



Revista Teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación y de la Información Universidad de Playa Ancha - Valparaíso - Chile

Versión Impresa: ISSN 0718- 2023 / Versión en línea: ISSN 0718-4018 / AÑO 4, I semestre 2008 - NÚMERO 7

Inicio Monográfico Estudios Reseñas Tesis Convocatoria



Revista F@ro N° 7 - Monográfico

El regreso a casa a través de la (mágica) imagen cinematográfica

José Manuel Mouríño Lorenzo *

moro_mouri@hotmail.com

Universidad de Vigo

Recibido: 30 de Mayo 2008

Aprobado: 15 de agosto de 2008

[Descargar PDF] - [Descargar SWF]

Resumen: La historia cinematográfica de Galicia ofrece una variedad muy particular del documental cinematográfico, una serie de producciones que se encuentran estrechamente vinculadas a la masiva emigración gallega a Sudamérica. Este tipo de filmes recibieron el nombre de Documentales de la Emigración o correspondencia cinematográfica gallega y consistían básicamente en el envío de imágenes del hogar abandonado a las comunidades de emigrantes en el extranjero. Dichas imágenes estimulaban, de una manera especial, la configuración de la memoria colectiva del grupo de exiliados y sirven hoy en día como un ejemplo excepcional a tener en cuenta en el estudio de la participación afectiva en cinematografía.

Palabras Clave: Memoria colectiva / participación afectiva / documental cinematográfico / emigración.

Abstract: The cinematographic history of Galicia (a region in the nord-west of Spain) offers an a very special type of documentary closely related to the migration (specially to South America). This kind of documental films, called 'emigration documentaries', can be explained with the term "cinematographic correspondence": a way to send images from home to the foreign community, to the emigrants. The images of this films stimulate, on a very special way, the configuration of the memory (the single memory and the collective memory) and shows the real significance of the affective participation with the cinema.

Keywords: Colective memory / affective participation / cinematographic documentary / emigration.

Introducción

Es un hecho, hasta cierto punto obvio, que de entre los temas que colman las diversas expresiones culturales nacidas de una comunidad que se ha visto obligada a efectuar el abandono de su lugar de origen -grupo marcado esencialmente por un estigma migratorio- destaque la presencia constante del lamento por el hogar abandonado y el canto a la necesidad liberadora del retorno. La producción cultural no deja de ser, al fin y al cabo, una forma de condensación efectiva de aquellos fantasmas o anhelos que acechan continuamente a las distintas generaciones de una colectividad, y la figura del retorno será, sin lugar a dudas, una de las mayores preocupaciones para los emigrantes. Ahora bien, una vez que el investigador constata la referencia continua a este asunto, ha de valorar hasta que punto su presencia condiciona o rige la elaboración de dichas muestras, es decir, si la imagen del *hogar abandonado* ocupa un lugar destacado en la génesis del concierto en el que se ve sumergida o funciona como una mera ilustración o apéndice intercambiable por otro tipo de temas. La trascendencia de dicha fórmula y las implicaciones estéticas que de ella se deriven, variarán de forma sustancial según se trate de uno u otro caso. Es en este punto en donde puede ser sumamente interesante el tomar en consideración una fórmula cinematográfica prácticamente desconocida y en la que se produce de una manera explícita la reorganización del conjunto comunicativo en función del motivo del hogar ausente, se trata del Documental de la Emigración gallego. Su elaboración podría ser resumida en el rodaje de una serie de pequeños filmes a lo largo de la primera mitad del siglo veinte en distintas zonas de Galicia y cuya finalidad era la de ser proyectados a los emigrantes originarios de estos lugares en el extranjero. Estas películas eran comúnmente encomendadas a productoras cinematográficas profesionales o semiprofesionales por las propias asociaciones de emigrantes, aunque en ocasiones, la iniciativa partía también de algunos pioneros de la realización cinematográfica gallega [1].

Nomenclatura

En cuanto a su nombre, debemos aclarar que el epíteto genérico de *Documental de la Emigración* es una etiqueta que ha sido aplicada a los mismos con el paso de los años. La necesidad de su clasificación no era en absoluto una preocupación urgente ni para los demandantes de estos documentales ni para aquellos que efectuaban su rodaje, de hecho, no lo fue hasta el momento en que su función "evoluciona" de la inmediatez informativa en imágenes (que se les exigía en un principio) hasta su constitución en documentos históricos y una vez que ha mediado un proceso de búsqueda, restauración y clasificación de los mismos. También

acerca de su nomenclatura conviene recordar que se ha hablado de una cierta *correspondencia cinematográfica*, pues estos documentales eran una manera de hacer llegar al emigrado una idea del estado de las cosas durante su ausencia, función fácilmente equiparable a la de la comunicación epistolar.

Pero para constatar de manera efectiva la cercanía existente entre este tipo de filmes y las postales al uso recordemos un ejemplo concreto. De entre el grupo de títulos que conforman el elenco de los documentales de la emigración nos serviremos de una pequeña obra rodada hacia 1952 y titulada *Ruta de Lobanes*. Realizada en su día de forma paralela a otra obra “gemela” (un documental titulado *Romería de la Madanela*), cumple expresamente la función de recogida de estampas al centrarse en encuadrar de manera sistemática distintos lugares de la comarca del Orcellón, al noroeste de la provincia de Orense. La adopción de la expresión *postal cinematográfica*, al menos en cuanto a su forma, se ajusta fácilmente. Por otro lado, un somero análisis a la sucesión de encuadres fijos en que se constituye su montaje, revela el dato de que los lugares presentes en los mismos están elegidos de entre aquellos edificios y enclaves que la comunidad reconoce como más significativos: el edificio del ayuntamiento, la iglesia parroquial, diversos monumentos, el antiguo asilo... exactamente los mismos motivos de las propias tarjetas postales. La selección de los encuadres, con una puesta en escena que busca recrear ambientes bucólicos o incluso estampas folclóricas de estos entornos, sería también determinante a la hora de establecer una equiparación que en determinadas tendencias de la crítica cinematográfica adopta inequívocamente una significación eminentemente peyorativa.

Los problemas derivados de su “originalidad” y su recuperación

Pero estas características que acabamos de enumerar, no sólo demuestran la idoneidad de emplear el término de “postal” sino que subrayan, mediante la forma que finalmente adoptan, su parentesco con el propio *cine doméstico*. Sin descartar de forma tajante su vinculación (sobre todo por los enriquecedores matices que ofrece al estudio) es preciso destacar, sin embargo, su concepción como producciones cinematográficas profesionales. De la misma forma, convendría señalar el hecho de que dichos encargos llegaron a generar el desarrollo de todo un entramado industrial. Mi preocupación por aclarar esta circunstancia se debe a que la misma, asociada a la ausencia de una figura institucional en su promoción, permite otorgarle (a falta de referencias que indiquen lo contrario) un cierto grado de exclusividad a su presencia en la historia del cine en Galicia [2].

Pero por otro lado, será esta misma ausencia de un promotor “gubernamental” lo que provoque que una vez que los documentales cumplen la función para la que fueron rodados, se produzca un proceso de abandono paulatino, que en muchos casos ocasiona la desaparición de una gran cantidad de material perteneciente a este género.

Para evitar esta circunstancia, se inicia la ya citada labor de recuperación dividida en diferentes momentos: la verificación de su propia existencia, la búsqueda de todo aquel material susceptible de ser incluido en el género, el habitual traslado de latas de película desde Sudamérica de nuevo a Galicia para afrontar entonces su restauración, la disposición de un almacenamiento que garantice su conservación, su archivo, su clasificación (momento en que, como ya hemos comprobado, se les aplica un nombre genérico que los agrupa) y por último, la elaboración de un censo que dejaría entre sus obras más destacables, además de las ya citadas *Rutas de Lobanes* y *Romería de la Madanela* (de autor desconocido y rodadas en el año 1956), a títulos como *Nuestras fiestas de allá y Galicia* y *Buenos Aires* (ambas de José Gil y rodadas en 1928 y 1931 respectivamente), *Porriño y su distrito* (de León Artola y del año 1925), *Centro Orensano* (de Eligio González, rodada 1942) o *Un viaje por Galicia* (de Manuel Arís, del año 1958).

Como se puede comprobar, el recorrido esbozado hasta este punto se refiere solamente a piezas ya recuperadas, pero el trabajo continúa con el rastreo de información acerca de aquellas obras deterioradas irreversiblemente o simplemente extraviadas, así como con la atención permanente al descubrimiento posterior de cualquier pieza que pudiera ser incluida en su elenco de títulos [3].

Su estudio en la actualidad y la búsqueda de nuevas líneas de investigación

El momento actual, dentro de su proceso de recuperación, es este punto de espera, como si se hubiera arribado a un período de tregua. Sin menospreciar nunca una labor fundamental, pues nos permite estar en disposición de analizar una serie de obras que de otra manera hubieran desaparecido anónimamente, conviene también señalar los problemas derivados de su inevitable asentamiento archivístico, el cual parece consumir, no obstante, el interés o la voluntad por encontrar en ellos nuevas zonas oscuras, una vez que la burocracia cultural considera que este material ya “ha sido sacado a la luz”.

La base de nuestro estudio se fundamenta entonces en un primer paso reivindicativo. La preocupación por la correspondencia cinematográfica gallega ha de provocar, a partir de este momento, una escisión en las líneas de investigación que hasta el momento se han venido planteado, de manera que su recuperación signifique también, por ejemplo, ampliar el análisis al estudio de sus recursos expresivos, a las características generales que comparten estas obras y de alguna forma a un intento por universalizar su funcionamiento. El investigador habrá de aproximarse a ellas no por el propio contenido de sus imágenes sino por el hecho de constituir un particular recurso comunicativo, lo que permite, entre otras cosas, contemplar estos documentales como un campo de experimentación vivo y predispuesto a ser abordado con cierta creatividad (desde esta voluntad es desde donde se pretende formular también alguna interpretación satisfactoria a la afirmación de que los documentales de la emigración han servido, en su día, “para aproximar al exiliado a su lugar de origen”).

Por ejemplo, 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. Sumamente aclaratorio resulta, a este respecto, el siguiente fragmento de una crónica citada por Manolo González y que pertenece a la proyección en la ciudad de Buenos Aires de la cinta de José Gil titulada *Galicia en Buenos Aires* en el año 1931:

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, p. 221).

La participación en el acontecimiento social que suponía la proyección de las cintas, terminaba por concretarse en conversaciones que perfilaban la memoria colectiva del grupo mediante la manifestación y el cotejo de los recuerdos personales. El documental de la emigración podría ser incluido entonces entre aquellos objetos que, como Alan Radley consideraba, se crean “especialmente para ayudarnos a recordar” (1992, p. 72), actuando como “artefactos conmemorativos”, como una invitación a hacer memoria para el emigrante.

¿Qué nos impediría, a la sazón, incluir a esta práctica en un estudio más ambicioso sobre la figura de la *mémoire involontaire* y ennoblecer su análisis afiliándolos a las ideas que al respecto plantean autores como Sigmund Freud, Walter Benjamin o Henri Bergson así como en sus lazos con toda la *Recherche* de Marcel Proust o la obra de autores como Baudelaire o Valéry? Sin que el reducido espacio de este pequeño ensayo me permita exponer aquí el desarrollo específico de dicha sugerencia, me contento con anunciar que nos encaminamos irremediablemente hacia el estudio de un ceremonial mnemotécnico en el que el *centro de culto* es una imagen cinematográfica. Esta definición bien podría ser aplicable, curiosamente, a la obra general de Jean-Luc Godard, pero de manera muy especial a sus *Histoire(s) du cinema* (1989-1998) [5]. Significativas son pues, las relaciones que nos deja una breve reubicación del estudio ya que partiendo del interés suscitado por el descubrimiento de unas piezas particulares (acontecimiento arqueológico), nos imponemos de esta manera la revalorización de la experiencia que suponía su visión (programa más cercano a un estudio fenomenológico de la imagen del hogar).

El paso a la imagen

A continuación, y ahondando en este sentido, reparemos en que la acción que ejecuta el emigrante frente a la pantalla no se limita exclusivamente al aporte de los recuerdos evocados. El somero análisis, realizado al inicio del texto, de *Ruta de Lobanes* constata el hecho de que el equipo que rueda y edita las imágenes registra ciertos espacios o eventos sin ninguna intención enfática, montándolos incluso en una sucesión casi arbitraria. De esta forma, se actúa de manera que la “entonación” termina por concernir al propio espectador y a la imagen exclusivamente, al proceso mediante el cual *entran en contacto*. Creo que muchos convendremos en que, como apuntaba Merleau Ponty, “la mirada obtiene más o menos de las cosas, según cómo las interroga, cómo se deslice o recuesta en ellas” (1994, p. 170), de lo que resultaría que en la construcción de la imagen durante su percepción es fundamental, entonces, el tipo de mirada que el observador arroja sobre la escena y que dicha situación, en el exiliado (alejado de su lugar de origen), es una circunstancia mucho más peculiar que la de el espectador convencional de un film, precisamente por el particular lazo que le une con aquello que encuentra proyectado en la pantalla. Además, el estatuto de incerteza que el filtro cinematográfico aplica a la imagen del hogar, la coloca habitualmente más allá de una experimentación plena, pero brindándola (a la imagen y de manera simultánea) como accesible, químicamente accesible. Esta disposición manifiesta “a ser aferrada” de la imagen, que sin embargo jamás se cumple, hace fluctuar la “ubicación” del emigrante (o su perspectiva) entre un alejamiento fatal y una proximidad soñada, con lo que el *espectador-emigrante* se reconoce en esas imágenes como un cuerpo a la *intemperie*. En consecuencia, y debido a que en ningún momento estas imágenes se retiran definitivamente, la mirada del exiliado termina por creer en la promesa de un retorno (lo necesita, pues bajo esas circunstancias trabaja *privada de cobijo*). Es en ese momento cuando, en palabras de Gilles Deleuze:

Sin movernos de sitio, hemos pasado de un espacio al otro, del espacio físico al espacio espiritual que nos restituye una física (o una metafísica). El primer espacio es celular y cerrado, pero el segundo no es diferente, es el mismo en tanto que sólo ha encontrado la apertura espiritual que supera todas sus obligaciones formales y sus imposiciones materiales, mediante una evasión de hecho o de derecho. Es lo que Bergson sugería con su principio de «fragmentación»: pasamos de un conjunto cerrado, que fragmentamos, a un todo espiritual abierto que creamos o recreamos. O bien Dreyer: lo Posible ha abierto el espacio como dimensión del espíritu (cuarta o quinta dimensiones). El espacio ya no está determinado, ha pasado a ser el espacio cualquiera idéntico a la potencia del espíritu, a la decisión espiritual una y otra vez renovada: esta decisión es lo que constituye el afecto, o la «auto-afección» (Deleuze, 2001, pp. 170-171).

He aquí el *paso mágico* o retorno al hogar a través de la pantalla cinematográfica. En algún momento de este juego narcisista la imagen se ha vuelto permeable y ha concebido un camino que la atraviesa. No se ha dejado aferrar aún (esto ha de quedar claro), ha consentido en ser traspasada sin violar en ningún momento su fundamento de inaprensibilidad. Pero una vez atravesada (y sin poder detenerse en ese intersticio o esa pausa fronteriza) ¿hacia dónde se precipita entonces la mirada? ¿Deleuze hablaba de “una evasión de hecho o de derecho”? Aún a riesgo de resultar demasiado convencional, no podemos dejar de apuntar que tal vez no exista mayor prisión para el emigrante que las circunstancias que impiden su retorno. Si alguno de

ellos cumple una fuga frente a la pantalla, será sin duda para dejarse deslizar hacia el espacio abierto del hogar que reverbera en la memoria. En cuanto que ha pertenecido a su experiencia de una manera conmovedora, el espectador ha transformando el propio encuadre, la propuesta de la imagen brumosa del hogar, para vivirlo como un puente o umbral de retorno en el que un “espacio cualquiera” (que lo arrebatara sigilosamente) ha sublimando de manera efectiva una necesidad de retorno. Pero ha de quedar claro, en todo momento, que lo que ocurre en realidad es la concreción de la Experiencia Cinematográfica expresada en términos de una actividad introspectiva, en función de un movimiento *hacia la memoria* (aunque esto esté motivado, y provoque a su vez, lo que parece ser un movimiento *hacia la imagen*). He aquí, repito, el *paso mágico*.

Terminemos recordando un ejemplo que, aún siendo completamente ajeno a los Documentales de la Emigración, ilustra en un mismo sentido la manera en que se cristaliza el paso “a través de una imagen”. Se trata de la obra del director francés Chris Marker, en la que según el crítico Santos Zunzunegui:

La imagen se concibe como cruce de caminos, lugar de posibles desviaciones, dilaciones o atajos, auténtico nudo de laberintos cuyas distintas salidas quizás no conduzcan sino a culs-de-sac. Pese a que su autor a pedido a los usuarios del cd-rom “ne zappez pas”, “prenez votre temps”, es imposible sustraerse a la idea siguiente: ¿Y si este dispositivo estuviera hecho para perderse en su interior? En el fondo cada imagen (o cada texto) del cd-rom se presenta como una auténtica huella mnemotécnica. (2006, p. 166)

De igual manera, para Marcelo Expósito, en el film *Sans Soleil* (1983) del mismo director:

Mientras la lluvia cae con languidez sobre un paisaje grisáceo, me veo una vez más proyectado de súbito a la Zona, a través de esa máquina electrónica inventada por Hayao con el propósito de transformar las imágenes del pasado cuando no se tiene ya el poder o la voluntad de intervenir en las imágenes del presente. Me encuentro visitando filmaciones donde observo cómo evolucionan aviones de combate, imágenes hermosas manipuladas electrónicamente, cuyos irreales campos de color e indefinición en los contornos hacen de las personas figuras semejantes a fantasmas, como si de proyecciones de nuestra propia memoria se tratase. (2000, p. 22)

La referencia a Marker, como a Godard, es la muestra de que en determinados momentos, la imagen cinematográfica consigue adquirir tal grado de nobleza que se convierte en la expresión máxima de todos aquellos matices ocultos que nos definen como persona, en el reflejo de nuestros anhelos, de nuestros fantasmas y nuestra memoria, de nuestros mayores logros y de nuestros crímenes más horrendos. Es esa lucidez reveladora la que provoca el retorno, los retornos. Pero ¿es éste también el motivo por el que creemos, todavía algunos, que han de ser las imágenes (como decía Benjamin) las que nos restituyan la presencia de las cosas y de la vida misma? ¿es ésta una justificación suficiente para delegar nuestro propio retorno al hogar o incluso nuestra propia salvación a su reino de sombras?

Frente a la posible inutilidad de buscar una razón última a esta cuestión, nuestro trabajo será el de seguir recogiendo y ponderar, sin pausa, las señales que todo hombre o mujer va dejando en su deriva a través de las imágenes. Todo esto para no perder completamente el rastro, los rastros de lo que implica realmente observar una imagen.

Notas

* **José Manuel Mourinho Lorenzo** trabaja como investigador y colaborador en tareas docentes en la Universidad de Vigo. En estos momentos realiza una tesis doctoral centrada en el análisis del Documental de la Emigración gallega (dirigida por el Profesor de Estética y Tª de las Artes de la Universidad de Vigo Alberto Ruiz de Samaniego). Simultáneamente, desarrolla un trabajo práctico en el campo del audiovisual.

1. Realizadores de entre los que convendría destacar la figura del cineasta José Gil (1870-1937), quien a través de sus productoras Galicia Cinegráfica y Galicia Films llegó incluso a proyectar la estandarización y producción seriada (y periódica) de obras de este tipo.

2. Al parecer, entre los archivos cinematográficos alemanes se conservan varios metros de una obra titulada *Echo der Heimat* (Ecos de la patria), proyecto que guarda ciertas similitudes con el caso gallego pero -a diferencia de éste- promovido por el gobierno nazi. Su función, por lo tanto, estaba más próxima a la de un símbolo propagandístico.

3. Dentro de este proceso de recuperación y revalorización existe un investigador que merece una mención muy especial con respecto al resto, se trata de Manuel González. Su empeño en ‘rescatar’ muchas de estas cintas de su abandono en diversos desvanes y sótanos de numerosas filmotecas y casas de Galicia en Sudamérica -por drástico que parezca-, es la razón principal de que este género finalmente ‘exista’ y pueda ser objeto de estudios como el que emprendemos, pero es que además su labor como teórico supone la principal guía para acometer cualquier análisis referido a los mismos.

4. Este factor lo revalorizará, además, a ojos del teórico ajeno a las circunstancias concretas de la producción cultural gallega.

5. Como demuestra Jacques Aumont en su libro publicado en 1999 con el título de *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris: P.O.L. éditeur.

Bibliografía

DELEUZE, Gilles (2001). La imagen-movimiento. Barcelona: Paidós. EXPÓSITO, Marcelo (2000). Ninguna memoria sin imágenes (que tiemblan), ningún futuro sin rabia (en los rostros). Breves itinerarios sugeridos por las figuras de la memoria y el espectador a propósito de Chris Marker e Immemory. En: ENGUIITA, EXPÓSITO y REGUEIRA (Eds.). Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta. Valencia: Ediciones de la Mirada

GONZÁLEZ, Manuel (1996). Cine y emigración. En: CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.). Historia do cine en Galicia. A Coruña: CGAI.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1994). Fenomenología de la percepción. (3a. ed). Barcelona: Ediciones Península.

RADLEY, Alan (1992). Artefactos, memoria y sentido del pasado. En: MIDDLETON y EDWARDS (Eds.). Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido. Barcelona: Paidós.

ZUNZUNEGUI, Santos (2006). El coleccionista y el explorador: a propósito de Immemory Chris Marker, 1997. En: ORTEGA y WEINRICHTER (Eds.). Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker. Madrid: TyB Editores.

F@ro

Revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación y de la Información
Facultad de Humanidades - Universidad de Playa Ancha

PRESENTACIÓN | **MONOGRÁFICO** | **ESTUDIOS** | **TESIS** | **RESEÑAS Y RECENSIONES**
Ediciones Anteriores | **Staff Revista F@ro** | **Buscador** | **Contacto** | **Normas** | **E-recursos**