

Miradas cinematográficas sobre a emigración galega

JOSÉ MARÍA FOLGAR DE LA CALLE, RITA MARTÍN SÁNCHEZ

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

O tratamento cinematográfico español da emigración non acadou uns niveis equiparables á súa importancia social. Os exemplos escollidos, de tres momentos da historia do século vinte –anos 50, anos 70 e anos 80– mostran o vencellamento de guionistas e directores á situación sociopolítica coetánea.

Palabras clave: Cine galego, emigración, franquismo, transposicións literarias.

ABSTRACT

The Spanish cinematographic treatment of emigration did not reach the same level as its social importance. The selected examples, from three moments in the 20th century history –the 50s, 70s and 80s– show how scriptwriters and directors were linked to the coetaneous sociopolitical situation.

Keywords: Galician cinema, emigration, the Franco period, literary transpositions.

En los años del estancamiento, o del crecimiento enfermo y amenazado por la crisis, los huéspedes inevitables se han vuelto intrusos indeseables (...) turcos incendiados, árabes acuchillados, negros baleados, mexicanos apaleados. Los inmigrantes pobres realizan las tareas más pesadas y peor pagadas, en los campos y en las calles. Después de las horas de trabajo, vienen las horas de peligro. (E. Galeano: *Patatas arriba, la escuela del mundo al revés*. Torrejón de Ardoz, Siglo XXI de España Editores, 1998).

1. A EMIGRACIÓN NA HISTORIA DO CINEMA

Parece que foron os británicos os primeiros en leva-lo tema do traballo dos emigrantes ás imaxes en movemento, en tempos da chamada por Sadoul “Escola de Brighton”, nos primordios do relato cinematográfico. Logo, nos anos dez, outro británico, emigrado artístico a Norteamérica, faría unha das máis interesantes descrições das travesías oceánicas daqueles que chegaban dende Europa ata a illa de Ellis no estuario do Hudson (New York). *The immigrant* –producción de Charles Chaplin para a Mutual en 1917– mostra a lacerante condición dun emigrado que queda compensada en certa medida pola visión cómica que o cineasta lle da a historia.

Non é este lugar para facer un percorrido completo polo tratamento cinematográfico deste asunto. O mesmo Hollywood mostrou o anxeio de miles de campesiños europeos de fin do século dezanove e principios do vinte por cambiar radicalmente as súas condicións de vida traballando en América, unha actualización do “Dorado” dos tempos do emperador de Carlos I. Reflexo desta actitude é *America, America* realizada por Elia Kazan en 1963. Hoxendía a mirada cinematográfica variou en consonancia coa evolución da sociedade, aínda que o nome de América sigue existindo como meta, xa non ofrece un rostro totalmente amable, como evidencia o filme do creador servio Goran Paskaljevic, *Someone Else's America* (1995)¹. A mesma desesperanza de acadar unha transformación económica radical está presente en *Lamerica*, rodada en 1994 polo italiano Gianni Amelio. Sería aquí o pobo albanés quen, tralo derrumbamento do réxime comunista, ve Italia como unha nova California².

Inda que algo afastados do asunto do noso traballo, recordamos títulos senlleiros como *The Grapes of Wrath* (J. Ford, 1940) ou *Rocco e i suoi fratelli* (L. Visconti, 1960),

¹ Nesta obra intervén a actriz galega María Casares, falecida en novembro de 1996, na que sería a súa derradeira interpretación cinematográfica, dando vida á nai cega de Alonso, emigrante español coprotagonista do filme.

² O título “*está tomado del balbuceo infantil o, tal vez, de la carta, de la expresión inculca de un emigrante que sueña con el viejo “paraíso americano” desde su miseria cotidiana* “. M. Alcalá en *Cine para leer* 1995. Gallarta, Mensajero, 1997, p. 339. Sobre o uso do apelativo “Mérica”, v. R. Villares e M. Fernández: *Historia da emigración galega a América*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, p. 17.

enfoques esquerdistas, mesmo no primeiro caso, da explotación que a sociedade capitalista fai da vida e do esforzo duns homes que son obrigados a abandonar a súa terra, ben pola presión dos bancos ou ben pola extrema miseria do sur italiano.

2. A EMIGRACIÓN NO CINEMA ESPAÑOL

Na cinematografía española, en contra do que poidera parecer, a emigración non ten recibido un tratamento consoante coa súa relevancia social. Neste sentido a Manuel Gutiérrez Aragón, guionista e director de cine, parécelle “escandaloso que en España non se hagan películas sobre emigrantes”³.

O desenvolvemento da historia española neste século non favoreceu que o noso cinema tratase, cunha certa profundidade, a figura do emigrante. Nos anos vinte houbo ailladas e lixeiras presencias do tema da emigración. Na década dos trinta témolo exemplo de *Alalá*, baseada nunha novela de Rafael López de Haro, *Los nietos de los celtas*, dirixida polo alemán Adolph Trotz en 1933⁴.

Unha imaxen moi distinta e a que coetaneamente suministra o director ourensán Antonio Román nas súas obras *Terra meiga* (1932) e *Canto de emigración* (1934), que constitúen dous achegamentos ó feito migratorio onde non se oculta o retorno daqueles que non triunfaron en América.

Despois da guerra, era impracticable a posibilidade de poñer en imaxes o feito do exilio. Asimesmo, o franquismo dos anos coarenta non permitiu que se tocara abertamente un tema tan problemático, como era o de presentar as vidas dos que tiñan que marchar da súa terra por razóns de extrema penuria económica. Cando aparece un emigrante, vai ser visto desde unha óptica extremadamente amable. Por exemplo, en *Polizón a*

³ E. Bueres entrevista a G. Aragón con motivo da estrea de *Cosas que dejé en La Habana* para o *Magazine* de 18 de xaneiro de 1998, s/p. Esta é a pregunta maila resposta completas:

- Aparte de *Las cartas de Alou* de Arméndariz, no hay cine español sobre emigrantes. “No le parece extraño?”

- Me parece escandaloso que en España no se hagan películas sobre emigrantes. Es un país muy ombliguista, ensimismado, con poco interés por otras culturas y situaciones. En Alemania hay cine de turcos; en Francia, de norteafricanos; en Gran Bretaña, de indios. Aquí hay poca curiosidad. Antes de que llegasen los emigrantes ya estaban los gitanos y ¿cuántas películas hay sobre gitanos?. Ninguna, todas son de corte flamenco.

⁴ A primeira edición da novela tiña unha cuberta cun debuxo de Castelao xa que, en 1917, López de Haro exercía como notario en Pontevedra e formaba parte do círculo de coñecidos do escritor galego. Ambos coincidiran no ano anterior na rodaxe da que ata agora se considera a primeira película de ficción galega, *Miss Ledyá*, López de Haro como guionista e Castelao como actor.[v.J. M^a Folgar de la Calle: “O cine galego nos anos dez: Castelao, un actor ocasional” en *Actas Congreso Castelao (Santiago de Compostela, 24-26 de novembro 1986)*, Vol. I, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela/Xunta de Galicia/Fundación Castelao, pp. 557-563.] Castelao, cando se percatou do contido do libro, mantivo unha forte polémica co autor, que se reproducirá cando a estrea do film, considerado por algúns medios de comunicación como inadecuado para transmitir unha idea realista de Galicia e das súas xentes. V. X. E. Acuña: *Da historia do cine en Pontevedra*. Vigo, A Nosa Terra, 1996, pp. 174-176.

bordo (R. Torrado, 1941) o protagonista marcha a América clandestinamente e volve rico, sen que, en ningún momento, a cinta faga especial fincapé nas penurias do seu traballo. Cabería tamén citar *Sabela de Cambados* (R. Torrado, 1948) onde é un desengano amoroso o que leva a Juan de Mourente a emigrar a América. Tanto nun caso como no outro, os retornados actúan filantrópicamente con xentes de familias aristocráticas con problemas económicos⁵.

Surcos, realizada polo falanxista José Antonio Nieves Conde en 1951, é representativa do posibilismo franquista con relación ó tema que nos ocupa. O achegamento á realidade suburbial da España daqueles anos a través da historia dunha familia de campesiños que emigran a Madrid, orixinou unha polémica entre os dirixentes da cinematografía española. A censura impuxo entre outras cousas (resulta significativo a modificación do título orixinal, *Surcos en el asfalto*) un final acomodaticio bastante alonxado do ideado polos seus guionistas (un deles era Gonzalo Torrente Ballester) e o seu director⁶.

Con notorio retraso respecto dos novos destinos da emigración a partir de 1961, o cinema español do franquismo toca tanxencialmente a emigración a Europa en filmes tan diversos e nada comprometidos como *Préstame 15 días* (F. Merino, 1971) ou *Vente a Alemania, Pepe* (P. Lazaga, 1971). Unha excepción sería *Españolas en Paris* (R. Bodegas, 1970) producida por José Luis Dibildos, efímero artífice da entón chamada “Tercera Vía” do cinema español⁷.

A década dos 70 que é, xunto cós sesenta, o período de maior produción da historia do cine español ata o momento, tampouco tratará axeitadamente o tema. A morte do xeneral Franco afectou ó feito cinematográfico en tanto que, a abolición da censura en abril de 1977, permitiu a entrada de dúzias de películas anteriormente prohibidas⁸. Asimesmo, nos primeiros anos da transición, as motivacións argumentais do cine inclinábanse por outros derroteiros, xa sexan filmes historicistas como *La ciudad cremada* (A. Ribas, 1976) *La escopeta nacional* (L. García Berlanga, 1977) ou *Canciones para después de una guerra*, de B. Martín Patino, realizada en 1971 con documentación de arquivo e que non puido ser estreada ata o ano 1977, xa a crónica cotiá cun rexistro marcadamente sociolóxico como *Camada negra* (M. Gutiérrez Aragón, 1977) ou *Asignatura*

⁵ Dan mostras de espírito cristián moi acorde coa confesionalidade do réximen político. Un caso diferente, o do emigrante perfectamente instalado na terra de acollida, Cuba, será o que se mostra en *Historia en dos aldeas* (A. Del Amo, 1950). É a vida de dous emigrantes, un galego e un asturiano, que teñen como negocio dous restaurantes de comida rexional en La Habana.

⁶ J.M^o García Escudero.: *La primera apertura. Diario de un director general*. Barcelona, Planeta, 1978, pp. 24-26.

⁷ Para máis datos v. A. Del Amo: *Comedia cinematográfica española*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975.

⁸ Sirvan como exemplos da acción da censura obras como *Bronenosets Potiomkin* (S. Eisenstein, 1925), estreada en Madrid, o 24 de agosto de 1977; *The Great Dictator* (C. Chaplin, 1940) o 30 de abril de 1976; ou *Viridiana* (L. Buñuel, 1961), o 9 de abril de 1977, día de venres santo, e data en que foi legalizado o Partido Comunista de España.

pendiente (J.L. Garcí, 1977), esta última cun longo e saudoso texto que resume as claves da vida de toda unha xeración⁹.

Por outra parte, as películas de consumo abranguen un amplo abano que vai dende as últimas producións de directores da etapa franquista como é o caso de Rafael Gil (*Las autonomías*, 1983) ou os produtos do selo Jess Franco como *Colegialas violadas* (1980) ou *Las orgías inconfesables de Enmanuelle* (1982), ata os primeiros pasos de xoves directores como Fernando Trueba ou Pedro Almodóvar. Este último, introduce con certa frecuencia personaxes de homes e mulleres desarraigados, que non teñen máis remedio que vivir na cidade, se ben desexan e conseguen retornar á aldea. É o caso de entre outros- a avoa de *Que he hecho yo para merecer esto* (1984), do protagonista de *Átame* (1989), ou da nai de *La flor de mi secreto* (1995).

3. APUNTAMENTOS SOBRE A LEXISLACIÓN ESPAÑOLA

1880 é o ano que os estudiosos do feito migratorio consideran como o comenzo dun período de emigración masiva ós países americanos¹⁰. Este trasvase de man de obra non vai contar cunha regulamentación específica e detallada ata 1907. A finais dese ano (*Gaceta de Madrid*, 22 de nadal de 1907) por Real Decreto de Alfonso XIII, léxíslase sobre a emigración e os emigrantes. A partir de entón son habituais –mesmo con carácter mensual– diversas disposicións legais sobre esta corrente (reales decretos, acordos,

⁹ Reproducímolo textualmente como paradigma: “A nosotros, que supimos, cuando ya no había remedio, que aquel mundo imperial en Cinemascope y color De Luxe, que nos habían prometido en el colegio y en tantos discursos y sermones, no existiría nunca... A nosotros que hemos ido llegando tarde a todo: a la infancia, a la adolescencia, al sexo, al amor, a la política...A nosotros, que nos quitaron, año tras año, el significado de cuanto nos rodeaba, aunque fueran las cosas más pequeñas, menos importantes... Y a quienes nos hicieron así: nuestros padres que también llevaron lo suyo; y a Sor Bernarda, siempre dando pellizcos; y al Padre Pulido, que tanto nos azoraba cuando nos echaba el brazo al cuello; y a José Mallorquí y sus “Dos hombres buenos”, y a Roberto Alcázar y Pedrín, jefe de centuria y “flecha” respectivamente; y a Domingo, el de los comestibles que partía el chicle “Bazoka” con un cuchillo enorme; y a Young Martín y a Fred Galiana; y a Di Stefano y a Kubala, y a los zapatos de Segarra; y a Pedro Pablo Ayuso y Matilde Conesa y a Guillermo Sautier Casaseca, y a Marcial Lafuente Estefanía; y a Indibil y Mandonio, y a “By Vázquez” y a Conti, y a Peñarroya; y al inventor del “palmo y dao” y al Padre Venancio Marcos, y a “la melodía misteriosa”, y a Gila, y a Pepe Iglesias “El Zorro”, y a Renato Carosone y a Gloria Lasso, y a Luis Mariano, que nunca le dejaron en paz con eso de que si era marica; y a Juan de Orduña, el de “Locura de amor”, y a Carpanta, y al Gran Mekong de los Wiganes, y al “París-Hollywood”; y al Padre Ripalda [no, al Padre Ripalda, no]; bueno, pues a los últimos de Filipinas; y los amigos ricos que nos dejaron jugar alguna vez con sus trenes eléctricos; y a todos los billares y futbolines de España, y a Marilyn Monroe... y a Miguel Hernández, que se murió sin que nosotros supiéramos que existía”.

¹⁰ V., entre outros, A. Vázquez González: “La emigración gallega. Migrantes, transportes y remesas” en Sánchez Albornoz, N.: *Españoles hacia América. La emigración en masa 1890-1930*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 80-104 y S. Palazón Ferrando: *Capital humano y desarrollo latinoamericano*. Alacant, Institut de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1995, pp. 53 e ss.

sentencias, reales órdenes...).¹¹ A lei de 1907 foi modificada o 20 de decembro de 1924 e tra-lo período republicano foi restablecida por unha orde do 29 de marzo de 1946 (BOE do 9 de abril), pois acabara “la contienda mundial y en trance de normal reanudación del tráfico de las líneas de navegación con Ultramar, se hace necesario poner en punto los Servicios de Emigración, recordando el estricto cumplimiento de las vigentes leyes sobre la materia” (Do preámbulo da orde).

4. TRES HISTORIAS DE EMIGRACIÓN GALEGA NO CINEMA ESPAÑOL

Escollemos, para o noso breve estudio, as seguintes obras: *Camarote de lujo* (R. Gil, 1957); *O pai de Migueliño* (M. Castelo, 1975); *Mamasunción* (C. Piñeiro, 1984).

A película de Gil, adaptación do relato *Luz de luna*, de Wenceslao Fernández Flórez, porque conxuga unha visión galega cun enfoque “centralista” e ideoloxicamente marcado. A segunda e a terceira, porque ofrecen unha mirada máis achegada á nosa cultura: a obra de Castelo é unha paráfrase dunha páxina de *Cousas* de Castelao, e a de Piñeiro está baseada nun recordo de infancia do realizador¹².

5. CAMAROTE DE LUJO

Aurelio Romay, un mozo humilde e apoucado, abandona a súa aldea para instalarse na Coruña, onde traballará para Fabián Mouriz, propietario dunha consignataria de barcos. Mouriz abusa dos emigrantes que, desesperados por marchar a América, non dubidan en darlle os cartos que non teñen, a cambio de que axilice uns trámites que él acostuma a atopar defectuosos. Romay, que vive nunha pensión, faise noivo de Guadalupe, unha veciña, e querendo prosperar para casar con ela, intenta manterse á marxe dos manexos do seu xefe. Un día chega a oficina Juan Cadaval quén, con todos os seus papeis en regra, pretende emigrar a Arxentina onde ten un parente multimillonario

11 V. “Índice histórico cronolóxico años 1623-1989” en *Revista de Economía y Sociología del Trabajo*, nº 8/9, setembro 1980, pp. 164-240, en especial pp. 175-193. Agradecemos ó prof. J. Hernández Borge informacións bibliográficas sobre aspectos sociais e xeográficos da emigración galega, non recollidas no seu libro *Tres millóns de galegos*. Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 1990.

12 “Cando tiña 7 ou 8 anos, vivía nunha aldea de Galicia. O correo repartíase tódolos días ás oito da tarde e a él acudían mesmo xentes de aldeas veciñas. Todos esperaban cartas, a maioría, de xente que vivía na emigración. Sempre me chamou a atención unha anciá que ía tódolos días, nevase ou queimase o sol. Sempre se poñía na mesma esquina, coa mesma mirada cravada no chan. Escoitaba atentamente os nomes (...) Pero ela nunca recibía carta ningunha.” “Mamasunción. A orixen: un feito real”, en C. Piñeiro, *A luz dun soño e outros textos de cine*. A Coruña, CGAI, 1995, p. 21. A reconstrución desta historia está feita dun xeito moi persoal e chea de sentimento: “*Recreei con amor aqueles recordos que soamente eran sombras indefinidas*”. C. Piñeiro: “Mamasunción crónica dunha película galega” en *Dorna. Expresión poética galega*. Nº 10, maio 1986, p. 120.

que lle ofreceu traballo. Pero Mouriz negocia cos seus documentos para que outro viaxe no seu sitio. Contravindo as ordes, Aurelio devolve a documentación ó seu lexítimo dono, que consegue marchar, mentres él é despedido do seu emprego. Tras varios meses sen atopar un novo traballo, Aurelio decide embarcar como polisón. Xa no barco, cando busca un lugar no que agacharse, atopa con Cadaval que é agora un home rico, pois herdou ó seu parente. Agradecido polo antigo favor, Cadaval ofrécelle un bon emprego a Aurelio e a Guadalupe quen, unha vez casados, marchan a América con el.

Esta é a terceira e última transposición feita por Rafael Gil –con Antonio Casal como protagonista– dunha novela de Fernández Flórez para a productora católica Aspa Films¹³. Como nas outras dúas películas, Casal interpretou o papel dun español de clase media, con reducidos medios económicos, que conectaba coas vivencias cotiás dunha gran maioría dos espectadores da inmediata posguerra: Federico Solá en *El hombre que se quiso matar*, Octavio Saldaña en *Huella de luz*, ámbalas dúas de 1942. Esta identificación é favorecida polo seu aspecto físico e este vai ser un dos motivos polo que Gil o escolle novamente para dar vida a Aurelio Romay, aínda que o actor é case trinta anos máis vello que o seu personaxe¹⁴.

A primeira edición do relato é de 1915. Para a súa versión cinematográfica, o propio Fernández Flórez fíxose cargo duns diálogos que permanecerían practicamente idénticos. Non sucede así co inicio e co desenlace que foron sustancialmente modificados. No relato literario, Aurelio descende da súa condición de oficinista ó de obreiro manual, proletario nunha fábrica, ocupando o lugar dun comprobador de contadores que marcha a América. Na película, partindo do seu emprego na oficina, a sorte converteo no “home de confianza” dun multimillonario afincado na Arxentina.

As imaxes do comenzo do filme resumen a viaxe de Aurelio dende a eira da súa casa familiar na aldea ata A Coruña en tren¹⁵, mentres, en sobreimpresión, discurren os títulos de crédito. O aspecto de Aurelio e a súa vestimenta (traxe con garabata, abrigo, sombreiro, zapatos e paraguas) alonxao da imaxe dunha persoa adicada ós traballos do campo. Sen embargo, viaxa cun cesto de bimbio reforzado con cordeis, cuns paquetes feitos con papel de periódico, e cunha maleta de baixa calidade. A planificación do filme suliña o contido da maleta cando se instala no cuarto da pensión na que vai vivir: un terno –do que coloca o pantalón debaixo do colchón para que permaneza pranchado– e un retrato familiar enmarcado no que aparecen os seus pais e tres nenos (dous rapaces e

¹³ V.J.A. Martínez Bretón: *Influencia de la iglesia católica en la cinematografía española. (1951-1962)*. Madrid, 1988.

¹⁴ Además, segundo J. J. Pena, Fernández Flórez recoñeceu en Casal “*la encarnación ideal de los personajes por él creados*”, V. “Lucha eterna, derrota continúa. La tristeza infinita de Antonio Casal” en J.L. Castro de Paz (coord.): *Antonio Casal comicidad y melancolía*. Vigo, 2º Festival Internacional de Cine de Ourense, 1997, pp. 35-36.

¹⁵ A filmación do principio da secuencia tivo lugar na “minúscula estación de Cecebre, donde habíamos organizado un tren para el exclusivo uso de la película, pero que tenía que salir disparado, dejándonos planos a medio hacer, para refugiarse en una estación próxima, cada vez que se acercaba otro tren de los de servicio ordinario. (Rafael Gil, en *Primer Plano* nº 875 (1957), s/p.

unha nena), cadro que colga como único adorno na parede do cuarto. Por outra parte, as súas actitudes corresponden ás de alguén que non está moi satisfeito coa súa orixe¹⁶. A viaxe de Aurelio á capital non se plantexa verdadeiramente como unha emigración, xa que vai traballar á consignataria como empregado, ocupando o último lugar na cadea dos explotadores da miseria e da ignorancia. Este emprego, que consegue pola recomendación de seu pai¹⁷, liberao da escravitude da terra e o mantén ó abeiro da marcha cara a lonxana América, “*devoradora de hombres, de donde, –al decir de don Fabián– se volvía triunfante tan sólo a costa de una lucha de emboscadas*” (W.F.F, OC II, p. 504)

O primeiro contacto que Aurelio ten cós emigrantes é na oficina na que vai traballar: nese momento coñece a indefensión dos que marchan e, ó tempo, o trato que como mercancía lles da Mouriz quen no diálogo do filme, ante a queixa dun avó que leva un neno enfermo, responde que os enterros son máis baratos no mar. Ernesto, o seu compañeiro de oficina, parece ter aprendidas as maneiras do patrón, e esquilma ós emigrantes con diversas desculpas¹⁸. Esta actitude vai contrastar, na mesma secuencia, coa compaixón que Romay mostra cara a unha vella que lle recorda a súa nai.

Pouco despois, por medio de unha serie de sobreimpresións, Gil resume a monotonía dos labores da oficina e establece o marco no que se vai desenvolver a historia de Juan Cadaval¹⁹.

Tanto no relato literario como no cinematográfico, este personaxe é unha especie de figura emblemática do asoballamento á que un consignatario podería impunemente someter ós seus clientes. Mouriz, apóderase da súa documentación para darlle a identidade de Cadaval a un fuxido da xustiza, obviamente, a cambio dunha importante

16 Cando se presenta na consignataria esto queda ben patente no seguinte comentario:

Don Fabián: *Usted es de una aldea ¿eh?*

Aurelio: *De un pueblito*

17 No relato orixinal Flórez dice de Aurelio: “*Su padre, en plena decadencia económica y física, le había recomendado a don Fabián, al que frecuentemente suministraba ayuda en sus dudosos negocios de emigración (...)*” W.Fernández Flórez, *Luz de luna*, en *Obras Completas II*. Madrid, Aguilar, 1959, p. 501; en adiante, W.F.F., OC II. A película, pola súa banda, non menciona en ningún momento a condición de Secretario de Concello do pai do protagonista.

18 Moito máis incisivo, Fernández Flórez escribía: “*No había emigrante que no dejase un vellón entre las garras ávidas de Ernesto y que no tuviese que marchar agradecido a sus oficios*”. W.F.F., OCII, p. 502. Por outra parte, Fabián Mouriz, é considerado un epítome dun axente de embarque “*tan auténtico y real como el que personalmente deambula por las calles de cualquier puerto o ciudad gallega*”, V. Borregón Rives: *La emigración española a América*. Vigo, Faro de Vigo, 1952, p. 72.

19 Gil tiña un especial interés porque este personaxe fora interpretado por un rostro descoñecido na industria cinematográfica, segundo se recolle nunhas declaracións feitas en 1957 para a revista *Primer Plano*: “*Cuando estuve en La Coruña localizando exteriores hablé con escritores, periodistas y artistas de allá pidiéndoles me dieran algún nombre de actor gallego capaz de dar al emigrante de mi película un acento de auténtica humanidad. Y todos señalaron al mismo: a “Eumedre” –un seudónimo que en gallego se traduce por “Más Arriba”– un hombre de profesión manual, constructor de toldos, que trabaja en una agrupación de aficionados teatrales. Le hice una prueba y no vacilé en darle el papel.*”, nº 87 (1957), s/p.

cantidade de diñeiro²⁰. Este suceso é o climax da cinta, en tanto que vai converter a Aurelio nun desempregado e, ó tempo, vai a abrir unha vía para o final feliz. Mentres, no texto literario, a devolución por parte de Aurelio do contrato de embarque do emigrante se resolve dunha maneira case telegráfica que inclúe a súa perda de traballo:

- He aquí sus documentos y el de la casa consignataria. Puede marchar. No vuelva por aquí ni vea a don Fabián. El buque llega a las siete. Alquile un bote y diríjase a bordo en cuanto le vea aparecer por la boca del puerto. Váyase.

Y se sentó otra vez ante su pupitre y esperó. Aquella misma tarde Aurelio Romay era expulsado de la agencia.(W.F.F., OC II, pp. 521-522)

A película de Gil alonga a situación. Fabián Mouriz nota a desaparición dos papeis de Cadaval e, furioso, envía a Ernesto á procura do emigrante. Aurelio consegue chegar á pensión antes que o seu compañeiro para advertir a Cadaval, co que ten que fuxir polos tellados. Á madrugada seguinte, no momento do embarque, Aurelio atopa a Ernesto cos clientes da oficina e distrae a súa atención tirándose ás augas do peirao para que o emigrante poida fuxir nun bote cara ó trasatlántico²¹.

A “fazaña” cústalle o seu posto de traballo, co que vai pasar por unha grande penuria que afecta á relación coa súa noiva. Cando no pode manter máis a situación confesa a Guadalupe que hai dous meses que o botaron da oficina, aínda que non lle explica o por qué, e faille participe da súa decisión de marchar a América como polisón²². Anteriormente, tentara contactar con Cadaval cando coñece pola prensa a súa situación de multimillonario. A devolución da carta non entregada ó destinatario é o que introduce a súa desesperada decisión.

Os guionistas, dun xeito similar ó que Murnau utilizara en *Der Letzte mann* (1924), dan un xiro afortunado a historia ó facer que Aurelio atope no trasatlántico a un Cadaval xa potentado que volve a resolver certos asuntos. O final da historia, se ben feliz –e así se cumplen os requisitos dunha película ideolóxicamente marcada– apunta tamén un

20 Dous mil pesetas no texto literario e trinta mil na adaptación cinematográfica. Nesta última, por outra banda, Mouriz deixa sen un céntimo ó pai do fuxido. Nos dous casos, a metade ó establece-lo trato e o resto ó finaliza-la operación.

21 Gil cae no anacronismo –estamos en 1957– ó facer que este embarque e outro anterior se produza por medio de botes –o que sucedía nos anos dez (a data da primeira edición do relato é 1915), tanto no porto da Coruña como no de Vigo –, e tamén nos anos trinta segundo o relato de A. Paz Míguez *Da emigración. Notas d'un galego*. Santiago de Compostela, Nós, 1936, p. 99, pois o protagonista ó chegar a Vigo “foi un dos primeiros en baixar as escaleiras que conducían á motoríña que fai o trasbordo dos pasaxeiros desde os trasatlánticos ó muelle”. O cineasta fai que os protagonistas Aurelio e a súa muller, no final feliz, empreguen a pasarela, feito do que Gil salienta a súa dificultade nunhas declaracións a un redactor de *Primer Plano*, n.º 875 (1957), s/p: “No sabes lo complicado que es que un trasatlántico de veinticinco mil toneladas tenga que atracar tres veces durante una jornada de cuatro horas para conseguir un efecto que no nos había salido bien.

22 Na novela, Aurelio, despois de confesarlle a Guadalupe a súa situación, acepta a protección do seu futuro sogro que, non só o convirte nun membro máis da familia, senon que pensa acadar para él o novo emprego posto que “en la fábrica me quieren todos, es cosa segura... La pediré como regalo de boda para mi hija”. W.F.F., OC II, p. 557.

certo matíz crítico ó reconecer o protagonista a similitude da realidade cós seus sonhos e desexos de cando era pobre: “*todo esto me parece un sueño; un sueño que tuve yo un día*”²³. Así pois, a relación do protagonista coa emigración é relativamente tanxencial, sen embargo a película vai ofrecer unha serie de pinceladas que, vistas hoxe, poden ser interpretadas como apuntamentos sociolóxicos sobre o tema²⁴.

Xa no comenzo do filme na aldea, o pai de Aurelio fala da emigración como algo habitual ou connatural co mundo dos labregos. A actividade do consignatario ten como motivación principal explotar ó máximo posible a todos aqueles que utilizan os seus servizos. Trátase dun negocio alegal que se vai ver moi restrinxido, cando non eliminado, temor que expresa Ernesto nun momento do filme, en canto estea en vigor unha nova lei²⁵ porque ata ese momento o habitual era que...

“el agente de emigración de la compañía transportadora cobrara una comisión fija por pasajero aportado, sin perjuicio de hacerse pagar también por el emigrante la correspondiente retribución por su trabajo de guía . En los momentos actuales (...) las compañías siguen o no separando las aludidas comisiones, pero el consignatario, que es quien ha de llenar sus buques, no tiene necesidad de abonar subcomisiones, por cuya razón el *gancho*, *agente*, *tratante*, o como queramos llamarle, cobra cuanto puede al pasajero para proporcionarle la plaza (...) dinero que se embolsa exclusivamente el *gancho* aunque para justificar su existencia y cuantía, especula con la dificultad de conseguir plaza y alega con mentira la necesidad de sobornar a ciertos empleados para inducirlos a conceder la plaza al emigrante”²⁶.

23 No relato cinematográfico, a secuencia do soño está situada despois de percorre-las dependencias máis luxosas do trasatlántico e de almorzar nel, e xusto antes da chegada de Cadaval á oficina. O soño está cheo dunha serie de elementos que compoñen o paradigma da boa vida para Aurelio: todo un desfile-cabalgata festivo no que é o absoluto protagonista. Elegantemente vestidos, el e Guadalupe diríxense ó trasatlántico que os vai levar cara a América. Van despedilos os seus amigos e familiares, que presentan tamén un requintado aspecto.

Xa no interior do comedor do barco, sentados a unha mesa abundantemente surtida con grandes tarros de leite e de diversas marmeladas para untar unhas xigantescas torradas, o noso protagonista, ostentosamente, lanza como confeti un feixe de billetes de mil e comunícalle ó capitán do barco que quere organizar unha festa en honor dos cen emigrantes que viaxan en terceira clase. A secuencia péchase cun baile onde se forman parellas mestas de homes e mulleres adinerados e ociosos con emigrantes, que se van mover cos sons dunha muiñeira “ilustrada” con aturuxos, e logo cos dos máis sofisticados bailes de salón. Todo un exemplo da praxis “igualitaria” dos ideais da España da época.

24 Son a todas luces desmedidas as seguintes afirmacións de F. Alonso Barahona: “*La visión de Camarote de lujo sorprende en la actualidad ya que, siendo un film superior a Surcos, El cochecito o El Inquilino, nunca ha gozado del prestigio de estas*” (...) *La secuencia del trasatlántico que cierra la obra posee una fuerza poética similar a la de La Quimera del Oro, a la que rinde homenaje, ya que no en vano Chaplin fue uno de los ídolos infantiles de Rafael Gil*”, en *Rafael Gil director de cine*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid 1997, p. 79.

25 Con seguridade, o temor de Ernesto ten como referencia a creación, por lei de 17 de xullo de 1956, do Instituto Español de Emigración que no seu artigo 2º parágrafo 8º di textualmente: “*intervenir na contratación de pasajes colectivos e individuales con las compañías de transportes, a los efectos de obtener las bonificaciones especiales que la legislación les conceda o que los organismos internacionales de emigración puedan proporcionar, y gestionar, en su caso, el visado de los pasaportes*”.

26 V. Borregón Rives, op. cit. p. 71. O epígrafe do que está extraído este texto, ten o título “*La trata del emigrante*”. Sobre a explotación dos emigrantes clandestinos no século pasado, v. J.M. Pose Antelo: *La economía y la sociedad compostelana a finales de siglo XIX*. Santiago de Compostela, Universidade, 1992, pp. 55-56.

Tanto na chegada a cidade, como no momento do seu embarque, os emigrantes son conducidos como manadas de gando polos empregados das consignatarias que teñen actuacións moi semellantes ás dos cuatreros dos westerns –nun momento da cinta, Ernesto e o empregado doutra axencia pelexan pola “propiedade” dun grupo de recién chegados–. Existe un plano moi breve dos emigrantes instalándose nas dependencias que ocupan no barco; as filas de liteiras enchen o espazo da cámara e contrastan coa amplitude da cuberta de primeira onde os pasaxeiros desa clase toman o aire en cómodas e amplias tumbonas.

A figura de Juan Cadaval e a súa historia constitúe o exemplo da indefensión do emigrante fronte as agresións dun mundo pretendidamente máis civilizado que aquel do que procede; sendo un home que retornou sen sorte da emigración, volve de novo a terras americanas coa esperanza dunha nova oportunidade. Aínda que fala das razóns da súa marcha, a secuencia está fortemente suavizada se a comparamos có referente literario. O filme non só omite as súas condicións de vida senón que tamén dulcifica a súa imaxe externa:

-Soy jornalero; gano dos duros al mes labrando la tierra de mi amo; él me da de comer y vivo en su casa. Ahora me prestó cuarenta pesetas que me faltaban; lo demás lo ahorré yo en muchos meses. Ya no podré marchar, porque nunca reuniría otra vez el dinero.

Aurelio miraba su aspecto desdichado; los fuertes zuecos, cubiertos aún del barro de los caminos; sus pantalones de pana, acartonados, rígidos en torno a las piernas; la chaqueta remendada, la sucia camisa (W.F.F. OC II, pp. 520-521)

Imaxe que será radicalmente diferente cando retorna a Coruña, tanto na vestimenta como no comportamento e na linguaxe: viste un traxe impecable con garbata e un sombreiro flexible que substitúe a vella boina; actúa como un home que ten mando e toma decisións sen perde-la súa bonomía; fala un pulcro castelán exento de acento.

6. O PAI DE MIGUELIÑO E MAMASUNCIÓN

Imos analizar agora o tratamento temático da emigración nestes dous filmes de produción galega nuns anos nos que a nosa cinematografía trata un dos aspectos máis íntimos da sociedade, fuxindo da visión tópica e folclorista vixente na meirande parte dos escasos filmes que no franquismo tocaron esta realidade.

6.1 O pai de Migueliño

Curtametraxe realizado por Miguel Castelo entre os anos 1976 e 1977 (diversas dificultades de produción paralizaron a rodaxe durante nove meses), parte do brevísimo relato do mesmo título que Castelao incluía en *Cousas*²⁷. Neste mesmo volume, o

²⁷ O texto literario está tan saturado de indicacións ambientais e psicolóxicas que M. Castelo non tivo máis que desenvolver-las en imaxes, engadíndolle un antes e un despois. A ilustración do escritor serve

escritor presenta outros relatos que teñen a emigración como tema central: *Cando eu era rapaz*, *Cando Bieito quedou orfo*, *Chegou das Américas un home rico* e *Ese rapaz saído das miñas lembranzas*.

A elección por parte do guionista e director poida que responda á necesidade de abranguer un período temporal o suficientemente amplo e non vencellado ó feito concreto que Castelao reconstrúe.

Por tratarse dunha curtametraxe, é necesaria unha economía narrativa que se manifesta nunha planificación moi condensada das secuencias. A construción da historia está artellada ó redor dun longo flash back que parte da imaxe dun tren que está a piques de abandonar a estación de A Coruña con destino Irún, cunha estrutura circular que abre e pecha –aparentemente– o relato cinematográfico. Ó utiliza-la marcha de Miguel (iño) como punto de partida, permítelle o director expoñer dúas liñas temáticas: por unha banda, a emigración como “*fatum*” da idiosincrasia galega e, pola outra, a idea de que o protagonista, inda que conta cunha experiencia familiar traumática, poderá té-la súa vida na emigración aberta a calquera posibilidade. Doutra maneira, non erraríamos se supoñemos que irá repeti-la experiencia do seu pai, senón nos resultados, sí, alomenos, no seu proceso²⁸.

A secuencia central da historia –a do desembarque dos retornados– está dividida en tres partes, todas elas coa mesma composición e o mesmo punto de vista, o de Migueliño: o bote que traslada á xente do barco ó peirao, a *selección* dun presunto pai –no primeiro caso a figura aparece nimbada cunha luz que difumina o seu perfil introducindo un halo de ensoñación/idealización– e o conseguinte desenganando cando non resulta se-lo seu, utilizando como bisagra planos das rochas e da auga que bate nelas ós pes do neno.

Castelo emprega a montaxe por corte e por sobreimpresión xunto con diversos encabalgamentos sonoros²⁹. O exemplo máis significativo destes é o do final que enche

o cineasta para construír unha secuencia que inclúe no tempo anterior ó retorno. “*O pai de Migueliño chegaba das Américas e o rapaz non cabía de gozo no seu traxe festeiro. Migueliño sabía cos ollos pechados cómo era o seu pai; pero denantes de saír da casa botóulle unha ollada ó retrato. Os americanos xa estaban desembarcando. Migueliño e a súa nai agardaban no peirán do porto. O corazón do rapaz batíalle na táboa do peito e os seus ollos esculcaban nas greas, en procura do pai ensoñado.*”

De súpeto avistouno de lonxe. Era o mesmo do retrato, ou aínda mellor portado, e Migueliño sinteu por il un grande amor e canto máis se achegaba o americano, máis cobiza sentía o rapaz por enchelo de bicos. Ai, o americano pasou de largo sen mirar para ninguén, e Migueliño deixou de querelo.

Agora sí, agora sí o era. Migueliño avistou outro home moi ben traxeado e o corazón dáballle que aquel era o seu pai. O rapaz debecíase por bicalo a fartar ¡Tiña un porte de tanto señorío! Ai, o americano pasou de largo e nin tan siquiera reparou que o seguían os ollos angurentos dun neno.

Migueliño escolleu así moitos pais que nono eran e a todos quixo tolamente.

E cando esculcaba con máis anguria fíxose cargo de que un home estaba abrazando á súa nai. Era un home que non se parecía ó retrato; un home moi flaco, metido nun traxe moi floxo; un home de cera, coas orellas fora do cacho, con ollos encoveirados, tusindo...

Aquel sí era o pai de Migueliño” Castelao: *Cousas*. Vigo, Galaxia, 1962, p. 95.

²⁸ No sentido do seu desarraigo. Debemos ter en conta que Miguel marcha a Europa, mentras que o seu pai marchara a América.

²⁹ V. a ampla análise que fai Juan Hernández Les na súa crónica das “V Xornadas do Cine: Ourense”, *Cinema 2002*, nº 27, maio 1977, p. 72.

unha elipse de doce anos (o pitido da saída do tren no que vai Migueliño xa mozo, lévamos do peirao onde os seus pais están abrazados, ó momento tamén dramático no que él comenza a súa emigración). A resolución visual da historia por parte do cineasta é unha clara mostra da importancia que lle concede ideolóxicamente á emigración, posto que relaciona directamente as dúas fases máis estremecedoras da mesma: o regreso en condición realmente precarias e a partida en soedade.

6.2 Mamasunción

Esta é a primeira cinta realizada por Chano Piñeiro en 35 mm³⁰ e foi a obra que actuou como espoleta, índa que retardada, do xurdimento do actual cine galego, se temos en conta que a produción do filme é de 1984 e a celebración de CineGalicia tivo lugar en Vigo en novembro do 89. En boa medida (non foi esta, claro está, a intención primeira de Chano Piñeiro) retoma o camiño iniciado por José Suárez, Carlos Velo e Antonio Román na décadas dos trinta e coarenta³¹.

A meirande parte dos filmes que se achegan á emigración centran a súa mirada na personaxe que fai a historia en tanto que é a que se desplaza³², mentras que na obra de Castelo, e na obra de Piñeiro o relato existe en función dos *outros emigrados*, os que se quedan: Tía Sunción e Migueliño viven marcados polas ausencias. Das dúas, a máis trágica é, por descontado, a que sofre ela. En ámbolos dous casos, o contacto co ausente é a través dos seus retratos, que ocupan lugares senlleiros nos seus fogares. O do pai de Miguel, no comedor, espacio plural da casa familiar; o do fillo de tía Sunción, na cómoda do seu cuarto, o lugar máis recollido e coidado. As fotografías son os únicos íconos visibles nas casas, o que suliña a alienación dos seus moradores con relación ós que tiveron que partir.

³⁰ Con anterioridade Piñeiro (Forcarei 1954-Vigo 1995) traballara en formato sub-standard en *Os páxaros morren no aire* (1977) e *Eu o tolo* (1978-1982).

³¹ *Mariñeiros*, comenzada en 1936, interrompida durante a guerra civil e finalizada, ó marxe do seu director, pola productora Cifesa en 1939, recollía diversas imaxes da vida no mar con primeiros planos de mariñeiros galegos. *Galicia/Finisterre*, realizada por Velo antes do seu exilio, na liña do cinema de Flaherty, trataba de reflectir aspectos cotiáns da vida rural e mariñeira. Por último, *O home e o carro*, resultado da colaboración entre o cineasta Antonio Román e o etnógrafo Xaquín Lorenzo (“Xocas”), foi realizada os meses de agosto entre os anos 1940 e 1945. V., X. Nogueira: *O cine en Galicia*. Santo Tirso, A Nosa Terra, 1997, pp. 279-280. A pretensión de Román e Lourenzo era filmar no momento en que realmente tiñan lugar determinados labores agrícolas. Esta mesma idea, a de axustar o tempo da rodaxe ó tempo real, será utilizada por Piñeiro en *Sempre Xonxa* (1989).

³² Sirvan como exemplo, dentro do cinema español, *Polizón a bordo* (F. Rey, 1941) ou, máis recentemente, *Malapata* (C.A. López Piñeiro, 1980) ou *Gallego* (M. Octavio Gómez, 1988). Na propia historiografía da emigración, o tratamento do papel dos retornados empeza agora a ser analizado: v., G. Álvarez Silvar: *La migración de retorno de Galicia*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997; P. Cagiao Vila: *Muller e emigración*. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997.; e X.M. Núñez Seixas: “Révolutionnaires et conformistes. L’ influence sociopolitique de l’ emigration américaine de retour en Galice, 1900-1936” en R. Duroux et A. Montandon (coor.): *L’ emigration: le retour*. CRLMC, Clermont-Ferrand, 1999, pp. 93-114.

Neste contexto, o único medio de comunicación radica na correspondencia que, cando se recibe, debe ser lida por un terceiro (non da familia), polo que non queda entre os separados o máis mínimo recuncho de intimidade³³.

Sucedía xa en *O pai de Migueliño...*

“(...) Has de saber luego que de no tener el barco retraso, llegaría a esa por el San Martiño y por eso no me quiero extender más en la presente. Da recuerdos a todos en mi nombre y vosotros recibid el cariño y el abrazo más sincero de quien mucho os quiere y lo es. Miguel

A muller do ausente, despois de escoita-la carta do seu marido pregúntalle ó lector, que é o médico: “*Entón ven, don Manolo? Pois eso parece, Herminia... pero tampouco é para se poñer así...*” Non só a muller non pode leer, senon que non entende as verbas do seu home (¿será porque están en castelán?). Trala pregunta de Herminia, a cámara fai un primeiro plano seu, que indica que non lle resulta especialmente atractivo o regreso, o que vai orixinar o comentario do médico que abre unha espera sobre a proximidade do reencontro.

No caso de *Mamasunción* a carta pola que agardaba hai coarenta anos ten dúas lecturas físicas. Unha feita por unha veciña:

“Querida madre: aquí en Méjico fai moito calor aunque as veces chove. Non escribín antes porque non tiven quén o fixera. Eille volver escribir e aunque non sei cando. Edelmiro”

Temos que supoñer que a veciña é analfabeta, posto que se trata dun texto absurdo e banal que ela suliña, ademais, cun comentario irónico. Chano Piñeiro vai situar a continuación dous primeiros planos (un do retrato, outro do rostro da vella) que parecen indicar unha especie de asombro de tía Sunción polo que acaba de escoitar. Eiquí está a explicación de que, ó día seguinte, busque a Farria para que lla lea, se ben, antes de que llo fixera a veciña, rexeitara o seu ofrecemento.

A que fai o mandadeiro e borracho da aldea é ben distinta:

“Querida madre: xa pasaron moitos anos de vida dura para todos nós. Tivemos que arrastrar os nosos corpos polo mundo para comer un anaco de pan ou durmir a cuberto. A pesares do frío e da fame, tódalas noites o meu pensamento estaba onde a vostede e dábame azos pra seguir na loita da vida. O meu soño era regresar a esa, pero regresar con cartos, co traxe novo, garabata e o mellor coche que houbera³⁴. Agora, despois de coarenta anos vaise cumprir, pois somentes me compre verme ó seu lado pra sentirme feliz.

³³ Sen a intensidade dramática que teñen as cartas nestas dúas curtametraxes, tamén a vida de Aurelio depende dunha carta, a que lle escribe a Cadaval solicitando axuda, e que lle ven de volta.

³⁴ Chano Piñeiro “fará realidade” o desexo do fillo de tía Sunción no seu filme *Sempre Xonxa*, cando Birutas chega á aldea cun coche americano, ben traxeado e con reloxo e aneis de ouro.

Nota: Para doña Asunción Racamonde del consejo de administración de Racamonde, S.A. (Méjico D.F.) Enviámosle carta manuscrita que dejó su hijo para usted el mismo día que faleció. En breve tramitaremos la herencia que a usted le pertenece y que, debido a su gran volumen, tendremos que enviarle en varios plazos. Atentamente, el consejo de administración de Racamonde, S.A”.

Aínda que de maneira diferente ó *Pai de Miguellño*, a estrutura da película e asemesmo circular: as primeiras imaxes mostran unha panorámica aérea de aproximación que, en sentido inverso, pechará a cinta³⁵.

O distanciamento propio do documental que aportan estas dúas vistas de paxaro, suliñan un certo carácter etnográfico que segue presente, como apuntamento marxinal, no achegamento poético e nostálxico (v. nota 12) que Chano fai da vida de Sunción Racamonde³⁶. Co uso reiterado do primeiro plano, o director puntea o monótono discorrir do tempo: o retrato do fillo, a maquinaria e a esfera dun reloxo de parede e o rostro da protagonista tumbada sobre o leito. Con estes tres elementos máis a banda son co tic-tac e as badaladas, Chano fai unha especie de sinxelo paradigma da traxedia da emigración no rural ó tempo que retoma o eixo argumental: a camiñata ritual diaria de Sunción ata a oficina de correo que, nesta historia, é o único punto de encontro social (non aparecen nin actos relixiosos, nin festas, nin traballos no campo). Tendo como indicador o rostro da protagonista pasamos, da longa espera, á sorpresa da carta e logo, á correspondente ledicia sinalada polo seu sorriso, e polas campás que inundan a banda de son. O director inclúe un plano inserto cun zoom de achegamento ó retrato (a carta, pois, dálle vida á imaxe fixada hai corenta anos). Este sorriso chega ó seu cume coa lene gargallada que celebra a segunda lectura, xusto antes da posdata en castelán.

Apenas por uns breves instantes a vida de Sunción Racamonde cobra sentido: recibiu noticias do seu fillo vivo, ben situado –posto que fala de retornar– e que, a pesares das aparencias, mantivo o seu cariño na distancia.

Piñeiro resolve a historia cun xiro cruel –o anuncio da morte de Edelmiro– que mostra o seu punto de vista sobre os efectos da migración naqueles que seguen na terra. O feito de que Mamasunción queime os dólares que lle envían de México³⁷ insiste sobre a soidade do personaxe e, ó tempo, sobre a inutilidade que para ela representa o triunfo do seu fillo.

³⁵ Habará outra panorámica aérea que precede á chegada do señor alcalde có legado do finado Edelmiro. J.A. Coira “Mamasunción de Chano Piñeiro” en *El Correo Gallego*, 20 de marzo de 1985, p. 18.

³⁷ Na vida da protagonista eses cartos non teñen cabida en tanto que, dende o seu punto de vista, ela ten cubertas as súas necesidades que son moi simples. Na historia “real”, o final foi ben distinto: “*Eu medrei, da escola fun ó colexio e do colexio á Universidade e un bo día, cando cheguei á aldea, dixeronne que a Sra. María Rosa do Regueiro recibira unha carta do fillo e que pouco despois chegara el (...) un home vello, con cara de estraña alegría abrindo os brazos díxolle: “¡Mamai!” ela, sen responder nada botou a correr ó cuartel da Garda Civil que quedaba preto da súa casa, a chamar polo cabo. Entrou correndo no cuartel: “¡Señor Demetrio, sr. Demetrio, hai un home na miña casa*

7. CONSIDERACIÓNS FINAIS

As tres historias cinematográficas sobre aspectos da emigración galega ofrecen visións diversas e sociolóxicamente representativas do contexto histórico no que foron creadas.

Camarote de lujo, realizada na segunda metade dos anos cincuenta, cando a recuperación económica española aínda estaba lonxe, mostra moi lixeiramente unha sociedade rural chea de carencias que orixinan a emigración, e unha sociedade urbana que tampouco pode aliviar a precariedade cotiá dos cidadáns. Neste contexto, América, Arxentina en concreto, preséntase como o “País das Maravillas” si temos en conta que os dous protagonistas masculinos, Cadaval e Aurelio, fan *as Américas* dun xeito moi rápido: o primeiro, apenas chegado ó seu destino, recibe unha multimillonaria herdanza; Aurelio, cando marcha, faino xa cunha situación económica estable da que fixo partícipes á súa xente³⁸.

A piques de desaparecer a censura cinematográfica, *O pai de Migueliño*, de Miguel Castelo, pode recrear en imaxes aspectos dramáticos da emigración que ata o momento só aparecían no máis restrinxido campo literario. Con elo pode transpoñer ó medio cinematográfico un relato dun autor morto no exilio. Na mesma liña sociolóxica e intimista de Castelo, *Mamasunción* proxecta as visións infantís dun artista moi vencellado coa realidade rural galega.

que me quere roubar!” era seu fillo, que se fora con dezasete anos e volvía con sesenta e sete (...) Non sei moi ben o final desta historia, venderon algunhas veigas e pouco despois marcharon os dous, nai e fillo, para México. Ela haberá uns tres anos que morreu naquel continente tan lonxe do seu Forcarei. Pero a carón do seu fillo” (C. Piñeiro: “Mamasunción: crónica dunha película galega” cit. pp. 121-122).

³⁸ Quizais a transformación máis chamativa sexa a de Elvirita, a filla da patrona da pensión, que pasa de moza delicada de saúde, eternamente en roupa de cama e cunhas infantís trenzas, a muller de lozano aspecto, vestida e peiteada á moda que come dun ostentoso bocadillo de chourizo.

ANEXO

*** Camarote de lujo**

Producción: Aspa Films. **Xefe de produción:** Juan de Rada. **Nacionalidade:** Española. **Data:** 1957

Dirección: Rafael Gil. **Argumento:** Segundo o relato *Luz de luna* de Wenceslao Fernández Flórez. **Guión:** Rafael Gil. **Diálogos.:** Wenceslao Fernández Flórez. **Dirección de fotografía:** Alfredo Fraile.

Música: Cristobal Halffter. **Canción:** *Caballero quíerame*, letra de Vicente Coello. **Montaxe.:** JosJ Antonio Rojo. **Decorados:** Enrique Alarcón.

Axudante de produción: Andrés Velasco. **Axudante de dirección:** José Luis Robles. **Secretario de dirección:** Antonio Cortés. **Segundo operador:** Julio Ortas. **Foto-fixa:** Joaquín Frutos, Manuel Ferrol. **Axudante de operador:** Miguel Barquero.

Vestuario.: Loyz y Denis. **Gardarropía:** Cornejo. **Rexedor:** Segundo Moreno. **Atrezo:** Luna, Mateos, Mengibar; Hijos de A. Moral, S.L. (A Coruña) (artigos de viaxe). **Construcción:** Francisco R. Asensio.

Son: Antonio Alonso. **Sist. son:** Magnetocord. **Banda Son:** óptica **Procedemento:** Cor. **Paso:** 35 mm.

Estudios: C.E.A. **Laboratorios:** Fotofilm S.A.E.

Int.: Antonio Casal (Aurelio Romay), María Mahor (Guadalupe), Manolo Morán (don Armando), Fernando Sancho (Ernesto), José Marco Davó (don Fabián Mouriz), Mercedes Muñoz Sampedro (dona Sofía), Rafael Bardem (don Jacinto), "Eumedre" (Juan Cadaval), Carmen Esbrá (vedette), Erasmo Pascual (home), Carmen Rodríguez (nai), Juan Vázquez (don Manuel), Nelly Morelli (Elvira), Guillermo Hidalgo (oficial), Celia Foster (María), Ángel Álvarez (padriño), Isabel Pallarés (madriña)

*** O Pai de Migueliño**

Producción: Isolino Álvarez Arganzúa P.C. **Productores:** Antonio Simón, Xosé Xoan Cabanas Cao. **Productor Executivo:** Víctor Ruppen. **Nacionalidade:** Española. **Data:** 1975.

Dirección: Miguel Castelo **Argumento:** Sobor dun conto de Castelao. **Guión:** Miguel Castelo. **Diálogos:** Xoan Cejudo. **Fotografía:** Roberto Gómez, Tote Trenas. **Música:** Fabrizio de André. **Montaxe:** Javier Macua, Leopoldo G. Aledo, Iván G. Aledo.

Axudante de produción: Antonio Barandela. **Axudantes de dirección:** Miguel Gato, Hermenegildo Vallejo. **Secretaria de dirección:** Maruchi Olmo.

Axudante de operador: José Luis Gómez. **Foto-fixa:** Luis Gayol, Manolo Abad. **Atrezo:** Paz Ribas, Carne Xove

Sonorización: Tecnocine. **Efectos especiais:** Nito Vázquez. **Procedemento:** Cor. **Paso:** 35 mm.

Int.: X. Manoel García Seoane, Herminia Vázquez, Andrea Rey, X. Manoel Vázquez, Xosé Xoan Cabanas, Xosé Ernesto Díaz Noriega, Emilio Gundín, Ricardo Piñeiro, Manoel Rodríguez.

*** Mamasunción**

Producción: Piñeiro, S.A. **Xefa de Producción:** Angélica Heras. **Nacionalidade:** Española.
Data: 1984

Dirección: Chano Piñeiro. **Guión:** Chano Piñeiro. **Dirección de fotografía:** Miguel Ángel Trujillo. **Montaxe:** Luis M. del Valle. **Música e son:** Pablo Barreiro
Secretario de dirección: Pablo Barreiro. **Axudante de dirección:** Julián Núñez. **Axudante de operador:** Jesús de Frutos. **Procedemento:** Cor. **Formato:** 35 mm.

Intépretes: Tía Sunción Ogando Rodríguez, David de Liñares, Antón Casal Puga, Elvira Cendón, Lusinda Montes, Eliseo Montes, Manuel Barreiro Outo, Diego Montes, Manuel Amaro, Ricardo Álvarez Indio, María Luz Amaro, Gonzalo Pereira, Manuel Martínez Amaro e xente de Baíste e Rubillón (Ourense).