

Cine familiar y emigración: imagen, reconstrucción y memoria

Fernando Redondo Neira

Doctor por la Universidad de Santiago de Compostela (USC). Profesor de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la USC. Miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), de la Asociación Gallega de Investigadores de la Comunicación (AGACOM) y del Centro de Estudios Fílmicos (CEFILMUS).

E-mail: fernando.redondo@usc.es

Resumen: El cine familiar constituye una muy reveladora herramienta para indagar en el conocimiento visual de un pasado íntimo y personal, útil para la reconstrucción de usos y costumbres que ayuden a comprender la evolución de las sociedades contemporáneas. Nuestro trabajo se basa en la consideración del emplazamiento nuclear que este cine ocupa en el universo audiovisual del siglo XX, tal como asegura Patricia Zimmerman. Para esta autora, la singularidad de estas películas está en que son los propios espectadores quienes se hacen cargo de los mecanismos audiovisuales. Nos proponemos el análisis de una pieza audiovisual que permita abordar en toda su complejidad un fenómeno histórico-social muy concreto: la emigración española en la segunda mitad del siglo XX y cómo, en ella, se gestionó la memoria familiar o la reconstrucción del pasado a través de la imagen.

Palabras-clave: Emigración; Memoria; Imagen; Familia; Pasado.

Family cinema and emigration: Image, reconstruction and memory

Abstract: Family cinema is a very revealing tool for us to inquire into a visual knowledge of an intimate and personal past, itself useful to rebuild customs that would help us understand how contemporary societies have evolved. Our work is based in considering the words of Patricia Zimmerman, its core location inside the 20th century's audiovisual universe. For this author, the uniqueness of these movies lies in the way it is the viewer who takes over all audiovisual mechanisms. We propose to analyze an audiovisual piece that allows us to study in all its complexity a very concrete historical and social phenomenon: Spanish emigration during the second half of the 20th century, and how, within it, images were used to manage family memories or the reconstruction of the past.

Keywords: Emigration; Memory; Image; Family, Past.

Introducción

Las películas amateurs, o de aficionado, constituyen un espacio cinematográfico ajeno a todo el dispositivo de producción, distribución y exhibición convencionales. Presentan, además, una sencillez formal y estilística que las mantienen en aquel ámbito originario, el de los Lumière, del que procede todo el universo de las imágenes en movimiento. Por eso consideramos que puede ser de interés el análisis de filmes de aficionado que tratan el fenómeno migratorio, en concreto la emigración en España en el último tercio del siglo pasado, de un modo tal que pueda mostrarse éste en toda su riqueza y complejidad. Nuestra propuesta se ocupará, en definitiva, del microanálisis de una única pieza audiovisual a través de la cual sacar a la luz la citada complejidad de este fenómeno social. Haremos así partícipe (y responsable) a esta película de cuanto aquí exponamos en torno a ideas nucleares de este tipo de cine: la memoria y la reconstrucción del pasado, la experiencia de lo vivido y lo inaprehensible del discurrir del tiempo.

Para que estos filmes susciten la curiosidad del espectador, su armazón de base está conformada por una serie de trazos que son una constante en esta específica región del cine: la reiteración de motivos (la celebración, el viaje, el grupo familiar). En segundo lugar, a falta de un plan narrativo claro más allá de la mera intención mostrativa, aquello otro que Efrén Cuevas denomina como aleatoriedad en tanto que creación de una sensación de espontaneidad y transgresión involuntarias de los principios de transparencia del cine comercial. Finalmente, la ausencia de un tratamiento o edición posteriores que lo deja todo a una sucesión de fragmentos carentes de una continuidad coherente (Cuevas, 2003: 130).

Uno de los mayores conocedores de estos filmes de familia, Roger Odin, ha establecido algunas constantes estilísticas que acostumbran presentar estas películas. Entre las más destacadas de dichas constantes: la ausencia de clausura, es decir, el tratarse de filmes abiertos por ambos extremos y estar destinados a un permanente estado de inconclusión; la dispersión narrativa, nada más que fragmentos de acciones y casi nunca historias completas que impliquen una coherencia narrativa y algún movimiento transformador; la temporalidad indeterminada, o la única presencia de referencias que no permiten una construcción temporal; una relación paradójica con el espacio, apenas decorados de una banalidad tal que no poseen valor de caracterización excepto cuando muestran lugares de fácil identificación; fotografía animada, entendida como aquella hecha por aficionados que pasaron de la foto al cine doméstico y continúan procediendo de igual modo; miradas a cámara, que denotan de manera inmediata la actuación del dispositivo fílmico y la intervención de un “hacedor” de las imágenes; los saltos, por los que se obvian los procesos de homogeneización que permiten dar coherencia a una sucesión de planos; las interferencias en la percepción, motivadas por imágenes desenfocadas, movidas o rayadas, o un uso excesivo del zoom (Odin, 2010: 40).

Roger Odin se acerca al núcleo de lo estos filmes representan cuando afirma que todo lo anterior, pese a parecer propio de un cineísta descuidado o poco competente, significa, antes al contrario, que cuanto menos elaborada esté una película mejor, que no se precisa producir ninguna estructura narrativa porque esta ya preexiste en la memoria de los espectadores, que, recordemos, son, la mayoría de las veces, los mismos sujetos que figuran en la pantalla. Todo lo que se le pide al filme es que reavive los recuerdos, por lo que no conviene que un mayor tratamiento pueda desmentir lo que cada participante guarda en su memoria. Odin resume todas estas consideraciones en una afirmación rotunda: estas películas nos sumergen en lo más hondo de los acontecimientos de nuestra

vida (Odin, 2010: 40). Pensadores como Paul Ricoeur entienden, entonces, la memoria como ese relato que, al desplegarse en el tiempo, contribuyen a la comprensión del presente a través del conocimiento del pasado para luego ayudar a proyectar el futuro. En este sentido, también los filmes, en tanto que huella, son contemplados aquí como signos mnemotécnicos, demuestran de este modo su capacidad de generar pensamiento en tanto que son capaces establecer relaciones significantes en este ir y venir a lo largo de la línea del tiempo (Cuevas, 2014: 189).

Expuesto en líneas muy generales lo que representa y significa el cine familiar, existe un espacio en el que el fenómeno migratorio se nos muestra en toda su riqueza y complejidad, vacía de artificios, a salvo de distorsiones interesadas, ajena a tópicos y estereotipos empobrecedores. Nos referimos al cine doméstico realizado por emigrantes. Es de lamentar (o tal vez no) que se trate de una producción audiovisual restringida al ámbito privado en su circulación y exhibición. Proponemos aquí una reflexión mínimamente detenida sobre aquella riqueza y complejidad, ilustrada con el microanálisis de una única pieza audiovisual de estas características a la que haremos partícipe (y responsable) de cuanto expongamos en torno a la memoria y la reconstrucción del pasado, la experiencia de lo vivido y el inaprehensible discurrir del tiempo.

Imágenes del retorno

En un intento de evitar a divagaciones en abstracto, avanzaremos en este estudio con la atención puesta en unas pocas imágenes: las rescatadas por el ya desaparecido grupo fílmico coruñés Lilifims¹. Será suficiente con unos pocos planos de una cinta realizada por Vicente Otero Chouziño, emigrante en Perú originario de la localidad coruñesa de Malpica, en España. Otero registró a lo largo de los años con su cámara de 8 mm. los viajes realizados con su familia a su pueblo natal. En una de esas imágenes, el emigrante, de vuelta por vacaciones mira a su madre (como quien mira a su pasado en el medio rural gallego), una señora mayor caracterizada como mujer de aldea, con el típico pañuelo a la cabeza y mirando con recelo a cámara (al del emigrante).



En otra imagen, la mujer del emigrante, de vuelta por vacaciones bromea ante la cámara (la del emigrante, recordemos) mientras simula que abraza a una vaca.

¹ Sirva de breve presentación de Lilifilms que este grupo, integrado por solo dos miembros, Ángel Rueda, fotógrafo, y Fernando Pujalte, técnico de sonido, se ocupaba hasta su disolución de la recuperación, restauración y exhibición de cine doméstico. Puede encontrarse más información en: <http://www.blogsandocs.com/?p=242> (consulta: 3 de diciembre de 2020); en *El País*, edición Galicia: "Una compañía de A Coruña rescata y exhibe películas caseras", *El País* (edición Galicia), 28 -6-2007, p. 39; en "Cine casero fuera del desván", en *Público*, 8-04-2008. También en Fernando Redondo Neira, "Las películas familiares como museos de lo cotidiano", en José Antonio Ruiz Rojo (coord.), *En torno al cine aficionado. Actas del IV Encuentro de Historiadores*, Guadalajara, Diputación de Guadalajara / CEFIHGU, 2007. Es de justicia agradecer aquí a quienes integraron Lilifilms la generosidad y buena disposición para el acceso y estudio de su archivo fílmico de películas domésticas.



En una tercera, una mujer joven de la aldea con un niño en el regazo mira y señala a cámara (la del emigrante, reiteramos), como indicando un futuro posible para su hijo en la emigración (y en la promesa de éxito de la emigración). En las miradas, los gestos y las poses se depositan formas, motivos y razones que participan de la naturaleza emotiva del fenómeno migratorio, como una experiencia en el tiempo, donde éste se nos muestra en su transcurrir y en su devenir cíclico.



Planteamos entonces, aquí, la potencialidad de interrogar las imágenes en la búsqueda de un mejor conocimiento del hecho migratorio, qué podríamos encontrar ahí y sobre qué bases teóricas habría que apoyarse. El análisis que se haga precisará de un anclaje a un momento histórico y a un lugar. La necesaria perspectiva histórica que debemos adoptar nos conduce a la emigración gallega del siglo pasado, a la época del 8 mm y del Súper 8, campo de actuación de todo este caudal icónico de carácter privado que continuará luego con el vídeo analógico y, más tarde, con la eclosión de lo digital. Nos situamos, sobre todo, en las décadas de los sesenta y los setenta del siglo pasado.

Sobre los múltiples puntos de contacto que unen memoria e imagen, que podemos rastrear en diversas y muy conocidas teorizaciones del hecho fílmico, cabe destacar esa labor común de trasladar al presente los acontecimientos del pasado, que la memoria realizará de manera mental y que la imagen llevará a cabo de modo material. Se ha dicho que ambas comparten un mismo objetivo principal, como es el de almacenar algún tipo de esencia inmaterial, instantánea y volátil. Está también en la misma naturaleza ontológica de la imagen (principalmente de la imagen registrada: fotografía y cine) el deseo de combatir el paso del tiempo, de embalsamarlo, siguiendo la célebre formulación de André Bazin². En otro orden de cosas, y no por casualidad, la fotografía y el cine acompañaron en su evolución a otra actividad estrechamente ligada al ámbito de la modernidad y a la configuración de las sociedades contemporáneas, tal es el

² Verdaderamente, merece la pena recurrir aquí a un clásico de la teoría fílmica como Bazin para abordar el cine doméstico, como ya ha destacado Efrén Cuevas, reconocido especialista en este ámbito de estudio: "Bazin no hablaba en concreto del cine doméstico, pero no cabe duda de que su reflexión adquiere una inusitada pertinencia cuando se piensa en relación con el registro fílmico de los seres queridos, cuya presencia vicaria en el celuloide adquiere una fuerza singular, asentada sobre el carácter indexical de ese registro". CUEVAS, E. De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con el cine doméstico. In: CUEVAS, E. (org). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Documenta Madrid, Ocho y Medio, 2010, p. 128.

caso del turismo de masas, a lo que habría que añadir la emigración, un nuevo fenómeno que se conecta con los anteriores, esa otra forma de viaje, que se contrapone al viaje por placer representado por el turismo, pero con el que comparte un uso semejante de las imágenes. Interesa aquí un tipo particular de producción icónica, aquel caudal de imágenes que muy raramente circula por los canales de circulación y exhibición públicas: el cine familiar, resultado de una práctica amateur, situada en los márgenes de la industria y ajena al mercado. Analizaremos entonces, concretamente, ese cine realizado por emigrantes y en cuya superficie textual emerge cuanto nos remite al universo semántico de la memoria (como hemos adelantado, punto central de la teoría de la imagen); y donde, también, se advierten las huellas dejadas por la experiencia de lo vivido, la idealización de los orígenes o el deseo de mostrar las evidencias del triunfo personal.

En primer lugar, vamos a cartografiar el territorio que ocupa el cine doméstico, dónde se sitúa y en qué consiste. Inscrito en el más amplio espacio del cine amateur, y siendo una de sus manifestaciones más prolíficas, se trataría de aquel realizado por los miembros de una familia, sobre ellos mismos y para ser vistos por ellos mismos, tal como indica con reconocida precisión Efrén Cuevas (2003). Aparte de otras consideraciones de interés, como el predominante carácter celebrativo que justifica lo filmado como digno de ser conservado para el futuro, vamos a destacar aquí su singular dimensión temporal. Como bien ha destacado Roger Odin, es este un cine que nos arrastra a sumergirnos en lo más hondo de los acontecimientos de nuestras vidas, crea una relación muy fuerte con el pasado e incluso puede presentarse como una revancha frente al olvido, pues en la recreación de los acontecimientos tendemos a introducir en la diégesis todo aquello que nos gustaría haber vivido (Odin, 2010: 47).

Los filmes realizados por emigrantes no deben desvincularse, tal como venimos señalando, del marco del cine familiar en el que nos movemos, pues participan plenamente de los parámetros que definen esta práctica audiovisual. Precisamente, será a partir de las prácticas y usos sociales específicos de estas películas de donde puede extraerse una más rica información para su análisis. En la introducción a su estudio sobre cine familiar, Patricia Zimmermann se refiere, además, al emplazamiento nuclear que dicho cine ocupa en el universo audiovisual del siglo XX, cuando asegura que estas películas (y con ellas todo el cine amateur) presenta una de las contradicciones centrales de las comunicaciones en el siglo XX: por un lado, dominación y consumo; por otro, resistencia y esperanza (Zimmermann, 1995: 9). Como advierte la autora, lo singular de estos filmes debe buscarse en que son los propios espectadores los que toman a su cargo los mecanismos de la creación audiovisual.

La atención puesta en el cine doméstico realizado por emigrantes puede aportarnos revelaciones singulares sobre nuestra relación cotidiana con el universo de las imágenes. No deja de ser una invitación a indagar en torno a los discursos visuales que construyen los habituales consumidores de estos discursos. De destinatarios a productores: puede tratarse de un interesante campo de pruebas para calibrar el rendimiento significativo y la capacidad comunicadora que podemos extraer de las imágenes al margen de convenciones profesionales, de códigos estéticos imperantes, de condicionantes de género o de servidumbres comerciales. Puede, entonces, tratarse de un redescubrimiento de la pureza primigenia de las imágenes, de una vuelta a la esencia de lo que las imágenes han constituido siempre.

En una primera aproximación analítica a ese cine realizado por emigrantes es posible localizar algunos de estos trazos que nos remiten a ciertos usos sociales de las imágenes en los que, efectivamente, destaca un deseo de lograr la

permanencia en el tiempo de momentos relevantes, de fiestas y encuentros, de celebraciones. Pero más allá de esta evidencia que dichos filmes comparten, en general, con el amplio universo de las cintas familiares, estas otras películas, objeto de nuestro estudio, presentan una más compleja dimensión temporal, un diseño de sus estructuras temporales deudoras del motivo referencial de origen: la emigración.

Nuestra propuesta se plantea como un ejercicio de microanálisis fílmico que trate de sacar a la superficie del cuerpo textual los significados allí contenidos. Trataremos de comprobar cómo estas pocas imágenes arrastran todo un universo de sentido pleno de emociones, vivencias o formas de vida procedentes del campo referencial de la emigración. El estudio del fenómeno migratorio puede resultar enriquecido si partimos de la participación en él de la foto y el cine desde un uso aficionado. Accedemos así a una especie de laberinto donde se intercomunican caminos de orígenes diversos pero de destino común. Dicho en otras palabras, se configura una red en la que se juntan todos aquellos elementos que inciden en la vida del emigrante: el lugar de origen o de destino, las vacaciones, el turismo, el retorno o los reencuentros con los que se quedaron. Y al fondo, el asunto de la gestión visual de la memoria. La emigración como experiencia de vida sitúa al sujeto en unas coordenadas del tiempo en las que se cruzan sensaciones tales como el corte vital representado por la propia decisión de emigrar, la pugna entre el recuerdo y el olvido de lo dejado atrás, el deseo de recuperar el pasado, el éxito o el fracaso del presente, los lugares de origen sometidos a los cambios producidos por el paso de los años. Una lectura atenta de estos textos audiovisuales permitiría observar todo esto en estas cintas familiares, lo que haría posible, a su vez, la puesta en relación, creemos que sumamente rica, entre el análisis fílmico y el estudio de los usos sociales de estas películas, es decir, el porqué y el cómo se producen y consumen este tipo de testimonios audiovisuales.

Material de la memoria

Si podemos referir la imagen familiar a algún tipo de materia prima que entra dentro de lo intangible, ésta es la memoria. Porque la memoria, como las propias películas, también es representación, o al menos solo se puede tomar en consideración a través de algún tipo de representación, entendida ésta desde esa definición genérica de la presencia de lo ausente³. En el emigrado que retorna al lugar de origen, el deseo de recuperar las vivencias de su pasado le lleva a fijar de algún modo todo cuanto pueda contribuir a reactivar ese pasado. Recordemos la lúcida teoría expuesta por Paul Ricoeur sobre la memoria y comprobemos cómo podemos derivar de aquí los vínculos que mantiene con la producción de imágenes. Para Ricoeur, la conciencia del pasado reside en la memoria, que es garantía de la continuidad temporal de la persona (1998: 17). La memoria permite remontarnos desde el presente hacia los hechos más alejados de la infancia, hace posible dirigirse a acontecimientos del pasado con el objeto de recordarlos con mayor intensidad y, en definitiva, traza una trayectoria que va del pasado hacia el futuro. Así actúan precisamente las películas familiares, capaces de intervenir sobre la activación de la memoria, en la construcción de los recuerdos, en la materialización visual de la experiencia de lo vivido. Ricoeur aborda, a su vez, el concepto de espacio de experiencia, ese conjunto de experiencias sobre el que descansan los deseos, los miedos, los proyectos o las anticipaciones del futuro. Será sobre la superficie del tejido fílmico donde pueden localizarse las huellas de esta suerte de imaginario que, en la específica condición del emigrante, nos permite aludir a un horizonte de expectativas que informa de lo que espera en su vida futura en el lugar de acogida. Comparece, así, otro aspecto del concepto que manejamos de memoria, entendida como orientación en la línea del tiempo en la conexión que establece entre pasado y futuro.

³ Obsérvese de qué manera la idea de ausencia conecta universos semánticos muy diversos, pero que a la vez se reúnen en el tema objeto de nuestro estudio. El concepto teórico de representación audiovisual puede estudiarse como aquel fenómeno que permite al espectador ver por delegación una realidad ausente. Pero la ausencia participa también activamente del mundo de las emociones y las vivencias de la emigración. Las películas familiares son, en este sentido, un mecanismo eficaz para hacer presente lo ausente a través de las imágenes.

No hay teoría fílmica que no incida en tan relevante dimensión temporal. Recordemos al ya citado Bazin. Solo dos ejemplos que consideramos operativos para nuestro propósito, y que apunta al centro mismo del objeto imagen. Jacques Aumont, en su estudio sobre cine y pintura, ha destacado que el cine lo es todo menos un arte de lo instantáneo: “Por breve e inmóvil que sea un plano, nunca será condensación de un momento único, sino huella siempre de una cierta duración (...) El cine, el plano, la vista cinematográfica, son tiempo en estado puro”. (1997: 73). Como también indica Josep María Catalá, para insistir sobre esto mismo desde una perspectiva fenomenológica, es el tiempo lo que irrumpe en la imagen a través de la dinamización de los dispositivos internos de la misma (2005: 134).

La emigración en imágenes

En la lectura que se haga de estos filmes familiares de la emigración, la idea de triunfo personal, tan unida a la experiencia de la emigración, también necesita hacerse visible y representarse. Precisa que el pasado no desaparezca del todo (un pasado de carencias y pobreza que empujó a la emigración), para poder así otorgarle un mayor relieve al presente. Así se refleja en estos filmes que, como aparatos de significación y de comunicación, construyen una puesta en imágenes que revela una actitud, una forma de percibir o de actuar, de un sujeto de la enunciación que organiza el mundo representado e inscribe ahí su propia presencia. En las películas que estamos abordando, la mirada como posicionamiento frente al mundo representado traslada al sujeto espectador la voluntad manifiesta de poner en imágenes una cierta idea de emigrante de éxito que vuelve para demostrar el paso adelante dado en su vida. Entre las cintas registradas por Vicente Otero en su pueblo natal de Malpica, se encuentra aquella en la que filma a su mujer, quien, con una expresión entre torpe y divertida, se hace filmar junto a una vaca, animal casi totémico que históricamente ha representado el mundo gallego en un contexto de economía familiar de subsistencia. La superación de este tipo de vida, ligada a pequeñas explotaciones ganaderas familiares y al minifundismo limitador, es una de las razones que, históricamente, explican el fenómeno migratorio gallego durante buena parte del siglo pasado. Se incluyen, por tanto, los años sesenta y setenta de eclosión del Súper 8 y del 8 mm., en poder, obviamente, de ese emigrante de éxito retornado. La imagen descrita, en su aparente inocencia, incorpora ese sincretismo tan propio de los discursos visuales que, además y no menos importante, nos acerca al núcleo esencial de su capacidad significativa: mirada, como deseo de expresar el éxito logrado. Y tiempo, el necesario para realizar este viaje de la pobreza al éxito.



Esta imagen reúne, a su vez, buena parte de las motivaciones que cabe deducir del uso social del cine doméstico por parte de los emigrantes. En primer lugar, podemos empezar por la idea de retorno que, entendido en este marco de la

emigración, puede ser bien definitivo o bien temporal, con motivo de unas vacaciones, como seguramente será este caso. El reencuentro con hechos, situaciones o acciones del pasado pasa necesariamente por el filtro del tiempo transcurrido. Es ésta una de esas manifestaciones de la dimensión temporal que contiene esta imagen: la expresión, la pose, la actitud de quien se deja filmar, buscan representar, fundamentalmente, el propio éxito de quien filma la escena. Si observamos con atención estos pocos metros de película, quizás deduzcamos que el éxito del emigrante está en volver para poder hacerse fotos junto a las vacas igual que se harían en el zoo acompañado de animales exóticos, cuando, en un pasado anterior a la decisión de emigrar, ésta era una actividad cotidiana, diaria, y en absoluto lúdica como parece serlo ahora. El imaginario social del emigrante se nutre de este tipo de deseos, que las imágenes hacen emerger; de este esquema mental del *indiano* que regresa, transformado respecto del que se fue y que, de nuevo, las imágenes no pueden dejar de revelar.

Esta representación de los orígenes (hacerse filmar realizando una actividad del pasado) parece invalidar la vida anterior del emigrante desde el momento en que se experimenta como superada o sustituida por algo mejor. Probablemente no sea más que una manifestación de la distancia, considerada en su más amplia acepción. Una distancia en el tiempo, en el espacio y, por consiguiente, también en las emociones. La expresión de perplejidad de los otros, los que no emigraron, los que continuaron trabajando con las vacas, parece ratificar esa distancia que enfrenta las actitudes que la imagen refleja entre emigrantes-turistas y gentes del lugar. Comprobamos, entonces, que la memoria que estas imágenes contiene (y no solo representan) constituyen, en efecto, esa línea que traza un recorrido a lo largo del tiempo. Y como toda imagen requiere una mirada, y toda mirada es portadora de subjetividad, aquel recorrido que traza la memoria se acompaña de las emociones, los deseos, las inquietudes y las esperanzas del emigrante. En el plano descrito más arriba, los motivos filmados, los encuadres que reúnen a emigrados y no emigrados, las expresiones y actitudes que allí se muestra, son la forma de hacer visibles aquellas sensaciones y de hacer ver, sobre todo, esa línea del tiempo que estructura todo este discurso fílmico alrededor del fenómeno de la emigración. El realizador de películas familiares trabaja desde el conocimiento asumido de estar otorgando una materialidad a momentos irrepetibles, incluso hasta el punto de no vivirlos con la suficiente intensidad por estar más pendiente de lo que encuadra el objetivo. Allí queda registrada aquella parte de vida que decidimos que pase a integrar el corpus visual y audiovisual de lo privado. Después, su visionado activará de un modo poderoso los mecanismos de la memoria. El *cameraman* se imagina a sí mismo y a sus allegados viendo estas imágenes en un futuro más o menos lejano; o bien, en el caso específico de los filmes de emigrantes, en el futuro inmediato del regreso de las vacaciones, cuando exhibirá este material como muestra de los modos de vida, las costumbres o la singularidad (o exotismo) de su lugar de origen.

Estos filmes ofrecen, en cierta manera, una radiografía en imágenes de la condición de la familia, de los roles de cada uno de sus miembros, su evolución e historia a partir de la mostración de un determinado momento de dicha historia. Pero, sobre todo, dentro de lo que nos ocupa, se visualiza y se ritualiza a través de la condición, y la exhibición, de la condición emigrante de la familia. Recordemos, a este respecto, las consideraciones de Pierre Bordieu (2003: 57), para quien la fotografía (y, para el caso, el cine familiar) es un rito do culto doméstico, sirve para solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida familiar, refuerza la integración del grupo y reafirma el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad.

El visionado de estas películas podría considerarse como una invitación a reflexionar sobre la propia vida del emigrado, sobre las circunstancias y las

razones de la emigración; sería útil, también, como prueba del éxito, retomando una idea ya tratada aquí, como evidencia de haber logrado el triunfo perseguido desde que se tomó la decisión de emigrar. Y probablemente este objetivo se cumplirá, dado que no entraría en estos esquemas hacer una película que recogiera el fracaso, la amargura o la soledad del emigrante, si damos por buena la idea de que la mayor parte de los productos visuales y audiovisuales de carácter familiar se dedican al lado amable de la vida, a las celebraciones, a las fiestas o a las vacaciones.

La importancia del momento de la exhibición debe entenderse, por tanto, desde los parámetros descritos, desde esta idea de culto y ritual avanzada por Bordieu. Por eso merece la pena detenerse en la paradoja observada por Richard M. Chalfen sobre la escasa relevancia que los manuales al uso del cine doméstico dedican a la exhibición, en contraste con la preponderancia que sí les otorgan sus practicantes. Señala Chalfen que estos manuales insisten en las recomendaciones relativas al rodaje y al montaje, que luego, curiosamente, no son tenidas en cuenta por la mayoría de los aficionados; pero poco tienen que decir, no obstante, sobre la exhibición. El autor aporta el testimonio de un cineasta que asegura que como profesional lo que le interesa son los desafíos que le plantean las películas, pero como aficionado lo más importante es poder mostrarlas (Chalfen, 1979: 97).

Conclusiones

Merece una atención especial aplicar aquí esa teoría de la representación que nos habla de la función de ordenar el mundo para comprenderlo; de poner este material audiovisual al servicio de la reflexión sobre las vivencias del emigrante, sobre sus sensaciones respecto del retorno, sobre su deseo de éxito en la vida y de superación de las carencias del pasado, sobre su visión de los lugares de origen a través del filtro del tiempo. Nos enfrentamos a un universo de emociones, que incorpora también, como hemos adelantado, aquellos elementos del imaginario que contiene toda experiencia migratoria. Las imágenes, reiteramos, contribuyen a poner orden en este universo. A ello alude Michelle Citron. Desde su propia experiencia de cineasta que indaga en el complejo mundo psíquico que habitan las cintas familiares, cuando destaca la necesidad de acudir a la narración para hacer comprensible aquello para lo que la memoria no resulta adecuada, aquellas experiencias serían incomprensibles (Citron, 1999: 50). De lo que nos está hablando Citron es de la práctica fotográfica (y también la cinematográfica amateur, insistimos) tal como la aborda Serge Tisseron en su estudio sobre fotografía e inconsciente, de la que señala que sirve a la asimilación psíquica del conjunto de elementos conscientes e inconscientes de la experiencia humana, constituyendo una forma de participación empática en el mundo (Tisseron, 2000: 53). El relato audiovisual cumple, así, esa función primera de aprehender el mundo, de ordenarlo, de hacerlo comprensible; una función tanto más importante, si cabe, en el caso de las películas de emigrantes, que se ven obligados, como es obvio reconocer, a adaptarse a nuevas formas de vida, idioma, costumbres, etc. Un encuentro con lo desconocido que también se produce con motivo del retorno, cuando se pone en juego tanto el deseo de recuperar el pasado como de comprobar los cambios producidos y someterse a un nuevo proceso de adaptación.

Los filmes domésticos realizados por emigrantes, aun integrándose en el universo amplio del cine familiar, del cine de la evocación y de la memoria, de la cohesión del grupo y de la celebración, poseen elementos propios que contribuyen a un mejor conocimiento del fenómeno migratorio en tanto que le dan forma visual. La particular idea del tiempo que contienen estas imágenes, el imaginario que es capaz de hacer emerger, las derivaciones psicológicas

deducibles del análisis de la mirada organizadora de estos discursos o la confluencia de todo esto con las ya conocidas prácticas sociales de este tipo de materiales fílmicos: en el fondo, asistimos a la más genuina puesta en práctica del concepto de representación, pues se trata de evocar lo ausente, de exorcizar las angustias de la ruptura y de celebrar el triunfo vital que todo emigrante persigue.

Referencias

- AUMONT, J. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.
- BETTETINI, G. *La conversación audiovisual: problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra, 1986.
- BORDIEU, P. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CATALÁ, J. M. *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2005.
- CITRON, M. *Home Movies and Other Necessary Fictions*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- CUEVAS, E. Imágenes familiares: del cine doméstico al diario cinematográfico. *Archivos de la Filmoteca*, nº 45, pp. 128-140, 2003.
- CHALFEN, R. M. *Sorrída, prego! La costruzione visuale de la vita quotidiana*. Milano: FrancoAngeli, 1997.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*: Madrid, Debate, 2002.
- ODIN, Roger. El cine doméstico en la institución familiar. Efrén Cuevas (Edt.). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: DocumentaMadrid / Ocho y Medio, 2010.
- REDONDO NEIRA, F. Las películas familiares como museos de lo cotidiano, en José Antonio Ruiz Rojo (coord.), *En torno al cine aficionado. Actas del IV Encuentro de Historiadores*, Guadalajara, Diputación de Guadalajara / CEFIHGU, 2007.
- RICOEUR, P. *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid; Arrecife, 1998.
- TISSERON, S. *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universitarias, 2000.
- ZIMMERMAN, P. R. *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1995.