22 «Nesta secuencia sitúa un dos momentos decisivos da relación do público coa súa mirada. Con esas imaxes familiares asimila a comunidade galega emigrada á súa propia comunidade familiar, e con ela comparte o espazo íntimo da súa infancia dándolle un sentido colectivo á súa volta persoal: todo permanece, a nai agardaba a chegada. Estas licencias familiares de Arís foron criticadas por Seoane, que as considerou coma interferencias inadecuadas na aprehensión filmica de Galiza. Pode que Seoane estivera no certo, pero Arís non buscaba o reflexo do real, senón que termaba do mito do que se dotara a comunidade emigrada. Co agasallo da secuencia da nai, invocaba a nai de cadaquén, ela convertérase na “miña nai” de todos, na fortuna de retornar á matria e á nai» (Traducción de los autores).

REFERENCIAS

- Barreiro González, M. S. (2018). Filmar a terra. A paisaxe como cuestión de clase. En M. Ledo (coord.), *Para una historia do cinema en lingua galega 1. Marcas na paisaxe* (pp. 43-79). Vigo: Galaxia.
- Bazin, A. (2006). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Castro de Paz, J. L., Folgar de la Calle, J. M., Nogueira Otero, X. (2010). Galicia años 10: hipótesis, tipologías y análisis del material conservado. En Lahoz Rodrigo, J. I. (coord.), *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920* (pp. 383-388). Valencia: IVAC. Ediciones de la Filmoteca.
- Castro de Paz, J. L. (2017). *Cine y exilio. Forma(s) de la ausencia*. Santander: Shangrila.
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Eliade, M. (1978). *Mito y realidad*. Barcelona: Guadamarra.
- Esqueda Verano, L. (2019). El cine como espejo diferido: el concepto de transferencia en A. Bazin y S. Cavell. *Palabra Clave*, 22(3), 1-27. <https://doi.org/10.5294/pa-cla.2019.22.3.4>
- Fraga, X. (2020). *Virtudes (e misterios)*. Vigo: Galaxia.
- González, M. (1996). Cine y emigración. En J. L. Castro de Paz (coord.), *Historia do cine en Galicia* (pp. 216-234). A Coruña: Vía Láctea.
- González, M. (2006). *Elixio González Estévez: Reporteiro gráfico da emigración*. Santiago de Compostela: Arquivo da Emigración Galega, Centro Galego de Artes da Imaxe.
- Hernández Sandoica, E. (1995). *Los caminos de la historia. Cuestiones de historiografía y método*. Madrid: Síntesis.
- López, C. (2001). *Do idilio á diáspora. Modernidade e compromiso na pintura galega. De Castelao a Seoane*. Vigo: NigraTea.
- Mouriño Lorenzo, J. M. (2008). El regreso a casa a través de la (mágica) imagen cinematográfica. *F@ro: revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, 7, 1-5. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2784855.pdf>
- Nogueira, X. (2004). As temáticas. En VV. AA., *Libro branco de cinematografía e artes visuais en Galicia* (pp. 71-164). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española (23ª edición)*. Recuperado de <https://www.rae.es/>
- Sánchez Domínguez, R. (2020). A través del espejo. Memoria, re-presentación e identidad en el cine documental promovido por las asociaciones de emigrantes en América. *Americanía. Revista de estudios latinoamericanos*, 12, 79-121. <https://doi.org/10.46661/americania.5161>
- Tarkovski, A. (1991). *Esculpir el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Tranche, R. R., Sánchez-Biosca, V. (2006). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Zunzunegui, S., Zumalde, I. (2019). *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*. Madrid: Cátedra.

RESTITUIR EL RECUERDO. IMÁGENES Y HUELLAS EN EL CINE GALLEGO DE CORRESPONDENCIA

Resumen

El conocido como «cine de correspondencia» viene determinado, sobre todo, por la mirada del espectador/emigrante. Construidos con evidentes carencias plásticas y gramaticales, cercanas incluso al cine *amateur*, este tipo de films, sin embargo, eran capaces de suscitar de un modo casi inmediato el recuerdo del hogar y del tiempo perdido. La capacidad para restituir un recuerdo no viene dada solo por la subjetividad del espectador, sino también por el *modus operandi* de los realizadores que registraban esas tomas compuestas por paisajes, rostros, romerías, ritos, tareas del campo, procesiones, etc. A partir de una catalogación de dichos documentales y del análisis de los mecanismos que conforman su puesta en escena, se pretende profundizar en las razones del fuerte poder evocador de las imágenes filmadas en Galicia, la tierra abandonada, para ser proyectadas en los centros de emigrantes de ultramar.

Palabras clave

Emigración; recuerdo; Galicia; América; cine de correspondencia; restituir; nostalgia.

Autores

José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964) es historiador del Cine y catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidade de Santiago de Compostela. Ha publicado numerosos artículos en revistas científicas, participado en obras colectivas y coordinado volúmenes sobre diversos aspectos y figuras vinculadas al arte cinematográfico. Entre sus numerosos libros, destacan *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011) o *Sombras desoladas* (2012). Contacto: joseluis.castro@usc.es.

Héctor Paz Otero (Las Palmas, 1976) es doctor en Comunicación por la Universidade de Vigo, con una tesis sobre las adaptaciones cinematográficas de Wenceslao Fernández Flórez. Entre otros muchos estudios, es autor del libro *Poética de la derrota: la literatura de Wenceslao Fernández Flórez en el cine*. Formó parte de varios proyectos de investigación de la Universidade de Santiago: *Galicia en No-Do: comunicación, cultura e sociedade*; y *Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez*. Contacto: hectorpazotero@edu.xunta.es.

RESTITUTION OF MEMORY: IMAGES AND TRACES IN GALICIAN CORRESPONDENCE FILMS

Abstract

The genre known as “correspondence cinema” is mainly determined by the spectator/émigré’s gaze. Constructed with obvious expressive and technical flaws that even approach the level of amateur cinema, this type of film was nevertheless capable of almost immediately triggering memories of a home and a time left behind. The restitution of a memory is made possible not only by the subjectivity of the spectator, but also by the *modus operandi* of the filmmakers who recorded this footage of local landscapes, faces, processions, rituals, work in the fields, etc. Based on a classification of these documentaries and an analysis of the mechanisms of their *mise-en-scène*, the aim of this article is to explore the reasons behind the extraordinary evocative power of the images filmed in Galicia, the homeland left behind, for screening at emigrant centres in host countries.

Key words

Emigration; Memory; Galicia; Latin America; Correspondence cinema; Restitution; Nostalgia.

Author

José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964) is a film historian and professor of communication studies at Universidade de Santiago de Compostela. He has published numerous articles in academic journals, contributed to anthologies, and edited books on various aspects and important figures of cinema. Notable among his many publications are *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011), and *Sombras desoladas* (2012). Contact: joseluis.castro@usc.es.

Héctor Paz Otero holds a PhD in Communication from Universidade de Vigo. His dissertation was on the film adaptations of Wenceslao Fernández Flórez. Among many other studies, he is the author of *Poética de la derrota: la literatura de Wenceslao Fernández Flórez en el cine*. He has worked on various research projects at Universidade de Santiago, including *Galicia en No-Do: comunicación, cultura e sociedade*; and *Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez*. Contact: hectorpazotero@edu.xunta.es.

Referencia de este artículo

Castro de Paz, J. L., Paz Otero, H. (2022). Restituir el recuerdo. Imágenes y huellas en el cine gallego de correspondencia. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 41-54.

Article reference

Castro de Paz, J. L., Paz Otero, H. (2022). Restitution of Memory: Images and traces in Galician correspondence films. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 41-54.

recibido/received: 10.12.2021 | aceptado/accepted: 02.05.2022

Edita / Published by



Licencia / License



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