

#16

VIAJE A LOS LUGARES DE LA MEMORIA INTERIOR

Maribel Rams

University of Massachusetts Amherst



Resumen || En el presente artículo propongo un análisis del vídeo ensayo *La memoria interior* (2002) de María Ruido, centrándome en la figuración del viaje y de los lugares de la memoria desde la perspectiva de los descendientes de los emigrantes de los años del desarrollismo en el Estado español. Para ello, atiendo a algunas teorías sobre el diario de viaje y el cine de carretera, a estudios recientes sobre cine migrante y diaspórico, así como a las aportaciones sobre el viaje y la movilidad en las ciencias sociales y las humanidades. También examino las estrategias audiovisuales que emplea Ruido para contraponer los lugares de la memoria a los espacios monumentales y al espacio abstracto de la ciudad global.

Palabras clave || Diario de viaje | Cine de carretera | Identidad emigrante | Espacios monumentales | Espacio abstracto

Abstract || In this article I propose an analysis of the video-essay *La memoria interior* (2002) by María Ruido, focusing on the representation of travel and the places of memory from the perspective of the descendants of the migrants during Spain's developmentalism in the 1960s. For that purpose, I take into account theories about the travelogue and the road movie, recent studies on migrant and diaspora cinema, as well as contributions from the the social sciences and humanities on travel and mobility. Moreover, I examine the audiovisual strategies employed by Ruido to confront spaces of memory to both monumental spaces and the abstract space of the global city.

Keywords || Travelogue | Road movie | Emigrant identity | Monumental spaces | Abstract space

0. Introducción

A raíz de las aportaciones de la crítica y teoría postcolonial, se problematizan las asunciones occidentales sobre las representaciones del viaje y se hacen análisis no tanto de índole estética sino política y socio-económica. Caren Kaplan en *Questions of Travel* (1996), llama la atención sobre los orígenes materiales de los distintos tipos de desplazamiento y advierte que, a pesar de la importancia que han tenido en la era moderna las movilizaciones colectivas de refugiados o migraciones, en las obras literarias y críticas se privilegian las experiencias individuales de dislocación y extrañamiento asociadas al turismo, nomadismo y viaje, en las cuales la subjetividad tiene un rol central. Asimismo, Kaplan señala que no se ha tenido en cuenta que los creadores culturales que abordan el viaje, como escritores, artistas, etnógrafos o turistas, son agentes privilegiados constructores de un discurso sesgado sobre este proceso: «Immigrants, refugees, exiles, nomads, and the homeless also move in and out of these discourses as metaphors, tropes, and symbols but rarely as historically recognized producers of critical discourses themselves» (Kaplan, 1996: 2). Por tanto, el desplazamiento depende de la capacidad o incapacidad de elección para emigrar y para retornar y, además, existen posibles conflictos que acompañan el fenómeno del movimiento geográfico marcado por cuestiones de género, clase y raza: «Such cultures of displacement and transportation are inseparable from specific, often violent, histories of economic, political and cultural interactions, histories that generate what might be called discrepant cosmopolitanisms» (Clifford, 1997: 36).

La conformación de la identidad nacional gallega ha estado históricamente determinada por las continuas y sucesivas migraciones, y su condición subalterna se ha representado a través del tropo de la mujer que espera el retorno de su marido, la «viuda de vivo»¹. Aunque anteriormente también había mujeres gallegas que emigraban, con las políticas económicas y migratorias del desarrollismo franquista de 1960, las mujeres empiezan a salir del país para trabajar solas o con sus maridos en fábricas de Europa Occidental.

[...] una figura bien diferente por edad y contexto, la «huérfana de viva», una experiencia que gana visibilidad con la emigración gallega hacia Europa de mediados del siglo XX, y que en la literatura gallega se ha retratado con la adolescente Maxa, la protagonista del *bildungsroman* femenino *Adiós, María* (1971) de Xohana Torres. (González, 2012: 97)

La memoria interior (2002) de María Ruido, es un diario de viaje en primera persona que reconstruye la historia personal y familiar del fenómeno de la emigración económica del Estado español durante las décadas de los sesenta y setenta. El vídeo fue realizado durante

NOTAS

1 | Rosalía de Castro en la última sección de *Follas novas* (1880) dio voz a «as viudas dos vivos», mujeres que en la época en que escribía la poeta, se vieron obligadas a vivir como si no tuvieran marido porque se quedaban solas en Galicia tras la separación motivada por el exilio económico.

un viaje que hizo la autora a Alemania para revisar los años en los que su madre trabajó en una fábrica alemana, de 1963 a 1986. Ruido en su vídeo encarna a la «huérfana de viva», la hija que crece separada de su madre. Pero, a diferencia de otros modelos penelopianos, ella emprende el viaje a Alemania con el fin de indagar en la memoria individual, familiar y colectiva sobre la realidad de la emigración del tardofranquismo, que ha sido omitida por el relato del progreso económico, el desarrollismo y la modélica transición.

Las medidas de liberalización aplicadas a partir del Plan Nacional de Estabilización de 1959 y los posteriores Planes de Desarrollo, promovidas desde las altas instancias de poder, generaron la reconversión agraria, el paro y el desplazamiento de la fuerza de trabajo de las zonas rurales a los centros industriales de España y Europa Occidental. En *La memoria interior* aparecen unas tomas de 1964 del Noticiero Documental NO-DO, donde se hace propaganda de los avances de la maquinaria agrícola de la época, las segadoras que sustituyeron la mano de obra agraria. Con la reapropiación y recontextualización de estas imágenes, Ruido remite a la maquinización de las tareas agrícolas que causó un éxodo rural masivo y contrapone el discurso celebratorio franquista con su historia familiar.

Asimismo, la política autárquica de los años cuarenta había condenado a la miseria a los sectores más desfavorecidos de la sociedad que generalmente pertenecían al bando de los vencidos. Michael Richards se pregunta si la gestión de la pobreza de los años de posguerra no respondía a una intención del régimen de perpetuar la sumisión de los vencidos:

Physical and economic repression in the wake of Spanish civil war were used as a way of disciplining the lower orders of society and confirming their defeat. The political economy of the «New State» was developed to maintain the basic features of existing social power while industrialization was taking place. (Richards, 1995: 176)

La familia de María Ruido, por su pasado de apoyo a la II República y a la guerrilla antifranquista, sufrió la represión de la posguerra, pobreza y dificultades para encontrar un medio de subsistencia. Emilio Silva, fundador de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, cuando explica las razones por las cuales la generación de los nietos de la Guerra Civil ha sido la primera en interesarse por revisar la historia, afirma:

Una parte de esa segunda generación se fue de España porque los emigrantes de los años 50 y 60 mayoritariamente eran hijos de perdedores de la guerra. [...] En un país donde tus ideas políticas determinaban tu carrera profesional, la de tus hijos, borras tu identidad, o la de tu familia. El papel de la generación de mi padre, una parte fue resistir —porque sí hubo una resistencia antifranquista— pero muchos luego

fueron los padres del *baby boom*, que tuvieron que sacar familias muy numerosas adelante. (Labanyi, 2008)

Los padres de María Ruido se vieron empujados a emigrar de la Nueva España para buscar un horizonte de mejores condiciones de vida y oportunidades de educación y de ascenso social para los hijos. Además, el régimen franquista promovía la emigración asistida que le beneficiaba política y socialmente porque remediaba el problema del paro y aportaba el capital de divisas ingresadas por los trabajadores en el extranjero. El aparato de propaganda franquista tenía un discurso despolitizado de la emigración presentándola como un fenómeno temporal para favorecer el progreso económico del país. Pero en realidad muchos emigrantes se quedaron suficientes años fuera como para que sufrieran el desarraigo y la desestructuración familiar; algunos nunca retornaron.

1. «Eu tamén navegar» (Xohana Torres)²

La estructura de *La memoria interior* se articula a partir de un diario de viaje: María Ruido se desplaza en autobús hacia Alemania para reconstruir la experiencia de sus padres en la diáspora, resiguiendo las huellas del pasado en el lugar donde ellos vivieron y trabajaron durante veintiún años. Sin embargo, la estructura del vídeo no sigue la narración cronológica coherente sino el orden de un tiempo interior no lineal. Es decir, se trata de una estructura temporal fragmentaria, discontinua y subjetiva, que combina materiales heterogéneos y comunica el mensaje a través del montaje y de las digresiones introspectivas. Así pues, la entrevista a los padres de Ruido en Galicia, las fotografías familiares y las imágenes de archivo, se alternan a lo largo del vídeo con las grabaciones en Kalbach, Frankfurt, donde la realizadora había estado de visita cuando era niña, pero ahora descubre la realidad de la diáspora desde un nuevo ángulo.

El diario de viaje, el documental epistolar y el retrato familiar son modos de inscripción autobiográfica frecuentes en el cine al margen de la industria del cine y en el vídeo ensayo (Lagos Labbé, 2011: 65). Además, el cine de no ficción autobiográfico se construye a partir de fotografías o vídeos domésticos sobre la infancia de los/las autores/as (2011: 69). En *La memoria* se editan fotografías familiares, pero dada la ausencia de vídeos domésticos, Ruido graba su propio viaje en el presente con una cámara digital Hi8 que le proporciona una amiga. La autora decide viajar en autobús, como lo hacían sus padres, aunque al principio se desplazaban en tren junto con los demás emigrantes que se dirigían a Europa Occidental por medio de la emigración asistida. Desde la ventana del autobús la cámara capta un tren en marcha, y a continuación de las imágenes de la carretera, vemos la llegada de un tren a la Estación Central de Frankfurt.

NOTAS

2 | El poema de Xohana Torres «Penélope» (1987), termina con el verso enfático «EU TAMÉN NAVEGAR» para apuntar a la toma de conciencia y al inconformismo de un sujeto que se emancipa y abandona su rol pasivo pasando a la acción. La Penélope navegante de Torres, es precursora de las relecturas feministas del mito que hacen otras poetas gallegas como Chus Pato, María do Cebreiro y Olga Novo, quienes se identifican con el discurso feminista del poema pionero de Torres.

Igualmente, se combinan planos desde el interior de un coche con otros desde el interior de un tren en marcha. La autora graba imágenes del tren para conectar las diferentes capas del tiempo, e incorpora en el vídeo imágenes de movilidad y desplazamiento para evocar la falta de raíces estables en la formación de la identidad emigrante o diaspórica. En el autobús, vemos a la autora escribiendo el guión de la obra y seguidamente la cámara se detiene en las personas que viajan con ella, mientras su voz en *off* afirma que se encuentra «entre muchos emigrantes que todavía lo son» (Ruido, 2002)³. De este modo, se subraya la persistencia del pasado en el presente, apuntando a que en el siglo XXI la emigración de los sesenta es una problemática vigente.

La cámara enfoca el cartel de la Estación Central donde se lee Frankfurt (Main) y luego se desplaza para detenerse en la llegada de un tren remitiendo a los primeros viajes de los emigrantes. Estos planos introducen la entrevista a cuatro emigrantes españoles y uno italiano (Ramona Costa, Eugenio Costa, Benito Costa y Vito Raimondi) en la fábrica Deutsche Carbone A.G. en Frankfurt, donde trabajaron los padres de María Ruido. Estos testimonios imaginan España e Italia a través del filtro de la nostalgia, sus alusiones al lugar de origen tienen una fuerte carga emotiva que indica que es el lugar de la identificación primaria y de las afiliaciones e identidades compartidas, pero también de un sentimiento de pérdida, de extrañamiento y alienación:

- Extranjeros... llegas allí, extranjeros... llegan los alemanes... y eso duele, porque te tratan como...
- Bueno, te tratan normal...
- Sí, pero te duele, porque te dicen esa palabra... no te dicen, familia, vecinos... ya llegan los alemanes...
- Está el alemán ahí...
- ...y eso te duele... porque tú te sientes dentro español, normal, español... y llegan, y te dicen eso... extranjero allí, extranjero aquí... no tienes decisión... como un gitano... que no tienes nada positivo...
- Extranjero aquí, extranjero allí... porque otra cosa no hay... (Ruido, 2002)

La enunciación de estos emigrantes del sur de Europa, revela su propia ideología hostil con «los otros» inscrita en el inconsciente cuando se refieren despectivamente al «gitano» o a los turcos, con quienes tienen dificultades para «juntarse». A continuación de esta entrevista, Ruido capta con la cámara el movimiento a través de los medios de transporte para simbolizar visualmente esta naturaleza nómada, la intermedialidad y pérdida de raíces estables a la que se refiere el testimonio oral de los emigrantes. Se trata de una sensación relacionada con la experiencia transnacional de vivir simultáneamente en un lugar y en otro, y en ninguno a la vez: «In the case of diasporic peoples, 'place' might not refer to any location at all, since the formative link between identity and an actual location might have been irredeemably severed» (Ashcroft, 2001: 125).

NOTAS

3 | A partir de aquí, todas las citas del vídeo *La memoria interior* (María Ruido, 2002) están tomadas del guión de la obra disponible en línea.

La memoria es un vídeo ensayo autoetnográfico⁴ que se construye como un diario de viaje, lo que Lagos Labbé define como «*road movies* documentales» que representan la vida íntima de los autores en tránsito:

[...] la íntima búsqueda identitaria y genealógica en que se embarcan sus autores —comúnmente personas desplazadas, desterradas o desarraigadas— se traduce narrativamente en que estos, en algún punto de sus vidas, emprenden viajes de retorno a la Arcadia perdida, a la historia pasada, al país de la infancia y adolescencia que han abandonado [...]. Es por ello que el desplazamiento físico [...] pasa a ser metáfora de un movimiento interior, de un viaje hacia el autoconocimiento. (Lagos Labbé, 2011: 74)

A pesar de que *La memoria* no es cine de ficción, conserva un esquema de búsqueda o investigación de identidad gobernado por el tropo del viaje y reescribe algunos motivos de la *road movie*, modelo formativo de la subjetividad que se asocia a la identidad norteamericana moderna y a los valores como el individualismo y la rebeldía (Corrigan, 1991; Cohan y Hark, 1997; Laderman, 2002). De acuerdo con David Laderman, a partir de la década de los noventa en los Estados Unidos el género retoma su orientación contracultural y subversiva anterior a las películas de carretera posmodernas de los ochenta. Esta repolitización es consecuencia de la diversidad y multiculturalidad que proporcionan los nuevos protagonistas, sujetos marginales que toman el volante como son homosexuales, mujeres y miembros de minorías étnicas y raciales (Laderman, 2002: 176-177).

El motivo del viaje en *La memoria* sirve para testimoniar la experiencia de la autora y de su familia apelando a los procesos de identidad y memoria marcados por las cuestiones de género, clase y nación. En muchos sentidos el vídeo ensayo de Ruido se inscribe en la tradición de la *road movie* europea que adopta unas características diferenciales y que, como indica Laderman, se focaliza más en la introspección y la indagación de la identidad nacional y menos en la rebelión juvenil y la celebración de la libertad:

Put differently, traveling outside of society becomes less important (and perhaps less possible) than traveling into the national culture, tracing the meaning of citizenship as a journey. [...] Therefore, these non-American road movies tend toward the quest more than the fight, and imbue the quest with navigations of national identity and community —navigations that often take on sophisticated philosophical and political dimensions. (Laderman, 2002: 248)

Ewa Mazierska y Laura Rascaroli, establecen las diferencias principales entre la *road movie* americana y la europea, y consideran que esta última suele traspasar fronteras nacionales, los protagonistas representan «the “ordinary citizen” who is on the move, often for practical reasons (for work, immigration, commuting or holiday-

NOTAS

4 | María Ruido recurre a la historia familiar, la subjetividad y la memoria, situándose a sí misma en la historia de la emigración de los años del desarrollismo, por medio de la «autoetnografía» o «*ethnic autobiography*» (Russell, 1999: 275), una potente herramienta para la crítica cultural: «Autobiography becomes ethnographic at the point where the film- or videomaker understands his or her personal history to be implicated in larger social formations and historical processes. [...] In the politicization of the personal, identities are frequently played out among several cultural discourses, be they ethnic, national, sexual, racial, and/or class based» (Russell, 1999: 276).

making)», y se desplazan usando medios de transporte públicos (tren, bus) (Mazierska y Rascaroli, 2006: 5). No obstante, tanto en el cine de carretera americano como en el europeo, el motivo del viaje se convierte en «a vehicle for investigating metaphysical questions on the meaning and purpose of life. Travel, thus, commonly becomes an opportunity for exploration, discovery and transformation (of landscapes, of situation and of identity)» (Mazierska y Rascaroli, 2006: 4). Algo parecido sucede con el documental autobiográfico de viaje, «los cineastas errantes avanzan animados por reencontrar las propias huellas del pasado y [...] (re)construir un nuevo yo que, al final del camino, termina encontrándose a sí mismo» (Lagos Labbé, 2011: 74). En el caso de *La memoria*, el viaje funciona como tropo de la exploración de las memorias familiares con el fin de corregir una identidad atravesada por los desplazamientos migratorios y el olvido: «Yo nací entre viajes continentales y aprendí pronto: amnesia de pasado, amnesia de futuro» (Ruido, 2002).

Algunos estudios recientes que interpretan la *road movie* desde una perspectiva cultural, coinciden en subrayar que es una forma que apunta a la ruptura de la unidad familiar y a la masculinidad en crisis. Por ejemplo, Corrigan la ha definido como «a genre traditionally focused, almost exclusively, on men and the absence of women», que cumple las fantasías escapistas y de mecanización frente a los valores conservadores y las responsabilidades de la domesticidad (Corrigan, 1991: 143). Por su parte, Shari Roberts (1997) determina que la *road movie* se construye de forma sexuada, para ello analiza filmes de carretera que introducen protagonistas y cuestiones femeninas, y que representan la inversión de roles temporal durante el viaje.

En el contexto del cine español, tenemos algunos ejemplos representativos de apropiación femenina de la fantasía de evasión que despierta el cine-viaje de carretera⁵. Pero a partir del nuevo milenio, se produce un giro con la emergencia de lo que Jorge Pérez denomina «películas-ONG». Se trata de películas comprometidas que abordan los problemas sociales derivados de la inmigración transnacional contemporánea. El objetivo es dar voz a los sujetos colonizados cuya problemática frecuentemente aparece despersonalizada en los medios. En la mayoría de estas películas-ONG, el foco se pone en el encuentro cultural del español con el otro a través de un viaje. Por tanto, el elemento central de este tipo de *road movie* es el diálogo intercultural que opera transformando la subjetividad del sujeto occidental. Además, en este tipo de cine domina una «mirada condescendiente y estereotipada que mitiga el alcance de tal conversación ética» (Pérez, 2013: 145).

En el análisis que realiza Pérez del cine de carretera femenino en España, termina apuntando a la necesidad de que sean

NOTAS

5 | Por ejemplo, la película de carretera *Vámonos, Bárbara* (1977) de Cecilia Bartolomé, se vincula a las reivindicaciones políticas de las mujeres en el Estado español durante la transición. Años más tarde, *Hola, ¿estás sola?* (1995) de Icíar Bollaín, revisa las relaciones familiares desde la perspectiva de dos chicas independientes que buscan recomponer el vínculo perdido con la madre.

las descendientes de inmigrantes las que enuncien su propia experiencia de los procesos migratorios para superar los límites de las películas-ONG. Aunque, como subraya Caren Kaplan, el discurso dominante del viaje ha sido el de la producción cultural de la clase privilegiada, recientemente el progresivo acceso a los medios de producción de los/las artistas y directores/as que tienen una historia familiar marcada por la migración, ha hecho que el cine europeo viva una transformación que ha definido la tendencia de las películas de carretera. Dentro de esta nueva tradición, *La memoria* realiza una figuración de la carretera y el desplazamiento que se convierte en instrumento de la crítica cultural y en símbolo de la movilidad de la población por la geografía europea durante los años del desarrollismo⁶. María Ruido es la primera de su familia en poseer los medios materiales y simbólicos para corregir la omisión de la historia familiar de clase trabajadora forzada a la movilidad exterior por el prejuicio económico y étnico⁷. Además, nuestra generación ha superado lo que declara Emilio Silva sobre la de nuestros padres: «En un país donde tus ideas políticas determinaban tu carrera profesional, la de tus hijos, borras tu identidad, o la de tu familia» (Labanyi, 2008).

El viaje en *La memoria* se convierte en una crítica a la ideología occidental burguesa de la modernidad y el progreso, y a la noción dominante de historia que reprime las microhistorias de los sujetos. Ruido sustituye la lógica fundacional de la historia por la mostración del proceso, el viaje, la presencia desestabilizadora del azar, las fisuras y la desarticulación del discurso histórico. De modo que la memoria traumática deviene en crítica al desafiar la continuidad y la clausura del relato. Esta es una diferencia fundamental del vídeo ensayo de Ruido con la narrativa episódica del cine de carretera convencional, ya que da prioridad a lo incompleto y a la inscripción de la subjetividad propia del Ensa-Yo: «se encuentra constantemente en tránsito, en transformación, no hay tal cosa como una identidad fija, cerrada, completa, sino más bien una suerte de boceto, de “work in progress” de la experiencia vital» (Lagos Labbé, 2011: 69).

2. Lugares de la memoria interior⁸

El montaje de fotografías familiares al inicio de *La memoria*, incluye una fotografía de calidad antigua donde se aprecia un tablero de los horarios de la Estación Central de trenes en Frankfurt. Tras esta foto fija se reiteran planos y secuencias del viaje geográfico de la autora, mientras la voz en *off* aporta datos sobre la emigración de esos años junto con sus reflexiones personales: «ahora he hecho este viaje para convertirnos en los sujetos de la historia, frente a su historia de los sujetos. Para detener nuestra mirada frente a la mirada impune e intransitiva de las estatuas» (Ruido, 2002). La

NOTAS

6 | Durante los años del desarrollismo hubo otro tipo fundamental de movilidad, la del turismo exterior e interior que aceleró el crecimiento económico y la emergencia de la sociedad de consumo. María Ruido en su vídeo ensayo se centra en la movilidad de la fuerza de trabajo, aunque también remite al viaje por turismo como privativo de ciertas clases sociales: «Entre 1963 y 1966, mi madre empaquetaba chocolate en una fábrica cercana a Hamburgo, sin embargo ella nunca conoció el Báltico» (*La memoria*). Además de la movilidad espacial, fue también importante durante esa época, la movilidad social, el movimiento de un estrato social a otro, ya que la emigración y el envío de dinero a los familiares favoreció el desclasamiento de la clase trabajadora.

7 | María Ruido se anticipa al cine de la migración que ha surgido últimamente en el contexto del *Novo Cinema Galego*, caracterizado por la independencia con respecto al corsé industrial y la libertad creativa debido en parte a la democratización digital de la última década. Por ejemplo, el vídeo ensayo *Bs. As.* (2006) de Alberte Pagán hace un uso creativo y experimental del tropo del viaje, la carretera, los medios de transporte, para subrayar la sensación de desarraigo y alienación consecuencia de la separación con la comunidad gallega de origen.

8 | Tomo este concepto del historiador francés Pierre Nora, quien en el volumen 1 de *Les Lieux de mémoire* (1984) afirma que los lugares de la memoria contemporáneos son restos como archivos, museos, monumentos, celebraciones, etc., que se construyen para restituir la memoria espontánea y natural que antes era vivida

finalidad del viaje es, pues, otorgar agencia a los sujetos silenciados por la historiografía institucional que los tiende a suplantar por los representantes emblemáticos de los cambios históricos. Estas figuras se materializan en el espacio público por medio de las estatuas de hombres eminentes que se convierten en adalides de los procesos históricos, cuando en realidad quien protagoniza la historia es la gente corriente y anónima.

La página de créditos inicial de *La memoria* es el plano estático de una estatua que reaparece posteriormente editado junto con otro de unas estatuas de las calles de Frankfurt. Estas imágenes de la historiografía nacional hegemónica de Alemania aparecen cuestionadas en el trabajo de Ruido. De acuerdo con el antropólogo Manuel Delgado, la monumentalización juega un papel fundamental en la tendencia urbanística que produce un simulacro de espacio y memoria homogéneos, de aparente coherencia:

El monumento quiere imponer lo lógico sobre lo heterológico, lo normalizado sobre lo heteronómico o sobre lo anómico. [...] El monumento fetichiza el espacio, lo rescata de la acción subversiva del tiempo cotidiano, de la zapa a que se entregan sin descanso las prácticas ordinarias. El monumento siempre está ahí, indiferente al paso. del tiempo (Delgado, 2007: 105)

La política de la memoria de las instituciones, organiza el espacio público imponiendo los monumentos como símbolos de los procesos históricos, de la historia dominante que mitifica a los vencedores y conquistadores. Walter Benjamin advirtió en las «Tesis de filosofía de la historia» (1940) de que este modo de plantear la historia beneficia siempre el relato de los que detentan el poder:

[...] quien domina es siempre el heredero de todos los vencedores. Por consiguiente, el establecimiento de una empatía con el vencedor beneficia siempre a quien domina. [...] Todos los que hasta aquí obtuvieron la victoria participan de ese cortejo triunfal en el que los amos de hoy marchan sobre los cuerpos de los vencidos de hoy. A ese cortejo triunfal, como fue siempre la costumbre, pertenece también el botín. Lo que se define como bienes culturales. [...] No hay ningún documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie. Y la misma barbarie que los afecta, afecta igualmente el proceso de su transmisión de mano en mano. (Benjamin, 2001: 46)

La institucionalización de la memoria, la domestica y la reduce a su versión espectacular como son los monumentos, impidiendo así que los discursos problematizadores de la memoria tengan más repercusión social. A pesar de la perspectiva única y dominante sobre las transformaciones históricas que ofrecen los monumentos, no existe un modo homogéneo y unívoco de recordar sino que los individuos y la sociedad recuerdan el pasado de forma cambiante y contradictoria (Halbwachs, 1980). Así pues, aunque la memoria se inscriba en espacios y experiencias comunes, no es fija ,sino

en lo cotidiano (Nora, 2001). Además, los lugares de la memoria a los que apela María Ruido en su vídeo, tienen la función de llenar un vacío en la historia de la emigración de los años del desarrollismo.

que debe ser negociada por medio del relato y la narración, como formula María Ruido: «En una sociedad democrática real los lugares de memoria, sean físicos o simbólicos, deberían ser espacios o territorios ocupables y resignificables» (Del Olmo, 2008). Henri Lefebvre concibe que el espacio es un producto social y desarrolla una teoría sobre los modos en que continuamente son producidas y reproducidas las prácticas y las relaciones espaciales. En *La production de l'espace social* (1974), describe los espacios de poder como «espacios monumentales», de tradición política o religiosa, a los que se les atribuye un valor simbólico que crea un sentido de pertenencia a una identidad nacional concreta. Los monumentos que aparecen en los planos de *La memoria* son estos espacios monumentales que no dan cuenta de las contradicciones de la experiencia vivida de los espacios, en oposición a los «espacios vividos» que deben ser experimentados en la vida cotidiana de la población, pero que no tienen representación institucional. Es en estos últimos donde se hace posible la lucha revolucionaria (Lefebvre, 1991: 221).

María Ruido incluye en su vídeo los lugares monumentales de las calles de Frankfurt para contraponerlos a los sujetos de la historia silenciada de Alemania Occidental. Es decir, la historia de los trabajadores inmigrantes o huéspedes (*Gastarbeiter*) que hicieron posible el proceso de recuperación económica de ese país, que en las décadas de 1960 y 1970 pasó a ser una potencia económica mundial. Sin esta entrada de fuerza laboral extranjera, no habría sido posible el milagro económico alemán (*Wirtschaftswunder*), el enriquecimiento y la gran expansión industrial y de servicios del país después de la Segunda Guerra Mundial (Soto Carmona, 2001: 205). Como descendiente de miembros de la diáspora gallega en Alemania, Ruido cuestiona la identidad cultural alemana contribuyendo con una perspectiva, lenguaje, sujetos, realidades diversas y multiculturales. También revela cómo las desigualdades sociales fueron el motivo del viaje a ciudades prósperas en busca de mejores condiciones de vida.

El viaje de Ruido hace dialogar el presente y el pasado en un retrato altamente subjetivo de Frankfurt. En *La memoria* se editan ensamblados, como si se tratara de un palimpsesto, las fotografías familiares, los planos de las estatuas monumentales de personalidades históricas y las imágenes de la fábrica Deutsche Carbone y del mobiliario urbano del capitalismo tardío. Así pues, se subraya la proximidad de estos elementos a pesar de formar parte de distintas capas del tiempo. Para ello el lenguaje audiovisual de Ruido se fundamenta en el caos de lo real, el azar, la casualidad y la aproximación ensayística por encima de la intencionalidad, la descripción expositiva y el guión cerrado.

[...] non-fiction films are now more likely to be constructed around such instabilities as memory, subjectivity and uncertainty. The new journey film is indicative of this trend, taking the traditional documentary concerns of enquiry (itself as a type of journey) and travel to create a loose subgenre of the observational mode, borrowing from direct cinema the key notion that a documentary and its thesis is dictated by events as they unfold in the present and in front of the camera. (Bruzzi, 2000: 103)

La voz reflexiva del vídeo describe así el proceso creativo: «Recibir, no buscar, esperar a que lleguen los instantes a mí. [...] Este es un viaje lleno de fe, de analogías y de azares. Hace más de 20 años yo estuve aquí, y ahora vuelvo para llevarme aquellas imágenes que alimentaron esta memoria de los olvidos...» (Ruido, 2002). Los planos que aparecen en este momento del vídeo, corresponden a los lugares de la memoria de la infancia de la directora. La imagen inesperada y azarosa que le «llega», es el plano de las estatuas monumentales de las calles de Frankfurt, en el cual el ángulo de la cámara hace que veamos al fondo la fachada del edificio del «Deutsche Bank». Esta estrategia retórica apunta al diálogo que se establece entre el pasado histórico y el presente de la grabación, creando una correspondencia entre la historiografía realizada desde arriba y el dominio de las finanzas en el capitalismo neoliberal de nuestra era⁹. El encuadre que sigue a continuación reafirma esta idea, centra la atención en un cronómetro del valor del euro por medio de un zoom abrupto que insiste en la relación entre el enaltecimiento de los héroes de la historia oficial y el poder político y económico actual. En estos planos del centro financiero de Frankfurt, Ruido consigue representar visualmente al antagonista sin necesidad de que la voz narrativa aporte información adicional, ya que la figura de la metonimia crea el efecto de continuidad entre el «disciplinamiento de la memoria» (Delgado, 2007: 101) y el control político y económico.

Frankfurt am Main simboliza el «milagro económico alemán» de a partir de los años cincuenta: se ha convertido en uno de los centros económicos y financieros más importantes del mundo occidental donde actualmente tienen su sede el Deutsche Bank AG, el Commerzbank AG, cuyo edificio también aparece en un plano de *La memoria*, y el Banco Central Europeo (BCE). El distrito financiero de esta ciudad, es un espacio vinculado al concepto de «ciudad global» (Sassen, 1991) o «ciudad informacional» (Castells, 1989), donde la vieja fábrica ha dejado lugar a un nuevo tipo de ciudad que ha emergido tras la reestructuración del capitalismo con las nuevas tecnologías de la comunicación y la información. Este espacio también tiene que ver con el trabajo en el sistema postindustrial contemporáneo, al cual remite *La memoria* cuando aparece en la pantalla la autora trabajando y reflexionando sobre la naturaleza de su trabajo. Ruido vincula sus propias condiciones de trabajo como artista con la producción fabril de los padres y emigrantes actuales, para advertir de que el pasado no es algo concluido y de que es

NOTAS

9 | La presencia del Deutsche Bank detrás de las estatuas en *La memoria*, representa la jerarquía financiera alemana que concentra un gran poder económico. Igualmente, es importante señalar que la élite económica y empresarial de la Deutsche Bank, Dresdner Bank, Siemens o Bayer, colaboraron con los nazis en el programa económico del Reich, ya que el régimen de Hitler dependió de la financiación de los círculos industriales y bancarios que vieron el nacionalsocialismo como una arma contra el comunismo.

preciso mantenerse alerta: «El deber de la memoria es el deber de los descendientes y tiene dos aspectos: el recuerdo y la vigilancia, reencontrarse en lo cotidiano la forma de lo innombrable» (Ruido, 2002).

Por tanto, Ruido en su vídeo ensayo contrapone los lugares de memoria monumentalizados por las políticas administrativas alemanas y el «espacio abstracto»¹⁰ del distrito financiero de Frankfurt, con las imágenes del tránsito, la movilidad, el viaje, la fábrica, los barracones y los archivos del álbum familiar. Estos últimos elementos evocan los lugares de la memoria y espacios vividos, la experiencia específica de los emigrantes. Además, representan la complejidad y multiplicidad de los procesos históricos frente a la fetichización de los monumentos que «hace del lugar un nudo, un lazo que permite resolver las fragmentaciones, las discontinuidades que el paso del tiempo le impone a la conciencia» (Delgado, 2007: 100).

El vídeo viaje de Ruido se compone de las impresiones subjetivas del paisaje urbano extranjero, Frankfurt y la fábrica Deutsche Carbone. Estos espacios tienen una vinculación con la identidad y la memoria, y se convierten en una proyección de la subjetividad de la autora quien imagina como son vividos por el sujeto inmigrante insertándose a sí misma como viajera y paseante¹¹. En las secuencias del tránsito, la circulación de vehículos y el viaje, la autora visualiza los espacios de *commuters*, que no se definen por una localización geográfica concreta sino por flujos ahistóricos (Castells, 1989) o no-lugares de tránsito y pasaje (Augé, 1995). Las calles de Frankfurt se representan como un espacio vivido a partir de la historia personal y colectiva, y al mismo tiempo crean un efecto de extrañamiento, transmiten la soledad y la alienación de la ciudad hostil que puede experimentar el extranjero.

Asimismo, los espacios inhóspitos de la fábrica son presentados como espacios vividos y espacios de la memoria, semejantes a las imágenes icónicas de los campos nazis en el cine concentratorio como *Nuit et brouillard* (1955) de Alain Resnais y Chris Marker, y de otras memorias traumáticas de eventos históricos como *Hiroshima mon amour* (1959) de Resnais con guión de Marguerite Duras. En *La memoria*, tanto los espacios de la fábrica como los barracones donde vivieron los padres de la autora, no tienen el valor probatorio que podríamos encontrar en el documental expositivo, sino que la dimensión emotiva de la voz en *off* les confiere una calidad de aparición del pasado en el presente. Por ejemplo, en uno de los planos se crea una sinécdoque entre la madre de la autora y unos zapatos de mujer dejados encima de las taquillas de la fábrica. En ese momento el *zoom out* de la cámara muestra gradualmente los vestidores donde se perciben las huellas del pasado y la autora lee

NOTAS

10 | En las ciudades contemporáneas los espacios monumentales y los vividos, van siendo gradualmente sustituidos por el «espacio abstracto» que responde a la lógica uniformadora y homogeneizadora del tardocapitalismo global borrando las especificidades locales (Lefebvre, 1991: 225).

11 | María Ruido adopta el punto de vista de la paseante, situada al nivel de la calle, más cercano a la experiencia de la inmigrante. De Certeau distingue la posición elevada del *voyeur* que interpreta la ciudad, la lee y la hace transparente, de la perspectiva del paseante que tiene un conocimiento de la ciudad basado en la experiencia. Además, el *voyeur* sostiene una posición de poder, domina la ciudad desde la lejanía, mientras el paseante puede apropiarse de la ciudad únicamente de forma temporal mientras anda por sus calles (De Certeau, 1984: 93).

la carta que dirige a su madre: «y todo ese miedo y esa rabia que tu has pasado. Todo ese miedo sigue viviendo en mí» (Ruido, 2002).

3. Visibilizar el trabajo en el espacio público

Los primeros planos de *La memoria* donde aparece la realizadora trabajando en el vídeo, se combinan por medio de fundidos encadenados con la secuencia del puente levadizo de *Octubre* (S. Eisenstein, 1928). Con esta estrategia visual, se difuminan los límites entre capas temporales y entre el proletariado industrial y el cognitariado/precariado del capitalismo contemporáneo. La técnica del montaje y el empleo insistente de los fundidos encadenados en el vídeo, remiten a esta condensación del tiempo que aporta un nuevo significado sometido a la necesidad del presente y a la aproximación emocional de Ruido a su relato de la emigración. Se trata de un pasado inconcluso de opresión del sistema industrial capitalista, un proceso histórico cíclico opuesto al sueño del progreso, que recuerda a «la acumulación de ruinas de la historia» (Benjamin, 2001: 69). Además, la asociación entre el trabajo actual de Ruido y el de la emigración laboral del tardofranquismo, también se encuentra en el discurso de la carta que dirige a su madre: «¿Cómo hacerlos entender que trabajamos ya cuando no trabajamos, que honramos vuestro recuerdo al resistir en la precariedad? ¿Cómo hacerlos comprender que el trabajo no nos ha hecho libres?» (Ruido, 2002).

El archivo histórico tradicionalmente ha sido un espacio de exclusión del/de la emigrante de la clase trabajadora y sus experiencias, ya que no forman parte del relato histórico construido por la clase dominante. Por eso, *La memoria* no cuenta casi con material de archivo si no es para demostrar por medio del montaje su falsedad —el fragmento del NO-DO—. Además, Ruido crea un nuevo archivo en que el/la emigrante de clase trabajadora se representa a sí mismo/a a partir del documento familiar, la historia oral, el testimonio y la voz personal de la descendiente. Las fotografías del álbum familiar que aparecen en el vídeo, se convierten en valiosas huellas del pasado para la búsqueda identitaria de la autora. Este archivo doméstico es reutilizado y resemantizado desde la percepción subjetiva del presente: «take on unexpected resonances, open themselves to new meanings and provide complementary visions to the macrohistorical narratives or the social dominant frames provided by the media» (Cuevas, 2013: 18).

La reapropiación del álbum familiar en *La memoria*, es una práctica que responde a los tres tipos de reciclaje del archivo doméstico en el documental autobiográfico clasificados por Efrén Cuevas: naturalización, contradicción e historización (2013: 20). Primero, el

archivo doméstico apoya visualmente el relato de Ruido y adquiere factualidad cuando aparece en la pantalla yuxtapuesto con el discurso de la voz en *off*: «las cartas con fotografías iban y venían: mi primera bicicleta, los cumpleaños, las primeras vacaciones familiares, los vestidos de punto que me enviabas...» (Ruido, 2002). Segundo, este material tiene un valor de contraste y contradicción, ya que mientras las fotografías registran escenas familiares felices, Ruido expresa el desarraigo y la desintegración familiar: «Cambiábamos en la ausencia, hasta ser unos completos desconocidos, pero la ficción del progreso era casi perfecta» (Ruido, 2002). Por último, estas imágenes alternan con la voz en *off* que lee las estadísticas de la emigración entre 1959 y 1973, adquiriendo así una dimensión testimonial de una época histórica desde la perspectiva de la microhistoria y contrahistoria de comunidades marginadas. De modo que al ser expuestas a la esfera pública en este nuevo contexto, las fotos familiares adquieren una significancia que no tenían originalmente y pasan a visibilizar experiencias específicas de la emigración laboral confrontando los vacíos en la historiografía nacional de España y Alemania.

La última secuencia de *La memoria* es un plano largo de una calle de Frankfurt donde en ángulo contrapicado desde la posición del peatón, se ve la escultura kinética «Hammering Man» de Jonathan Borofsky, situado fuera del Banco Europeo en Frankfurt. En otras tomas del vídeo se muestra la escultura desde el interior del coche en marcha y en otra se divisa al fondo de una calle donde la cámara enfoca el Commerzbank. Esta instalación estuvo en varias ciudades, entre ellas en Frankfurt. Se trata de una escultura de 21 metros comisionada en 1990 en el edificio de Frankfurt Trade Fair, que celebra la figura del/de la trabajador/a, «the worker in all of us». En este sentido, se entiende la relación dialéctica que establece el montaje por medio de fundidos encadenados, de esta imagen con otras de escaparates de tiendas, de gente realizando sus trabajos y de *commuters* que se dirigen a o salen de su lugar de trabajo:

The motorized hammering arm will move smoothly and meditatively up and down at a rate of four times per minute. [...] The sculpture has been sited so that the many pedestrians and drivers moving up and down First Avenue can enjoy the animated from while contemplating the meaning of the Hammering Man in their own lives. [...] At its heart, society reveres the worker. The Hammering Man is the worker in all of us. (Borofsky, «Artist's Statement»)

Este plano final es el más largo del vídeo, sin superposición de la voz en *off* ni música extradiegética, dura casi dos minutos y graba varios golpes de martillo. Además, se aprecian leves movimientos de la cámara en mano y el plano capta el tiempo real y la experiencia de observar el movimiento del martilleo. A este tipo de toma Gilles Deleuze (1985) la denomina «imagen-tiempo» porque implica una representación directa del tiempo, diferente a la «imagen-

movimiento» propia del cine dominante en que hay una acción y el tiempo no se detiene. Lo que se consigue con esta imagen-tiempo es expandir la duración del tiempo, suspender la acción en una toma larga que transmite la alienación, repetición y aburrimiento del trabajo desde una actitud militante de exponer el trabajo invisible (el de la fábrica y el de la videoartista).

De modo performativo, la instalación de Borofsky recuerda que los trabajadores son memoriales vivientes, sujetos de la historia, y construye una historia alternativa que contrasta con los monumentos de personajes históricos. Ruido emplea el recurso visual de mostrar la estatua desde la perspectiva del peatón para conseguir crear el efecto buscado por el autor de la escultura en el paseante de la ciudad. De este modo también se logra la incidencia en la percepción de los espacios cotidianos de la ciudad, para concienciar de la importancia del trabajo en nuestras vidas, que en el caso de María Ruido intervino de forma esencial en su desarrollo vital y en su relación con la familia y con el trabajo de artista.

Bibliografía citada

- ASHCROFT, B. (2001): *Post-Colonial Transformation*, London and New York: Routledge.
- AUGÉ, M. (1995): *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, New York and London: Verso.
- BENJAMIN, W. (2001): «Tesis de filosofía de la historia» en Benjamin, W., *Ensayos Escogidos*, México: Coyoacán.
- BOROFKY, J. «Artist's Statement», *Nation Master*, <<http://www.statemaster.com/encyclopedia/Hammering-Man>>, [30/07/2016].
- BRUZZI, S. (2000): *New documentary: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge.
- CASTELLS, M. (1989): *The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring, and the Urban-regional Process*, Oxford, UK, and Cambridge, MA: Blackwell.
- COHAN, S. y HARK, I. R. (eds.) (1997): *The Road Movie Book*, London: Routledge.
- CORRIGAN, T. (1991): *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*, London: Routledge.
- CLIFFORD, J. (1997): *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press.
- CUEVAS, E. (2013): «Home movies as personal archives in autobiographical documentaries», *Studies in Documentary Film*, 7: 1, 17-29, doi: 10.1386/sdf.71.17_1.
- DE CERTEAU, M. (1984): *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press.
- DELEUZE, G. (1985): *Cinéma 2, L'image-Temps*, Paris: les Éditions de Minuit.
- DELGADO, M. (2007): *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del "modelo Barcelona"*, Madrid: Los libros de la Catarata.
- DEL OLMO, C. (2008): «Souvenirs de la historia reciente. Entrevista con María Ruido», *Minerva*, <<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=246>>, [07/30/2016].
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, H. (2012): «La ausencia y la espera de la mujer sola como afirmación en Rosalía de Castro y Xohana Torres» en Arráez Llobregat, J. L. y Peral Crespo, A. (coords.), *Del instante a la eternidad. Exégesis sobre «la espera» en la escritura de mujeres*, Alacant: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 93-110.
- HALBWACHS, M. (1980): *The Collective Memory*, New York: Harper & Row.
- KAPLAN, C. (1996): *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Durham: Duke UP.
- LABANYI, J. (2008): «Entrevista con Emilio Silva», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, 2, 143-155.
- LADERMAN, D. (2002): *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, Austin, TX: University of Texas.
- LAGOS LABBÉ, P. (2011): «Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad», *Comunicación y Medios, Estudios sobre cine en América Latina*, núm. 24, 60-80, <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/198_94/21053>, [07/30/2016].
- LEFEBVRE, H. (1991): *The Production of Space*, Cambridge M.A.: Blackwell.
- MAZIERSKA, E., RASCAROLI, L. (2006): *Crossing new Europe: postmodern travel and the European road movie*, London; New York: Wallflower Press.
- NORA, P. (2001): «Entre Mémoire et Histoire» en Nora, P. (ed.), *Les lieux de mémoire*, t. I, La République, 2a ed., París: Gallimard, 23-43.
- PÉREZ, J. (2013): «Directoras españolas al volante: La road movie como viaje de concienciación ética» en Zecchi, B. (ed.), *Gynocine: Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 129-160.
- ROBERTS, S. (1997): «Western Meets Eastwood: Genre and Gender on the Road» en *The Road Movie Book*, London; New York: Routledge, 45-69.
- RICHARDS, M. y GRAHAM, H. (1995): «The Material Reality of State Power» en Labanyi, J. y Graham, H. (eds.), *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 173-182.
- RUIDO, M. (2002): *La memoria interior*, <http://www.workandwords.net/uploads/files/LAMEMORIA_INTERIOR-gui%C3%B3n.02_.pdf>, [07/01/2017]

- RUSSELL, C. (1999): «Autoethnography: Journeys of the Self» en Russell, C., *Experimental Ethnography*, Durham and London: Duke University Press, 275-314.
- SASSEN, S. (1991): *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- SOTO CARMONA, Á. (2001): «Estructura social. Relaciones laborales y huelgas» en *Historia de la España actual 1939-2000: autoritarismo y democracia*, Madrid; Barcelona: Marcial Pons.
- TORRES, X. (1992): *Tempo de Ría*, A Coruña: Espiral Maior Poesía.