

## POSTALES CINEMATográfICAS

**José Manuel Mouriño Lorenzo**

**Universidad de Vigo**

**moro\_mouri@hotmail.com**

**ABSTRACT:** Una adopción tremendamente pragmática del concepto de ensoñación cinematográfica -y de su comercialización- explica, en parte, el florecimiento en la comunidad autónoma de Galicia a principios y mediados del siglo pasado de una pequeña industria que abastecía a las comunidades en el exterior de imágenes de su entorno original. Se reconoce con facilidad una aplicación de las posibilidades de la imagen fílmica sumamente instintiva: el ofrecimiento al espectador emigrado del “estado de las cosas” durante su ausencia. En cuanto a su estudio, es fundamental el reconocer que no se trata de un recurso novedoso, que con respecto a dicha función ilustrativa, el cine doméstico ofrece una amplia lista de variantes relacionadas. La diferencia residiría en su carácter de producción industrial, de encargo específico enfocado a un espectador que no solía mediar, de una manera determinante, en la elaboración del film. Este factor lo libera en muchas ocasiones de un artefacto ampuloso que explote la idea de nostalgia y centra su interés en la manera en que el espectador participa de sus encuadres. En dicha participación, cabe destacar la manera en que las circunstancias del destinatario principal condicionan su interpretación de aquellos films, pensemos en la manera en que comienza a deshilar numerosos recuerdos personales de entre el discurrir de imágenes al que asiste. Sobre esta reminiscencia furtiva desarrollaremos nuestra propuesta.

Partiremos de uno de los epítetos más utilizados por los historiadores para referirse a los Documentales de la Emigración, aquel que interpreta la función de estas pequeñas producciones como “postales cinematográficas”.

## 1. La postal, lugar o expresión del vínculo entre el texto y la imagen.

El problema gira en torno a la relación entre una imagen y un texto. En las tarjetas postales convencionales sirve una imagen como puerta de entrada a un determinado argumento que “acecha” en la parte posterior de la estampa. El mensaje del remitente ha de ser incluido en un espacio vacío reservado a tal efecto. Como en el resto de las artes, hemos de indagar en la aparente inocuidad del *espacio en blanco*. La referencia a la inseminación de una *nada* remite a un acontecimiento original, a una inauguración, desvelamiento o revelación. Ese “blanco” legitima el florecimiento de *un origen*.

De esta particular creatividad que pone en marcha el observador-escritor frente a un espacio neutro deducimos el calado de la tarjeta postal. *Su movimiento* se despliega a partir de la relación (¿dialéctica?) que establecen la imagen y un comentario (en potencia) a la vuelta de dicha imagen. El significado o lectura de la estampa permanecerá hasta cierto punto latente mientras no acontece aquella conjunción que vendría a darle forma y a “cerrarla” *en un giro*, bien siendo escrito o siendo leído dicho texto. Siendo acometido el texto, en cualquier caso.

Pero ¿podemos plantear, inocentemente, una traducción literal de la figura de la postal en los Documentales de la Emigración gallegos? ¿En dónde situamos el “lugar de la escritura”?

Una refutación bisoña objetaría que las imágenes de aquellas postales cinematográficas se concretan en un baile de sombras sobre una pantalla blanca, con lo que queda cubierta de millones de índices que desactivan su neutralidad, aquella posible “blancura efectiva”. A esta objeción responderíamos que el espacio vacío que proponemos para su transcripción cinematográfica no responde a un ideal de proyección nívea (como las pantallas blancas de Hiroshi Sugimoto). Se refiere en mayor medida a un léxico “desafectado” que, administrado por un equipo de rodaje mercenario, convierte a los encuadres en una sucesión de estampas neutras de un entorno. Es nuestra intención el colocar la cara de la imagen destinada al “texto” en la neutralidad de la escena cotidiana, en la “distancia” con la que están tratados estos documentos de encargo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En cierta forma, y sólo desde el punto de vista del observador, distancia brechtiana. No era la intención de sus realizadores el proponer este tipo de imagen para que el espectador complementara, con

No discutimos acerca de encuadres densos que merezcan una atención particular sino de una ojeada melancólica y “deambulante” -como si cumplieran la función de “meras” escenas de transición-. Los modelos, que en la historia del cine, explotan esta circunstancia son variados. Cotejémoslo, por ejemplo, con las reveladoras pausas e intermedios del cine de Yasujiro Ozu. En ellas encuentra Santos Zunzunegui: *“Imágenes caracterizadas por la ausencia en las mismas de acción directa o inmediatamente vinculada con el desarrollo de la historia, y cuya finalidad suele relacionarse con la voluntad ejercida por parte del cineasta de interrumpir el discurrir del relato, suspendiendo su sentido y proporcionando espacios para la edificación de significados alternativos”*<sup>2</sup>. La neutralidad y el espacio en blanco: tibieza propicia para el advenimiento de *significados superpuestos*, esto es, de la escritura.

### **1.1. La respuesta del espectador: bosquejos etéreos.**

Aquello que podría entenderse en un principio como una “mella” en la imagen (la inexistencia de una organización tutelar) actúa, sin embargo, rasgando una representación insustancial mediante la agitación que supone la posibilidad de (re)escritura o manipulación de su señal. Una escritura como grafía que ejecuta la memoria en la imagen.

El bucle interpretativo puede parecer confuso, pero hemos de considerar que la experiencia ha desembocado en una auténtica *“revuelta exegética”*. La escritura *sobre el film proyectado* que acomete el emigrante-espectador, suplicante de una imagen añorada, personifica una particular relación de dependencia de un auditorio frente al cinematógrafo. Ésta, además, no se ve nunca mutilada por el acto público de su *ser* comunal ya que *“cada uno proyecta algo íntimo sobre la pantalla, pero todos estos “fantasmas” personales se cruzan en una representación colectiva. Hay entonces que avanzar prudentemente sobre esta idea de comunidad de visión o de representación. El cine por definición -como proyección en la sala- llama a lo colectivo, al espectáculo y*

---

reflexiones personales, su frialdad. Su “distancia” está derivada, simplemente, de un trabajo mecánico e irreflexivo.

<sup>2</sup> ZUNZUNEGUI, S. “Voces distantes”. *Revista Nosferatu*. (Diciembre. 1997), núm 25-26, pp 24 -33.

*la interpretación comunitarias. Pero al mismo tiempo existe una desconexión fundamental: en la sala, cada espectador se encuentra solo*<sup>3</sup>.

Para Jean Louis Schefer esta intimidad termina por propiciar el abandono y la dependencia: “... *que esta experiencia, que esta memoria, sea entonces solitaria, oculta, secretamente individual puesto que ella pacta inmediatamente (esta historia, estas imágenes, sus colores afectivos) con una parte de nosotros mismos que yace sin expresión: esta partida está condenada al silencio y a una afasia relativa como si ella fuera el último secreto de nuestra vida, aunque no sea quizás más que la última sujeción*”<sup>4</sup>. Así, el tipo de trazo que el espectador “rasguña”, tras la imagen, estará marcado en gran medida por las condiciones que lo acompañan durante la proyección pues “*el sentido que viene a nosotros (y que viene a nosotros en la medida estricta en que nosotros somos un lugar de resonancia de los efectos de la imagen, de la «profundidad» de la imagen, donde nosotros administramos el futuro de estas imágenes y estos sonidos como afectos y como sentido), esta cualidad muy particular de significación hecha sensible está irremediabilmente ligada a las condiciones de nuestra visión; más exactamente a la experiencia (a la calidad de la experiencia nocturna que aparece como el umbral de recepción y condición de existencia de estas imágenes)*”<sup>5</sup>. En el pase de imágenes pertenecientes al hogar a una comunidad de “expatriados” no será difícil encontrar, si nos atenemos a las palabras de Schefer, escritos ligados al retorno. Lo interesante será, entonces, examinar el carácter de los enunciados. Aquí los interpretaremos como “susurros confesionales”.

## **2. Escritura y revelación.**

Siendo el carácter de confesión íntima el movimiento que termina por significar hondamente la escritura tras la imagen, el escrito *–mnemotécnico–* reivindicaría a su vez, tanto para el documental de la emigración como para muchas otras fórmulas cinematográficas, su consideración como “enclave patético” y *frontera permeable de la disolución del espectador en la imagen*.

---

<sup>3</sup> DE BAECQUE, A. y JOUSSE, T. Entrevista con Jacques Derrida, “Le cinéma et ses fantômes”. *Cahiers du cinéma*. (Abril. 2001), núm 556, p 83.

<sup>4</sup> SCHEFER, JEAN L. *L’Home ordinaire du cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard, 1997, p. 7.

<sup>5</sup> Ibid. p. 10.

Para comprender la alteración a la que se somete la imagen, revisemos la manera en que los comentarios (sonoros, pero también a modo de “escritura”) modulan la obra de Alan Berliner. Allí, el sonido garabatea sobre la imagen principal, también en el hueco de un reverso. En algunos momentos, las conversaciones incluidas resuenan como comentarios a los que da pié la proyección hogareña de antiguos films domésticos - ilustración perfecta de la inscripción en la postal sobre la que reflexionamos<sup>6</sup> - : *“De esa forma, las películas nos permiten mirar a nuestra propia memoria, identidad y pasado familiar desde otro punto de vista y con otras dudas, nos permiten construir vías de escape para elaborar un relato con estatuto de historia, incluso el de la memoria afectiva familiar propia, que deja de ser «conocida» y «natural».”*<sup>7</sup>

La banda sonora aplicada, pero no solamente las declaraciones o textos explícitos sino toda aquella enciclopedia de gadgets sonoros, se inscriben en aquel material de archivo mudo como apéndices aclaratorios que rigen la distribución de la imagen y su desarrollo, incluso su clausura: *“Yo utilizo la banda sonora de la película para amortiguar y retar la ilusión de la imagen del cine doméstico, introduciendo contradicción, complejidad y un amplio abanico de asuntos de la vida cotidiana – enfermedades, divorcio, alcoholismo, suicidio, muerte (entre otros)- que cambian el modo en que vemos la realidad tanto desde delante como desde detrás de la cámara”*<sup>8</sup> ... detrás de la imagen, sería en nuestra hipótesis.

Los textos que constituyen aquellos sonidos colman y fecundan la imagen de archivo, forjándolo en una suerte de actividad de montaje muy próxima a la respuesta “interactiva” del espectador.

Sin perder de vista la función del sonido en el trabajo de Berliner y aunque sea en el plano de la interpretación de un encuadre neutro y no en su edición, comprobemos

---

<sup>6</sup> Ha sido el primer indicio, a la hora de concebir la respuesta del espectador como escritura en la imagen, el comprobar la manera en que el grupo de emigrantes que asistía a la proyección de estos films convertía dichas sesiones en un auténtico foro de experiencias enunciadas a partir del reconocimiento de los lugares. Estas reacciones espontáneas se encuentran incluso documentadas en crónicas periodísticas de la época, como puede comprobarse en el siguiente artículo: GONZÁLEZ, M. “Cine e emigración” En CASTRO DE PAZ, JOSÉ L. *Historia do cine en Galicia*. A Coruña: Vía Láctea, 1996.

<sup>7</sup> CYTRYNOWICZ, R. “El cine de Berliner y la escritura de la historia”. En: MUGURIO, C. y CUEVAS, E. (eds.) *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2002, P.82.

<sup>8</sup> MUGURIO, C. y CUEVAS, E. “Las razones de un cine personal”. Entrevista presente en: MUGURIO, C. y CUEVAS, E. (eds.) *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2002, PP. 129-130.

cómo, aquí también, la posibilidad de “voltear la imagen” y escribir en ella desde una particular subyugación se impone como el dispositivo que “gestiona” la imagen. Sería en nuestro caso el *principio activo* que desencadena aquella modulación existencial ligada a la experiencia cinematográfica o “experiencia nocturna” (Schefer).

Mediando este murmullo, el film termina por ser “moldeado” bajo la escritura. Esgrimiendo las palabras de Derrida referidas a la tarjeta postal, intentemos concretar este particular matiz de diálogo en la experiencia fílmica: “...Escribo siempre sobre el soporte, directamente sobre el soporte pero también en torno a él. Resultado previsible, lo deformato, emprendo su destrucción mientras lo muestro, a él, en el proceso de ser lo que se destruye, cae hecho pedazos, piéces un poco teatrales, luego se incinera ante tus ojos y ya no quedan sino tus ojos. Tú entiendes que ésa es la insoportable partición del soporte”<sup>9</sup>. La imagen cinematográfica se desintegraría bajo la escritura (bajo la articulación dispuesta por el espectador)... o mutaría, volviéndose permeable: “Lo que prefiero de la tarjeta postal es que no se sabe lo que está delante y lo que está detrás, aquí o allá, cerca o lejos, el Platón o el Sócrates, el texto, el mensaje o el texto al pie, o la dirección. Aquí, en mi apocalipsis de tarjeta postal hay nombres propios, S. y p., arriba de la imagen, y la reversibilidad se desata, se vuelve loca...”<sup>10</sup>

### 3. Siniestra imagen familiar.

La cita reafirma nuestra idea de una especie de inmersión del espectador en la imagen pero, ¿cuál es el motivo último de dicha anarquía? ¿consta solamente la posibilidad de escritura? De ninguna forma, debemos considerar además el hecho de que la cara oculta de la postal sea, finalmente, una superficie especular. Desconcertante reconocimiento es el de la propia imagen reflejada en *el espacio en blanco*. La imagen del espectador-emigrante reflejada en la pantalla<sup>11</sup>. Esta zona, heredera de la escritura, se habría doblado entre el carácter aséptico de la imagen y un territorio inhóspito contenido en cada espectador, como si la imagen y la persona estuvieran vinculados por este claro

---

<sup>9</sup> DERRIDA, J. La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá. México: Siglo XXI, 2001, p. 20.

<sup>10</sup> Ibid. p. 10.

<sup>11</sup> Al fin y al cabo, “un film es un espejo en el que uno sólo reconoce lo que se le da a través de lo que él nos ofrece: nunca devuelve si no nuestra imagen”. Cita extraída de: MITRY, J. *Estética y psicología del cine. I-Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1984, p. 218.

“lugar”. La posibilidad de la escritura como cordón (umbilical) compartido por el espectador y la imagen.

El desvelamiento de esta vinculación -el propio reflejo en la imagen- desconcierta al espectador por su ambivalencia entre lo familiar e ignoto. Sería interesante cotejarlo a partir de las ideas de Freud acerca de los matices semánticos del término heimlich<sup>12</sup> ya que considerando su propuesta, y si aceptamos la posibilidad del “reflejo”, las postales cinematográficas se experimentarían como un “camino siniestro” de retorno a una *nada original*. Atraído y espantado por una imagen familiar -frente este doble-, el espectador ejecuta una suerte de *escritura antropológica*: “*En la habitación prohibida, en la habitación de la filogénesis, a cubierto de las miradas, quien escribe retoza. Se convierte en ramapiteco, después tarsio, después en salamandra. Después va a dar al lago carbonífero. Se desliza a lo largo de la orilla. Se sumerge y se transforma en pez. Va a dar al agua, a la sombra de la noche, al caos, al big bang; es decir, al canto de Mesulina. Escribir es dar ese grito, dar ese escrito. Es el cortocircuito entre ontogénesis y filogénesis, en el Occidente del mundo, más allá de la Noche*”<sup>13</sup>. El individuo reacciona frente a dicha posibilidad de escritura como frente a la trascendencia de la palabra reencontrada, pues la respuesta afectiva del espectador en esta situación está formulada, en cierta manera, desde un *pensamiento preverbal*.

Si convenimos en situar también el espacio en blanco -esta especie de *mónada reveladora*- en nuestro interior, podríamos plantear la dependencia del espectador por las imágenes de estos documentales desde un cierto *animismo ancestral*. La representación fantasmagórica del hogar reclama su autoridad insistentemente, y lo hace desde su invitación concreta al ensueño, desde su convite a una especie de *escritura regresiva*.

---

<sup>12</sup> Por cuestiones de espacio, me veo en la obligación de hacer un somero apunte de la misma que, espero, sirva al menos como orientación: “(...) en lo restante, nos advierte que esta palabra, heimlich, no posee un sentido único, sino que pertenece a dos grupos de representaciones que, sin ser precisamente antagónicas, están sin embargo bastante alejadas entre sí: se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado; y de lo oculto, disimulado, por el otro”. En FREUD, S. *Lo siniestro*. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973, pp. 9-17.

<sup>13</sup> QUIGNARD, P. *El nombre en la punta de la lengua*. Madrid: Arena Libros, 2006. p. 70.

#### 4. Hacia el reflejo, imagen y retorno.

La grafía en dicho espacio es aquí el punto de partida para la entonación de una *semántica del retorno* a distintos niveles, discurso relacionado íntima e inevitablemente con la figura del desterrado, aquel que parece querer remontarse continuamente a *un inicio*. Los garabatos en la postal, la iniciativa que suponen y su agitación, son al mismo tiempo una obstinación por recordar y los signos que restan de un ruinoso y atávico movimiento hacia el origen. A partir de ellos la experiencia cinematográfica se constituye en *actividad*, en un *movimiento hacia la memoria*. Recordemos cómo se despliega una tendencia similar en la obra general de Chris Marker, pero de una manera manifiesta en su ejercicio interactivo *Immemory*. Una vez más, la opinión de 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.*”<sup>14</sup>

O Para Marcelo Expósito: “*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...*”<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> ZUNZUNEGUI, S. “El coleccionista y el explorador: a propósito de *Immemory* Chris Marker, 1997”. En VV.AA. *Mystère Marker, Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: TyB Editores, 2006, p. 166.

<sup>15</sup> EXPÓSITO, M. “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 ENGUITA, N.; EXPÓSITO, M.; REGUEIRA, E. *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000, p. 22.



De la mano de Marker y de aquellas postales cinematográficas tomemos conciencia de aquel que emprende el camino hacia la imagen<sup>16</sup>. Es tal vez obvio anunciar, una vez más, un *camino de vuelta* a Guermantes... pero no tan sólo. La vuelta al origen es también la del retorno a la luz, al chamán, a la asignación primitiva de capacidades sobrenaturales a los objetos (y a las imágenes), el retorno al mundo originario de las ideas, a la actividad del espíritu.

Hemos citado Immemory, pero estaremos de acuerdo en que la pertinencia de, por ejemplo, *Lettre de Sibérie* (1958) no sería menos oportuna dada la importancia que ha instaurado en cuanto al concepto de cine epistolar. Desde luego, el propio Bazin ya dio buena cuenta de ello en su “Crítica sobre 'Lettre de Sibérie’”<sup>17</sup>. Es apasionante el atisbar de cuantas formas podríamos entonces afrontar el concepto de escritura en cinematografía, pues citados Marker y Bazin, irrumpe, atronador, el conflicto del ensayo cinematográfico. De cualquier forma, ha sido tan sólo mi intención el vincular el concepto de escritura y retorno (ejecutada desde el espectador, creo necesario subrayarlo) a esta humilde fórmula documental. Proponerlo (inútilmente) como postal cinematográfica permeable.

## BIBLIOGRAFÍA

BERGSON, H. Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

CASTRO DE PAZ, JOSÉ L. Historia do cine en Galicia. A Coruña: Vía Láctea, 1996.

DE BAECQUE, A. y JOUSSE, T. Entrevista con Jacques Derrida, “Le cinéma et ses fantômes”. Cahiers du cinéma. (Abril. 2001), núm 556.

ENGUITA, N.; EXPÓSITO, M.; REGUEIRA, E. Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000.

FREUD, S. Lo siniestro. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973.

---

<sup>16</sup> Recordemos, a este respecto, la cita siguiente de Henri Bergson: “*imaginar no es acomodarse. Indudablemente, un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen; pero lo recíproco no es cierto, y la imagen pura y simple no me llevará al pasado más que si he ido efectivamente a buscarlo en el pasado, siguiendo así el progreso continuo que le ha llevado de la oscuridad a la luz*”. Extraída de BERGSON, H. Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 57.

<sup>17</sup> BAZIN, A. “Crítica sobre 'Lettre de Sibérie’”. En ENGUITA, N.; EXPÓSITO, M.; REGUEIRA, E. *ChrisMarker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000.

MITRY, J. Estética y psicología del cine. 1-Las estructuras. Madrid: Siglo XXI Editores, 1984.

MUGURIO, C. y CUEVAS, E. (eds.) El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2002.

QUIGNARD, P. El nombre en la punta de la lengua. Madrid: Arena Libros, 2006.

SCHEFER, JEAN L. L'Homme ordinaire du cinéma. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard, 1997.

VV.AA. Mystère Marker, Pasajes en la obra de Chris Marker. Madrid: TyB Editores, 2006.

ZUNZUNEGUI, S. "Voces distantes". Revista Nosferatu. (Diciembre. 1997), núm 25-26.