



**APROXIMACIÓN AL CINE DOMÉSTICO CHILENO (1920-1980): DELIMITACIONES
CONCEPTUALES Y MATERIALES, MODOS DE PRODUCCIÓN, TRÁNSITOS Y
PRÁCTICAS DE ARCHIVO**

***APPROACH TO THE CHILEAN DOMESTIC CINEMA (1920-1980): CONCEPTUAL AND
MATERIAL DELIMITATIONS, MODES OF PRODUCTION, TRANSITS AND ARCHIVE
PRACTICES***

Estudiante:

Diego Olivares Jansana

Dirección de la Tesis:

Profesor Tutor: Dr. Claudio Valdés (Universidad Austral de Chile).

Profesora Tutora: Dra. Olga Ruiz, (Universidad de La Frontera).

Profesor Tutor Externo (Co-Tutela): Dr. Carlos Ossa (Universidad de Chile)

Fecha de la entrega del documento final de la tesis:

26 de febrero de 2023

Dedico esta investigación a Javiera e Isabel, quienes me regalaron su amor, su curiosidad, su tiempo y su espacio.

Sean las páginas que siguen, también, para todas las personas anónimas que quedaron atrapadas en los pequeños fotogramas que miré, y miro, incansablemente para entablar este diálogo con el pasado común.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco muy profundamente a Alonso Azócar y Bernardita Weisser, abuelo y abuela de mi hija Isabel, sin cuyo apoyo permanente esta investigación no hubiese sido más que un montón de películas domésticas viejas amontonadas en un rincón de la casa.

Infinitas gracias a Oriana, Carmen, Coty y Gabriel, pues fue en el abrigo de su compañía donde nació la curiosidad por conocer.

Agradezco, también, a Marianela Denegri, académica de la Universidad de La Frontera que me permitió encarar este estudio cuando apenas comenzaba mi trabajo en el Núcleo de Ciencias Sociales de la UFRO que ella dirigió hasta el momento de su temprana muerte, en octubre de 2022. En el recuerdo de Marianela va también mi reconocimiento a Paola González y Jasmin Palma, colegas que desde un principio confiaron en el camino emprendido.

Quiero agradecer de manera especial a Carlos del Valle, director del Doctorado en Comunicación UFRO-UACH, pues su confianza y paciencia hicieron posible robarle horas a los compromisos laborales y así, solo así, poder concretar esta tarea. En el agradecimiento a Carlos del Valle reconozco, además, a todo el cuerpo académico y administrativo del programa —en Temuco, en Valdivia y en distintas partes del mundo—, sin quienes esta propuesta no se hubiera enfrentado a los desafíos curriculares que le dieron forma. Extiendo aquí un reconocimiento particular para Ingrid Videla y Karin Osses, por su permanente atención y ayuda.

Muchas gracias a mis colegas de Ediciones Universidad de La Frontera, José Manuel Rodríguez, Javiera Herrera y Marly Juárez, ya

que fueron las personas que me brindaron el cobijo diario para completar esta propuesta. Sumo aquí a la gran comunidad de la Dirección de Bibliotecas y Recursos de Información de la UFRO, espacio que abrió sus puertas y muros para que las películas que custodio estén adecuadamente protegidas. Gracias por todo Nicole, Cinthia, María Elena, Cristian, Natividad y Katherine. Gracias, por supuesto, a Cristóbal Koch, pues su militante curiosidad por los objetos del pasado hace que estas películas chilenas puedan seguir conociéndose en lugares insospechados.

A Olga Ruiz y Claudio Valdés, guías de esta tesis, les agradezco la comprensión, los consejos y la apertura para que esta investigación encontrara su centro sin presiones, proponiendo abordajes más allá de las lecturas evidentes. A Olga, en particular, le agradezco la mirada provocadora y desprejuiciada sobre la memoria que nutrió mi aproximación al pasado reciente de Chile y Latinoamérica. Gracias Olga, también, por mostrarme que la memoria es un campo en permanente disputa y que no hay reglas incuestionables que la rijan.

Finalmente, agradezco a toda la gente que se acerca al trabajo de archivo que hay detrás de esta investigación, haciendo propias las imágenes del pasado que volvemos a mirar con ojos siempre nuevos, especialmente a mis amigas del Archivo Fotográfico y Audiovisual de la Biblioteca Nacional, Soledad, Jeannette y Pamela, junto a quienes todo esto empezó.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN GENERAL	8
II. Archivos, repertorios y usos del cine doméstico huérfano: la experiencia del Proyecto filmoteca.cl	17
II.1 Resumen	17
II.2 Introducción	17
II.3 Un cine al margen	19
II.4 Filmoteca.cl	23
II.5 Apronte metodológico	25
II.6 Primer problema: archivar cine doméstico	27
II.7 Segundo problema: archivar películas domésticas huérfanas	29
II.8 Tercer problema: la cadena de custodia rota	34
II.9 Cuarto problema: ruptura de la pragmática	38
II.10 Cómo se archiva la experiencia del visionado familiar	41
II.11 El cine doméstico como cine nacional	43
II.12 Usos posibles para el cine doméstico	46
II.13 Conclusiones y debate	51
III. Filmar el adentro y el afuera: el cine doméstico en el marco de la modernización chilena del siglo XX, sus usos y tensiones contemporáneas	55
III.1 Resumen	55
III.2 Introducción	55
III.4 La capacidad retencional del cine	58
III.4.1 Primeras vistas: el cine como testigo	61
III.4.2 Ver y verse: la promesa del cine doméstico	63
III.5 La modernización y las nuevas formas de habitar el adentro y el afuera	64
III.5.1 Cine doméstico en la frontera	66
III.5.2 Filmar y proyectar: cumplir la promesa	69
III.6 Modeladores del cine doméstico	71
III.6.1 Discurso de perfeccionamiento	72
III.6.2 Dentro de cuadro / fuera de cuadro	75

III.6.3 Guardar el cine	78
III.6.4 Desanclaje y tránsito de lo privado a lo público	81
III.6.5 Qué hacemos con las películas domésticas: tensiones y usos	83
III.7 Conclusión	86
IV. Cine amateur: delimitaciones conceptuales y técnicas de su primer ciclo	88
IV.1 Resumen	88
IV.2 Introducción.....	89
IV.3 Todo cine, cualquier cine: el estatuto de legitimidad del cine amateur.....	91
IV.4 Delimitaciones del cine amateur: márgenes conceptuales y técnicos	97
IV.5 El cine en pequeño formato	102
IV.6 Manuales de campo para aficionados: cámara y cortaplumas ..	105
IV.7 La proyección como rito: promesa de restitución	108
IV.8 Conclusiones	110
V. CONCLUSIONES GENERALES.....	113
VI. BIBLIOGRAFÍA.....	119
VII. FILMOGRAFÍA.....	128
ANEXO 1: Cuestionarios para las entrevistas de apoyo a esta investigación	129
CUESTIONARIO ÁMBITO 1: Familiar.....	130
CUESTIONARIO ÁMBITO 2: Institucional.....	121
CUESTIONARIO ÁMBITO 3: Realizadores y realizadoras	134
ANEXO 2: Textos de divulgación vinculados a esta investigación ..	135
Sobre el Proyecto filmoteca.cl (entrevista escrita para ser incluí- da en el libro resultante de la investigación "Afectos y memoria fíl- mica amateur: análisis de registros familiares desde una perspectiva	

estético-política (Chile. 1920-1980)” financiada por el Fondo de Fomento Audiovisual, a cargo de las investigadoras Milena Gallardo y Natalia Morales) 137

El cine doméstico como cine nacional

Introducción encargada para el libro Vida íntima y vida pública: cuatro miradas a los registros fílmicos familiares (1920-1980). Cineteca Nacional de Chile, 2022..... 157

ANEXO 3: Gráficas generadas para la campaña de entrevistas de apoyo a esta investigación..... 170

ANEXO 4: Registros gráficos de algunas de las actividades académicas y de divulgación vinculadas a esta investigación ... 173

ANEXO 5: Registros gráficos del Proyecto filmoteca.cl, trabajo de archivo vinculado a esta investigación 183

En todos esos años vi un solo verdadero proyector cinematográfico: el que tenía nuestro vecino, el padre de Jorge Campos, quien también poseía una filmadora, hecho que lo colocaba indiscutiblemente en una categoría sobrehumana. Algunas, las muy pocas veces que se me permitió compartir esas maravillas, el padre proyectaba escenas familiares, deshilachadas y naturalmente mudas, pero verlos a ellos moverse en la pantalla era una realidad absolutamente prodigiosa. También, en uno de esos rollitos de películas caseras, aparecían unas vistas tomadas en el tren cruzando el viaducto del Malleco cerca de cuya ribera norte estaba el pueblo donde la Rosa había nacido, puente que yo había atravesado varios años antes yendo a visitar a mi tío que vivía en Victoria, obteniendo una impresión terrible e inolvidable.

Hernán Castellano Girón, Calducho.

I. INTRODUCCIÓN GENERAL

El ingreso de películas domésticas, filmadas entre los 20 y los 80 del siglo pasado, al sistema de custodia institucional —cinetecas, bibliotecas, centros culturales, museos— ha involucrado ajustes en las estrategias archivísticas, esfuerzos para robustecer los rangos catalográficos, desafíos para la custodia de los materiales que se incorporan y una enorme cantidad de interrogantes en torno a los usos y los alcances de estos vestigios del pasado. Se trata de registros forzados a desplazarse desde su espacio privado de fabricación y resguardo hasta estructuras de administración especializada y, en muchos casos, a programas de exhibición pública. Estas imágenes en movimiento, como por arte de resucitación, se presentan hoy con rango de documento abierto para, en palabras del investigador estadounidense Bill Nichols (1991) acerca de la convención documental, testificar la presencia esperada, observar desde un lugar y tiempo la evidencia cinematográfica como acta de la decisión del agente humano que operó el artilugio técnico para añadir o excluir en el film lo que estaba frente suyo (p. 130).

Como se verá en el desarrollo de este trabajo, la incorporación de rollos de cine doméstico en los catálogos institucionales es un hecho en curso. Muchas instituciones están encarando como prioritario el desafío de pesquisar estos documentos dispersos, centrándose en su adquisición y salvaguarda, maniobra de urgencia que mantiene

en latencia la tarea de diseño catalográfico para documentos fílmicos tan distintos a los materiales audiovisuales que tradicionalmente se han custodiado.

El tráfago de nuevas imágenes del pasado que vienen a nutrir los acervos fílmicos, en Chile y en muchas partes del mundo, suponen preguntas de entrada que son muy difíciles de contestar y que están presentes en la discusión que este proyecto propone: ¿Qué se guarda y que se muestra? ¿Cómo se ordenan estas imágenes? ¿Para qué sirven estos rollos?, por ejemplo.

Respecto de la primera pregunta, las instituciones, en tanto arcontes de las colecciones, tendrán la prerrogativa de determinar las aperturas y clausuras de sus bóvedas, tanto para dejar entrar como para dejar salir aquello que adquieren. Como señala Ignacio González Varas (2014), en su obra *Las ruinas de la memoria*, la institución que administra materiales del pasado “no solo maneja el contexto de presentación del patrimonio cultural sino que también trata de controlar y organizar el proceso de recepción de estos objetos por parte del público” (p. 31). Sobre lo último, esta compilación de reflexiones sobre el cine doméstico como ámbito general, y de este cine en Chile en particular, revisa las tensiones entre las administraciones institucionales de los archivos y las comunidades que podrían buscar en estos acervos herramientas para examinar sus memorias y representaciones.

La segunda pregunta trae aparejado un desafío metodológico que se torna recurrente en las páginas siguientes. Dar un orden a los contenidos de las filmaciones domésticas es, quizás, la mayor y más actual interpelación a la que se enfrentan las instituciones y las comunidades multidisciplinares que investigan sobre estas películas. En el desarrollo del enfoque semiopragmático propuesto por Roger Odin (2007), es decir el ver y verse tan propio del cine familiar, el autor francés señala que “estas imágenes no hablan por sí mismas: demasiado cotidianas, corren el riesgo de sumergirse en la banalidad; así que hay que trabajarlas para arrancarlas del sedimento al que se quedan pegadas para que produzcan sentido” (p. 204). En las distintas partes del trabajo que siguen a esta introducción, se enlistan y desarrollan los cruces de aquellos elementos demasiado *cotidianos* o *banales* que han determinado en gran medida la forma de mirar estos materiales. Lo cierto es que nadie sabe muy bien cómo ordenar estas imágenes, cómo agrupar lo se ve en ellas, cómo ingresarlas en las bases de datos junto a otros documentos patrimoniales. El archivista audiovisual Pau Saavedra (2011) se detiene en un primer problema que atraviesa cualquier esfuerzo de catalogación fílmico y que se torna crítico en el caso de las películas familiares. Saavedra indaga en los niveles de descripción estableciendo que “ante la imposibilidad de anotar todo lo que se ve y lo que se escucha, el analista debe llegar a una solución equilibrada que resuelva las necesidades de recuperación de la información”. El autor, además, señala que uno de las tareas que rigen la descripción es la

elección de la unidad de información (p. 124), idea sobre la que se puede decir que, finalmente, se describe a partir de los propios marcos que quienes investigan eligen.

A la luz de este imperativo metodológico de dar orden y de agrupar lo que se mira, este proyecto se suma a los esfuerzos que distintos trabajos están encarando en varias partes del mundo. Hay cierta coincidencia en la percepción de que los archivos fílmicos domésticos siguen siendo una especie de gabinete de curiosidades o sala de maravillas, el *Wunderkammer* alemán, elementos expuestos con la tarea de asombrar. David Balzer (2014), en su libro *Curiosismo*, indica que los creadores-guardianes de estos gabinetes eran una ecléctica mezcla entre aficionados y profesionales, comprometidos con el conocimiento y el cuidado de los objetos” (p. 41). Es posible vincular esta descripción al entusiasmo actual de las instituciones por custodiar películas familiares, en contraste con la eficacia de las herramientas teórico-metodológicas de las que se dispone para completar esta labor. De igual modo, *conseguir* este orden, asunto que hoy parece ser el empeño de una gran comunidad de pares, tendría un costo que no casi nadie se resigna a pagar: limitar los documentos en compartimentos estancos donde su propia ubicación determine lo que se busca en ellos. Aquí se podría echar mano a la reflexión que Giorgio Agamben (2007) hace sobre la biblioteca de Aby Warburg, al indicar que la ley que guiaba el orden de los libros del pensador alemán “era la del ‘buen vecino’, según la cual la

solución al problema no estaba contenida en el libro que se buscaba, sino en el que estaba al lado. De este modo, hizo de la biblioteca una especie de imagen laberíntica de sí mismo, cuyo poder de fascinación era enorme” (p. 161).

Preguntarse *para qué sirven* estas imágenes es otra de las interrogantes que cruza la discusión contemporánea sobre las películas domésticas filmadas durante gran parte del siglo XX. La investigación que aquí se presenta, junto al trabajo del Archivo filmoteca.cl,¹ ha sido expuesta en distintas citas académicas y encuentros de divulgación audiovisual. La proyección de los debates ahí instalados, tanto los propuestos por las instituciones que custodian estas películas como los instalados por las comunidades que miran y utilizan los rollos acopiados, se encamina hacia el reconocimiento de las potencias de este cine, sus características distintivas y el marco epistemológico en el que se encuentran estos estudios.

Al hilo de esta última idea, este trabajo se plantea dentro del giro memorial que surge tras el agotamiento de viejos modelos de relación con materiales del pasado en las humanidades y las ciencias sociales. Se recurre a vestigios del pasado para, en palabras del historiador Peter Burke (2017), “orientarnos en un momento en que nuestros sistemas de conocimiento están en plena reconstrucción, gracias a la globalización y las nuevas tecnologías” (p.15). El análisis

1 Proyecto que nace en el marco de esta tesis doctoral.

de los documentos que llegan desde el pasado, por su parte, es heredero, también, de este agotamiento. Jesús Martín-Barbero (1991) explora un aspecto de este agotamiento percibiendo la irrupción de sujetos que antes, en la tradición positivista o bajo la mirada marxista, quedaban subsumidos en el código y la estructura. Martín-Barbero señala que “la crisis apunta al redescubrimiento del *acontecimiento*, es decir, de la dimensión histórica y la acción de los sujetos, dejando atrás una concepción de la cultura reducida al código y de la historia a estructura” (p. 66).

Aquella idea de *acontecimiento* que plantea el autor hispano-colombiano puede vincularse a lo que más adelante será descrito como las principales potencias del cine doméstico: su escala, su falta de programa, su fuerza indicial, el amateurismo de los sujetos involucrados o su capacidad representacional, por citar algunas. Este trabajo propone que el cine doméstico aporta una enorme gama de herramientas para la construcción de memorias colectivas, revisiones del pasado, representaciones, autorrepresentaciones y la visión del mundo de una comunidad.

El investigador francés Roger Chartier (2002) toma de Lukacs la definición de “visión de mundo” como “el conjunto de aspiraciones, de sentimientos y de ideas que reúne a los miembros de un mismo grupo (lo más frecuente, de una clase social) y los opone a los otros grupos” (p. 27). Esta definición nos acerca, otra vez, al

cine doméstico como un ejercicio en el que quien filma y quienes son filmados son una misma entidad, representación y autorrepresentación constituyéndose simultáneamente, lo que lo hermana a la fotografía familiar y los diarios escritos, por ejemplo. Volviendo a Chartier, en esta práctica autoral de ver y verse se anula “la ruptura entre producir y consumir [y se afirma] que la obra no adquiere sentido más que a través de de las estrategias de interpretación que construyen sus deficientes significados” (p. 37). El cine doméstico será, puestas así las cosas, un aporte a las estrategias a las que hoy recurren comunidades y personas individuales para comprenderse y comprender el espacio y el tiempo que habitan. Julieta Keldjian (2018), investigadora uruguaya muy influyente en la escena del cine doméstico latinoamericano, ha señalado que “las películas familiares, al capturar momentos de la vida privada, se constituyen mediante su estudio en documentos histórico-culturales que aportan un punto de vista original para la investigación social” (p. 3).

Este trabajo, entonces, se dirige a la comunidad de pares que construye conocimiento situado en torno a estas películas rescatadas en el seno de sus propias localidades, ofreciendo reflexiones generales y particulares que podrían ser útiles para el establecimiento de las herramientas teórico-metodológicas que, como se dijo antes, se reconocen pendientes. Este esfuerzo se dirige, de igual modo, a las comunidades y sujetos excluidos que, desde distintas realidades, disputan hoy los materiales que les permiten revisar, repensar

y construir su visión de mundo y sus memorias. Sobre esta idea Elizabeth Jelin (2021), en diálogo con Ricard Vinyes, establece que “las memorias son procesos subjetivos e intersubjetivos, anclados en experiencias, en “marcas” materiales y simbólicas y en marcos institucionales. Esto implica necesariamente entrar en la dialéctica entre individuo/subjetivo y sociedad/pertenencia a colectivos culturales e institucionales” (p. 18).

Esta investigación, estructurada como un compilado de artículos en torno al cine doméstico y cuyos hallazgos han sido publicados en revistas y congresos latinoamericanos sobre el campo audiovisual, propone un recorrido que explora los trabajos de archivo en torno a este cine —con centro en el corpus “huérfano” proporcionado por el Proyecto filmoteca.cl—, su lugar en el panorama global de los archivos nacionales, sus repertorios en tanto documentos indisolublemente vinculados a la experiencia performática privada de la comunidad que registró las películas, y los usos que asoman a partir de los nuevos espacios de resguardo institucional. Junto con ello, en esta primera parte se enlistan y describen los factores que han determinado los tránsitos, marginaciones y puestas en valor del cine observado en dos momentos muy marcados: su fabricación (privada) y su institucionalización (pública). Por otro lado, se revisa el cine doméstico nacional en el marco del proceso de modernización vivido en Chile durante el siglo XX, con el ánimo de acercarse a las nociones de familia, clase media, vida privada y vida pública que se hallan

en el seno de los análisis planteados. En esta segunda sección, además, se ahonda en los modos de producción de los registros caseros y su relación con el marco económico-social en el que se desarrolla (filmar el adentro y el afuera). En un tercer apartado, por último, se indagan las delimitaciones conceptuales de la práctica amateur en el cine familiar, el linaje técnico que lo propicia y los acercamientos que distintos textos han propuesto para describir sus alcances y la legitimidad del cine doméstico como documento.

Como anexos, se ofrecen algunas reflexiones y aportes que han surgido del diálogo de este estudio con otras aproximaciones al cine amateur chileno. Además, se presentan registros gráficos del Proyecto filmoteca.cl y de las actividades académicas y de divulgación en las que se expusieron los avances de esta investigación.

II. Archivos, repertorios y usos del cine doméstico huérfano: la experiencia del Proyecto filmoteca.cl²

II.1 Resumen

En medio de la irrupción de nuevos paradigmas para aproximarse al pasado, miles de películas domésticas huérfanas reclaman su lugar en los programas de conservación institucional en todo el mundo. Estos documentos, hasta hace poco considerados menores, imponen acuciantes desafíos metodológicos al trabajo de los archivos fílmicos. Este texto indaga en las características materiales y conceptuales de estas películas para describir el tránsito entre su espacio privado de origen y su nueva custodia. En la discusión propuesta, se observa la experiencia del Proyecto filmoteca.cl para analizar la metáfora de orfandad de estas imágenes familiares rescatadas, junto a las potencias, riesgos y alcances éticos de su uso contemporáneo. Se constata, además, que el creciente interés por estas películas sin programa está ensanchando el panorama del cine nacional chileno, ampliando su rango más allá del canon estético-narrativo que marcó, sin contrapeso, la realización y archivo durante el siglo XX.

II.2 Introducción

En las últimas tres décadas se ha constatado un creciente interés por archivar rollos de cine doméstico producidos durante buena parte del

² Artículo publicado en la revista *Dixit*, 32(2), Universidad Católica del Uruguay, (2022). 40-55 <https://revistas.ucu.edu.uy/index.php/revistadixit/article/view/3039>

siglo XX. La historiadora de cine Paula Félix-Didier (2010) habla de una “modesta revolución [que] ha dado como resultado un creciente interés institucional por coleccionar, recuperar y volver accesibles toda clase de materiales fílmicos históricamente desatendidos” (p. 108). Se trata de producciones privadas filmadas en películas de pequeño formato³ que nunca antes tuvieron lugar en los programas de las instituciones destinadas a la conservación, resguardo y puesta en valor de objetos patrimoniales. El tránsito de estos registros entre la esfera familiar de producción y su institucionalización ha tensionado las prácticas del trabajo con archivos fílmicos en varias dimensiones. Por un lado, este proceso de domicialización, asignación de residencia, del que habla el filósofo francés Jacques Derrida (1997) trae consigo preguntas en torno al lugar en el que es conveniente situar la información que cargan estas filmaciones, qué estatuto de legitimidad es posible reclamarles y cuán conveniente es desanclarlas de su lugar de origen para interrogarlas sobre el espacio cerrado, familiar y privado, del que provienen. O dicho en los términos que propone la investigadora Ludmila da Silva Catela (2011) en *El mundo de los archivos*, cómo se relaciona la institución “propietaria” del acervo con las personas o comunidades dislocadas en este tránsito, en tanto “propietarias” de la memoria (p. 382).

Este interés por las películas domésticas, y por otros documentos antes no considerados, forma parte de un proceso mayor que

3 9,5 mm, 16 mm, 8 mm y Super-8 mm.

emerge en medio de un giro epistémico multidisciplinar descrito como giro memorial. Elizabeth Jelin y Ricard Vinyes (2021), en su diálogo en el libro *Cómo será el pasado*, describen este cambio de dirección como un movimiento “alternativo al modelo canónico instaurado, al menos, desde la segunda guerra mundial” (p. 13). Junto al agotamiento de un modelo y la superposición de nuevas estrategias de construcción de saber, se ha producido una proliferación de museos, archivos y otros centros destinados al trabajo con materiales del pasado. La filósofa chilena Elizabeth Collingwood-Selby (2009) decía hace más de una década que “la expansiva y cada vez más compleja maquinaria de las instituciones y operaciones destinadas a la identificación, esclarecimiento, preservación, rememoración y sanción de la verdad histórica” (p. 16), sería la marca de una voluntad de memoria a la que la humanidad, en estos tiempos menos que nunca, no estaría dispuesta a abandonar.

II.3 Un cine al margen

Ante este nuevo panorama, las imágenes de cine doméstico que reclaman su espacio en los catálogos institucionales, en los programas de investigaciones sobre el siglo pasado o en el panorama mayor de los cines nacionales, plantean la inherente reflexión acerca de las consideraciones que mantuvieron a este tipo de documentos al margen de los esfuerzos de conservación durante gran parte del siglo XX. Esta reflexión se torna aún más crítica si se ensaya, como mero

ejercicio teórico, una cuantificación general de todo el material fílmico doméstico que nunca podrá ser recuperado, que perdimos para siempre. Millones y millones de copias únicas que portaban capas de información a las que no se podrá recurrir jamás, minúsculas expresiones humanas que no volveremos a ver pues simplemente ya no existen. Paolo Cherchi (2005), investigador italiano que fuera director del National Film and Sound Archive of Australia, ha descrito “la extinción de las imágenes en movimiento que nadie se preocupa de preservar porque se las considera indignas [...] o inadecuadas para una futura explotación comercial” (p. 17) comparando esta irreversible pérdida con la corrupción, por ejemplo, de una tradición oral que desaparece de una comunidad. Pero ¿cómo ocurrió —y ocurre— esto? ¿Quién permitió que se produjera esta catástrofe? La sentencia del investigador francés Roger Odin (2007), muy probablemente quien más haya escrito sobre cine doméstico, ofrece una primera línea de respuestas: “no hay nada, de hecho, que se parezca tanto a un film familiar como otro film familiar” (p. 203). Esta reiteración de motivos (fiestas familiares, los primeros pasos de un niño o niña, las vacaciones, los juegos en la plaza del barrio) es una de las razones que marcaron la exclusión del cine doméstico del foco de las comunidades archivísticas. Dicho de otro modo, la idea que primó el siglo pasado es que no hacía falta conservar cada rollo de registros familiares —sobre todo frente a recursos y espacios limitados—, pues bastaba con elegir una fracción de este cine que contuviera a todo este cine.

Otra línea de respuestas posibles para entender la exclusión señalada, y la resistencia finisecular ante el interés de repensar las credenciales del cine doméstico está en las manifestaciones estilísticas de este cine no profesional. Roger Odin (2010), quien en su trabajo *El cine doméstico en la institución familiar* se pregunta sobre si un registro familiar modélico se trata de “¿una película ‘mal hecha’?” (p. 40), enumera una lista de figuras recurrentes en los registros domésticos: la ausencia de clausura, la dispersión narrativa, una temporalidad indeterminada, una relación paradójica con el espacio, la fotografía animada, las miradas a cámara, los saltos, interferencias de la percepción. Odin, al hilo de esta enumeración, señala que las características presentadas son insuficientes para describir el cine doméstico, pues se encuentran en muchas otras formas de cine (cine-documento, por ejemplo) y que, pese a la aparente construcción fallida de estos registros, “el cine doméstico, en el marco comunicacional que le es propio —la familia—, funciona satisfaciendo a quienes lo producen y lo consumen” (p. 45). Por su parte, Liz Czach (2010), investigadora y archivista canadiense, ha dicho que en la serie de faltas observadas en el cine doméstico se encuentran sus señas de identidad: “la cámara temblorosa, las panorámicas rápidas, las cabezas cortadas, los planos desenfocados y los dedos delante del lente” (p. 62) son características de este cine. Lo interesante del trabajo de Czach, y de estas observaciones, es que las carencias descritas se proponen como resistencia ante una forma de cine canónico (Hollywood) que pretendió imponerse como

fórmula en los manuales de campo para realizadores y realizadoras no profesionales que se publicaron el siglo pasado.⁴

La activista e investigadora uruguaya Julieta Keldjian (2018) toma la noción de canon y la idea de audiovisual-registro (cine-docu-mento) para contraponerlo al audiovisual-obra, proponiendo que la distancia entre ambas expresiones “generó que por muchas décadas la comunidad archivística subestimara a este último y lo considerara —desde el punto de vista patrimonial— un objeto menor” (p. 45). Esta distancia es antigua y se vincula a la temprana estandarización que nacería del modo de práctica fílmica conocido como “sistema de integración narrativa”. Sobre esto, Jacques Aumont y Michel Marie (1993), en *Análisis del film*, repasan el trabajo de André Gaudreault y Tom Gunning, dos investigadores del cine temprano que, tras visionar centenares de películas de la primera década del cine, advirtieron de estos dos caminos: por un lado, el señalado “sistema de integración narrativa”, más complejo, y por otro, el rudimentario “sistema de atracciones mostrativas”, una forma muy básica que establecería en el plano el sitio de un microrrelato con autonomía (p. 259).

Una última serie de consideraciones para proponer una explicación posible a la marginación de los registros aficionados del plan de conservación institucional, e incluso de la validación de estos ma-

4 A esta fórmula Liz Czach (2010) la denominó “discurso de perfeccionamiento”, idea que desarrolla ampliamente en el texto citado.

teriales por parte de una comunidad de realizadores y realizadoras que se acercan a estos documentos para incorporarlos como insumos para nuevas obras —documentales, películas de metraje encontrado, cine expandido—, se encuentra en la aparente estrechez del rango social que describen las imágenes en movimiento producidas el siglo XX. Se trataría de un cine propio (en apariencia) de cierta élite, un ejercicio exclusivo del segmento socioeconómico de mayores ingresos que habría accedido a los bienes de consumo que trajo la modernización. Esta mirada sobre los registros domésticos no aparece en los trabajos europeos o de la Norteamérica anglosajona que se han revisado, por lo que es posible asumirlo como un fenómeno relacionado a los países no desarrollados que no contaron con industrias cinematográficas nacionales reconocibles o consolidadas (esta idea se retoma en el apartado “El cine doméstico como cine nacional”). Puestas así las cosas, se propone que el cine doméstico latinoamericano —para acercarnos a la experiencia que estudia este trabajo— no habría constituido un corpus digno de archivar, pues contendría, sin contrapesos, una mirada inexistente de las tensiones sociales que marcaron el pasado reciente de nuestros países.

II.4 Filmoteca.cl

El Proyecto filmoteca.cl, archivo gestionado por Diego Olivares Jansana, surge a partir de una colección particular de rollos domésticos chilenos copiados, en primera instancia, para la realización de un

documental (en rodaje) sobre la vida del escritor, pintor y cineasta Hernán Castellano Girón (1937-2016). El desafío de esta producción se centró en la elaboración de una narración audiovisual que recogiera la idea de collage que atraviesa la obra de Castellano Girón, por lo que se recurrió a imágenes de archivos familiares ajenos para construir una diégesis panorámica del Chile que vivió el protagonista de la película. La colección inicial (cerca de doscientos rollos), vinculada a la realización señalada, creció y pronto abrió paso a reflexiones que excedieron con creces su punto de partida. El proyecto, que hoy aloja casi dos mil quinientas películas descritas como “huérfanas” —idea que se desarrolla en el apartado “Segundo problema: archivar cine doméstico huérfano”— se ha consolidado como uno de los mayores acervos de este tipo de producciones en Chile y Latinoamérica, quizás solo después de la Cineteca Nacional de México.

Filmoteca.cl no posee una estructura orgánica definida ni ha logrado encarar plenamente las tareas que un acervo como el que custodia exige (inspección, fichaje, catalogación, limpieza, reparación, restauración o digitalización de alto estándar, por nombrar algunas). Hoy cuenta con un grupo de colaboración que ha comenzado el trabajo de revisión de las cintas y que debate sobre las fórmulas de catalogación más apropiadas para expandir las posibilidades de uso de las imágenes encontradas. Para mejorar las condiciones de salvaguarda, el proyecto se vinculó a la Universidad de la Frontera, en la ciudad de Temuco, con el fin de guardar los rollos de su

colección en los espacios de la Biblioteca Central de dicha institución. Esta asociación es el primer paso para un proceso de traspaso formal que permitirá un abordaje multidisciplinar de los documentos archivados. Además, el patrocinio de la universidad propiciará la compra de materiales y equipamiento técnico profesional para completar los procesos propios de los archivos fílmicos contemporáneos.

Pese a las carencias económicas y de funcionamiento, el Proyecto filmoteca.cl decidió comenzar a publicar su trabajo en plataformas digitales como Instagram, Facebook y Twitter, lo que le ha permitido abrir diálogos y colaboraciones con distintos organismos nacionales e internacionales. Sus integrantes se han capacitado en talleres de formación dictados por la Cineteca Nacional de Chile, la Cineteca de la Universidad de Chile y el Archivo Fotográfico y Audiovisual de la Biblioteca Nacional. Además de compartir las imágenes digitalizadas con proyectos de realización e investigación de diversos tipos, filmoteca.cl ha curado secciones de cine doméstico chileno para muestras en Perú, Brasil, España, México, Estados Unidos y múltiples festivales nacionales.

II.5 Apronte metodológico

Este trabajo se propone describir la experiencia del Proyecto filmoteca.cl fijando la mirada en las publicaciones que este archivo ha hecho en su cuenta de Instagram entre abril de 2020 y agosto de 2022, y en la amplia gama de interacciones que estas publicaciones

han propiciado. Junto a ello, el presente artículo recoge parte de la indagatoria bibliográfica que se ha realizado en torno a la descripción propuesta, ofreciendo un marco teórico posible para el caso que se está investigando. La reflexión que contiene este texto es fruto de una exploración que enlaza distintas aproximaciones al tema de los archivos fílmicos domésticos en el mundo, situándose en un espacio particular delimitado como “archivo fílmico doméstico huérfano/experiencia del Proyecto filmoteca.cl”. Se asume este binomio como objeto de investigación, lo que el metodólogo chileno Pablo Cottet (2006) describe como aquel “no-saber-por-saber” (p. 192) propio del diseño de un estudio de este tipo. Será este espacio nuevo construido, aquel objeto teórico-empírico, el lugar donde se volcarán los hallazgos y sus cruces, buscando respuestas novedosas para el fenómeno observado.

La investigación propuesta reconoce dos grandes unidades de información: el corpus de películas publicadas (como un todo) y la experiencia del Proyecto filmoteca.cl (comprendida como las interacciones nacidas a partir de esas películas publicadas). Para la elección de las unidades de información, lo que el investigador Pau Saavedra (2011) describe como “la unidad que corresponde a aquel fragmento que puede ser recuperado individualmente” (p. 124), este estudio tomó herramientas de distintas perspectivas metodológicas que se han puesto al servicio de investigaciones sobre archivos fílmicos —y sobre el análisis fílmico en general—, buscando las alternativas que

se ajustaran de mejor manera al objeto presentado. Masha Salazkina y Enrique Fibla (2018), por ejemplo, toman la idea del investigador Thomas Elsaesser acerca del análisis de corpus de películas de no ficción en la que el autor recomienda suspender todas aquellas categorías que pudieran preexistir.

Este punto de entrada resulta central al observar un corpus como el del Proyecto filmoteca.cl, sobre todo por tratarse de películas huérfanas cuyos agrupamientos serán, además de arbitrarios, inoficiosos. Dicho de otro modo, para la elección de las unidades de información de esta investigación no pareció útil hacer un inventario de motivos presentes en las películas publicadas, ni de sus características materiales (color/blanco y negro, por ejemplo), ni de sus posibles fechas de rodaje, pues ninguno de esos elementos aportará al saber por descubrir de este trabajo. Se optó, entonces, por descomponer el objeto de investigación entre aquellas películas publicadas (el archivo) —donde el Proyecto filmoteca.cl ejerce su agencia— y las interacciones que arrancan de esas publicaciones (la experiencia del proyecto).

II.6 Primer problema: archivar cine doméstico

En la introducción de este trabajo se plantearon preguntas en torno a las exigencias que surgen del tránsito de películas domésticas desde su espacio-tiempo de producción (la familia) hasta el su nuevo espacio-tiempo como documento en un archivo (la institución). En

muchos casos las respuestas a estas preguntas emergen desde la reflexión teórico-programática o, volviendo a Derrida (1997), desde la competencia hermenéutica como derecho concedido a las instituciones arcontes que reciben estos materiales para interpretarlos; se imponen aquí las prerrogativas institucionales para decidir qué se salvaguarda y qué no, qué se borra, qué se tacha, qué se libera y qué se muestra. Sin embargo, en otros casos priman las condiciones propias del cine doméstico como artefacto material forzado a ser documento y las normativas legales y procedimentales que rigen a cada institución: las limitaciones de su aparato catalográfico, la ausencia de deícticos que guíen la descripción de lo que se ve y la difusa certificación de su autoría.

En esa línea, conviene aproximarse al desplazamiento de estos materiales hasta el nuevo espacio de significación asignado en la institución que los recibe. En el tránsito de las películas domésticas se produce un doble desanclaje que arranca el material cinematográfico aficionado de su lugar y su tiempo de origen. Este doble desanclaje es un viaje que muchas veces sucede sin control alguno, a la deriva del azar. Sobre esto, es posible reconocer que un primer grupo de rollos que terminan en museos, cinetecas o bibliotecas de acceso público se trata de piezas que han sido donadas por las familias protagonistas de la producción. Aquí cabe destacar campañas de captación de películas domésticas como Chile tiene memoria, de la Cineteca Nacional de Chile o Archivo Memoria de la

Cineteca Nacional de México, por citar dos experiencias de referencia en Latinoamérica.

En el caso chileno, la entrega de material doméstico por parte de quienes filmaron o de sus familiares permitió aproximarse a una ficha funcional para el ingreso de los rollos en las bases de datos de la institución: quién filmó, dónde se filmó o fecha del rodaje, por ejemplo. Esa información, no siempre contrastable, más la obtenida de la inspección física de cada rollo (paso, tipo de emulsión, año de fabricación de la película, estado de conservación) han permitido asignar a cada donación su lugar en el entramado del archivo. Por un lado, cada cinta exige su espacio en las bóvedas de conservación y, en paralelo, tomando las ideas de Diego Ferreyra (2007), la institución, en tanto comunidad de prácticas, se apropia de este dominio a través de la solución tecnológica y conceptual que constituyen los metadatos.

II.7 Segundo problema: archivar películas domésticas huérfanas

Volviendo a la idea de este viaje azaroso entre el ámbito de producción y ámbito de archivo, asoman las películas huérfanas, un segundo grupo de rollos domésticos que tornan aún más problemáticas las nociones de tránsito, desanclaje e institucionalización. Paula Félix-Didier (2010) señala que la calificación metafórica de “huérfano” (*orphan*) comienza a extenderse desde la década de los

noventa⁵ y que es un intento por describir aquellos “materiales que por diversas razones quedaban fuera de los programas de rescate y restauración abiertos por las nuevas tecnologías digitales” (p. 108). Aunque, como señala el investigador estadounidense Dan Streible (2009), la mayoría de los estudios sobre archivos fílmicos coincide en que “huérfano” es un término tomado del campo legal⁶, y que va mucho más allá de la autoría desconocida (p. 10), la condición de orfandad se extiende hoy a características de distinto orden: a) material (film dañados, manipulados inadecuadamente); b) comercial (sin distribución o inaccesibles); o 3) histórico (fuera del canon estético, histórico, tecnologías obsoletas), por ejemplo.

Como se ha dicho, y revisados los casos citados, esta investigación se centrará en la experiencia del Proyecto *filmoteca.cl*, una iniciativa que pesquisa y archiva únicamente películas huérfanas, comprendidas en este caso como aquellas piezas en cuyo tránsito al archivo no haya mediado voluntariamente la familia protagonista de origen. Félix-Didier (2010), en su descripción del metraje encontrado como objeto de estudio y ámbito de creación, señalará que estos materiales provienen “frecuentemente de espacios ajenos al archivo institucional: mercado de pulgas, cestos de basura,

5 Paolo Cherchi (1999) señala que fue David Francis, jefe de la División de Cinematografía, Transmisiones y Registros Sonoros de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, quien utilizó por primera vez, en 1993, el concepto de *orphan film*.

6 La legislación de Estados Unidos considera “huérfana” a toda obra que no está protegida por el copyright. En el caso de Chile, en cambio, no existe la orfandad como categoría legal. Refiriéndose a esto, la abogada Elisa Walker (2014) indica que “la legislación chilena sobre propiedad intelectual no se pronuncia sobre las obras huérfanas. Este silencio nos obliga a aplicar las normas generales sobre protección de obras y prestaciones” (p. 7).

colecciones personales y hallazgos felices en sótanos y altillos” (p. 107), figura que es posible extrapolar al Proyecto filmoteca.cl en tanto construcción indisolublemente vinculada al impreciso origen de los materiales que custodia. La imposible (o casi imposible) posibilidad de describir en detalle el tránsito entre la producción y el archivo confiere a filmoteca.cl un rango de novedad en el panorama de los archivos fílmicos nacionales y abre, además, reflexiones acerca de las prácticas archivísticas y la utilización de los materiales custodiados por parte de la comunidad que accede a ellos.

Respecto del cine no profesional, la metáfora de orfandad, en su sentido más amplio, podría contener a todo el enorme conjunto de películas domésticas archivadas, sin distinguir entre aquellas que son traspasadas a una institución por un donante o las que se compran en un mercado de antigüedades, por ejemplo, pues las producciones familiares han estado históricamente fuera de los programas institucionales. Así lo entiende el citado proyecto Archivo Memoria de la Cineteca Nacional de México, que en su página web⁷ describe que la condición de orfandad aplica para “cualquier película que existe fuera del espectro comercial y que ha sido descuidada, escondida o es única”. En el caso de esta investigación, a partir de las definiciones del Proyecto filmoteca.cl, el término “huérfano” se utilizará exclusivamente para referirse a aquellas películas domésticas que transitan hacia el archivo de una institución sin que medie la familia de origen.

7 <<https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion= archivomemoria>>.

Es posible refrendar esta distinción “de origen” en las prácticas de archivo de las instituciones que han asumido este deber de salvaguarda. Ante el imperativo de asumir las películas domésticas como material legítimo e incorporarlas en las colecciones custodiadas, gran parte de los archivos fílmicos han optado por recibir solo aquellos rollos a los cuales es posible declararles una propiedad moral o legal, cuando no una autoría. La Cineteca Nacional de Chile, por ejemplo, solo recibe y custodia películas domésticas donadas por las familias directamente involucradas en la producción de los registros. Los rollos que han incorporado en su colección de películas domésticas son ingresados cumpliendo los protocolos que esa institución ha fijado para recibir cualquier otro tipo producción (películas comerciales e institucionales, por citar algunas). Esta aparente limitación se repite en muchos archivos en el mundo. En el caso del Archivo Fotográfico y Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Chile, los rollos custodiados provienen de la donación de fondos más complejos (que incluyen fotografías, cuadernos de campo, negativos u otros materiales de un autor o autora), pero también se guardan películas huérfanas que han sido adquiridas por medio del sistema de adquisiciones que rige al Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Cuando esto ocurre, el material se ingresa con una declaración jurada que permite que la institución se libere de la responsabilidad en caso de tratarse de rollos robados, si fuera el caso.

Como se señaló, la autoría de las películas huérfanas es uno de los mayores desafíos de los archivos fílmicos, pero este desafío va mucho más allá de los ámbitos legales y de las fórmulas para evitar problemas. En el ámbito catalográfico propio del trabajo de los archivos, la ausencia de autoría exigirá asumir de entrada la imposibilidad de elaborar una contextualización completa de una película doméstica. Liz Czach (2014) ha dicho que “la cuestión de la procedencia de una filmación familiar sigue siendo parte integral de su uso como artefacto del patrimonio cinematográfico nacional: la cuestión del origen y el autor de la película” (p. 35), sobre todo cuando el valor histórico de una película de origen impreciso dependa de su adecuada contextualización. En el ámbito de los nuevos usos de estas películas, sobre todo en piezas documentales, esta ausencia implica traicionar siempre —aunque nadie salga herido en este proceso— los propósitos de quien filmó. El investigador Bill Nichols (1991) señaló que “la convención documental confirma la expectativa de una presencia, de una ética del acto de presenciar algo, de una visión situada, y sin embargo elimina la evidencia corporal de la presencia” (p. 130). Aquí Nichols se refiere a la eliminación de quien filmó (o de todo un equipo) como práctica premeditada, voluntaria y consciente. Entonces ¿cómo se elimina a quien nunca estuvo ahí, en medio del montaje, para declarar su voluntad de desaparecer?

La reflexión anterior se torna acuciante cuando una de las constataciones del cine doméstico es que el vínculo entre quien filma y

quienes son filmados determina aquello que se registra. Todo lo que se ve en el cuadro, y lo que no, se modela a partir de este vínculo. La cineasta francesa Colette Piauult (2003) ha descrito esta característica del cine doméstico señalando que quien opera la cámara "es un miembro del grupo y no debe distanciarse de aquellos a quienes está filmando" (p. 5). La realizadora, además, se fija en que las personas filmadas dan señales de esta complicidad con quien filma a través de la cámara, lo que parece tranquilizar acerca de la imagen que se está capturando.

II.8 Tercer problema: la cadena de custodia rota

Indagar sobre los factores inmanentes que se despliegan en este tránsito de lo privado a lo público permitirá revisar elementos descriptores del cine doméstico en su doble condición de artefacto material y conceptual. Un primer orden se halla revisando los factores que propician el quiebre de la cadena de custodia de estas producciones familiares en su esfera original, acontecimiento que sella de ahí en adelante la vida de estos rollos. Estas respuestas son útiles como salida a una pregunta que parece ineludible y que porta un cuestionamiento ético frontal contra el incumplimiento del deber de conmemorar: ¿Por qué una familia destruye o se desprende de su memoria? Jean Luis Déotte (1998), en su trabajo *Catástrofe y olvido*, describe este deber como una característica de nuestro tiempo, señalando que "ahí estaría [...] la definición más próxima de cultura

como *nuestro* deber. Preservar lo que ha sido dejado, como si se nos hubiese legado, es decir, dirigido expresamente” (pp. 50-51). El historiador francés Iván Jablonka (2020) toma esta idea al describir el proceso de recolección de información ausente de su familia, vinculándola con la noción de cobijo y protección. Como nuevo responsable de los archivos encontrados, Jablonka declara que desde ahí se erige como el protector de sus abuelos, como el abuelo de sus propios abuelos, quienes ahora, frente a él en otro tiempo, son unos jóvenes.

En su condición de artefacto material, las características del cine doméstico podrían arrojar luces sobre cómo se produjo el quiebre en su cadena de custodia y cómo una familia incumplió el *mandato cultural* de preservar lo que le ha sido dejado. Una primera cuestión es que las películas en pequeño formato no muestran su potencia a primera vista, necesitan de aparatos de apoyo, una ortopedia, para que el registro emerja y se cumpla la promesa de restitución de la memoria registrada.

A diferencia del álbum fotográfico familiar en el que, como señala la artista e investigadora argentina Agustina Triquell (2012) “la función de construcción narrativa de la historia familiar es fuertemente acompañada por un discurso más general, de carácter ético y estético que se funda en el valor testimonial de la imagen fotográfica, de ‘lo que ha sido’” (p. 66). Una caja de zapatos repleta de rollos

de cine doméstico no activará una narrativa por sí misma, pues lo que ahí está guardado requiere ponerse en movimiento. Dicho así, la estrategia de custodia del cine doméstico requiere incluir el utillaje que permitirá esta emergencia, lo que impone conocimientos técnicos acerca de aparatos discontinuados y afectados por el paso del tiempo —la caducidad del filamento de tungsteno de la lámpara de un proyector, por ejemplo— que van más allá del mero ejercicio de atesorar y cuidar algo lo mejor que se pueda.

Elizabeth Jelin (2012), en el prólogo de *Fotografías e historias*, señala que “como encargadas del orden doméstico, son las mujeres quienes tienden a ocuparse de ordenar y guardar; no siempre son quienes tomaron las fotografías, pero sí son quienes conservan la ‘tradición familiar’” (p. 15). Siguiendo con la comparación entre fotografía familiar y cine doméstico asoma un aspecto que puede vincularse a las limitaciones señaladas anteriormente y a lo establecido por Jelin: el material cinematográfico producido al interior de una familia no tiene agentes cuidadores definidos. Mientras el álbum de fotos de una familia es preferentemente transmitido por línea femenina, madre-hija-nieta, en un intercambio narrativo que se activa cada vez que se abre el álbum y se ven las fotos, la potencia mnemotécnica latente de los rollos de cine doméstico no propiciaría este flujo directo, generando un vacío en su protección. De ahí que no resulte extraño que películas familiares terminen en mercados informales, tiendas de antigüedades o, en el peor de los casos, en basureros.

El quiebre en la cadena de custodia y la ausencia de agentes cuidadores definidos para el cine doméstico alcanza una mayor dimensión ante otro fenómeno: frente a la aparición de nuevos formatos de registro (VHS o DVD, por ejemplo), se opta por preservar las imágenes traspasándolas a la nueva tecnología en uso, desatendiendo los cuidados del formato original. Esto está muy bien descrito en *Buscando a Larisa* (2012), documental de Andrés Pardo, realizador uruguayo. En la película el director busca a la niña protagonista de un lote de cintas familiares que fueron encontradas en un mercado de antigüedades —*tianguis*— de México. Al preguntarle a la familia de la niña por qué fueron abandonados los rollos, todos quienes responden indican que una vez traspasado el material a un formato actual no hubo interés por retirar los originales del lugar donde se encargó el trabajo. La experiencia en el caso del documental citado se acerca a la experiencia de Marcelo Morales⁸ respecto de las personas que se acercaron a la Cineteca Nacional de Chile a donar sus archivos familiares. En este caso, muchos donantes solo tenían copias en VHS pues no consideraron importante guardar los originales.

Jacques Derrida (1997) ha dicho que “no hay archivo sin lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera” (p. 19). Desde ahí es po-

⁸ Entrevistado en 2021 en su calidad de gestor del sitio web CineChile.cl. Marcelo Morales es, desde julio de 2022, director de la Cineteca Nacional de Chile.

sible decir que, en un plano material y conceptual, el álbum fotográfico familiar y los rollos de cine doméstico comparten ese lugar de consignación y su condición ontológica de ser artes mecánicas, y precisamente ahí surge la exigencia de registro de ambos tipos de documentos. La ensayista estadounidense Susan Sontag (2008) indica que “mediante la fotografía cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos. Poco importa qué actividades se fotografían siempre que las fotos se hagan y aprecien” (p. 18). Por su parte André Bazin (2017), en *Qué es el cine*, sitúa el encanto de los álbumes de fotos familiares en la liberación de aquellas vidas que fueron detenidas “no por prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible” (p. 15).

II.9 Cuarto problema: ruptura de la pragmática

Constatadas las potencias de las películas familiares y, en el caso de los documentos huérfanos, la ruptura de la cadena de custodia, la ausencia del vínculo entre los rollos de películas domésticas sin origen trazable que aloja una institución y la familia que los filmó, supondrá un desafío mayor. Como han establecido distintas investigaciones sobre este cine, una de las características definitorias de las películas familiares es que completan su función al momento de la proyección, es decir, en el instante en que se restituye la promesa de ver —y volver a ver— lo registrado. Roger Odin (2010), uno de los

autores que ha descrito esta idea con mayor claridad, señala “que el cine doméstico está realizado preferentemente para ser contemplado por los miembros de la familia, es decir, por aquellos que vivieron los acontecimientos” (p. 45). En las primeras líneas de la Lección 1 de *El cine amateur en 10 lecciones*, de Claude Tarnaud y Guy Fournié (1976), se encuentra la frase con que este manual para aficionados describe el fenómeno:

Va usted a hacer cine. ¡Qué satisfacción! Los personajes que filmará con su tomavistas cobrarán vida ante usted. Se convertirá, en cierto modo, en un mago que consigue encerrar en una caja algunos instantes de la vida para hacerlos renacer después a capricho de su voluntad” (p. 9).

Será esta pragmática, definida por Jacques Aumont (2015) en su *Diccionario teórico y crítico del cine* como la relación entre del film con las costumbres, expectativas, necesidades y procedimientos y el contexto social donde se instala, “con el momento y el lugar donde es producido y proyectado” (p. 175) una cuestión que se torna crítica en el caso de los documentos fílmicos domésticos huérfanos. Rota esta pragmática, se altera también el cierre del ciclo filmación-proyección que constituye el rito propio de la función descrita por Odin. Los rituales, según señala el antropólogo chileno Rodrigo Moulian (2012) “son modalidades de interacción social en las que los participantes comparten información y el sentido general de la acción” (p. 23). Al

ver la proyección de aquello que se capturó por la cámara, las personas asistentes completan el significado de las imágenes expuestas, reconocen lugares e identifican a quienes aparecen en escena.

Entonces, ¿qué ocurre cuando el visionado de las películas familiares de un archivo se expone ante un público que no forma parte de esta pragmática —como contrato original— de lo que se observa? En la experiencia de Proyecto filmoteca.cl, la publicación de fragmentos de metraje doméstico huérfano en la plataforma Instagram ha instalado preguntas acerca de los márgenes éticos acerca de lo que se muestra y lo que no y, quizás más problemático, sobre la eventual aparición de la familia que produjo los registros. El proyecto parte de la constatación de que en el ejercicio de pesquisar, digitalizar y publicar las películas que custodia se produce una alteración de la función original de los documentos. Paola Lagos, en una reflexión contenida en su trabajo junto a Arturo Figueroa sobre el DVD *Dos familias con una cámara* describe la transmutación de sentido que —con el tiempo— modifica el ritual de recepción y consumo de un registro creado para su proyección privada, en un acto público (Lagos & Figueroa, 2017). Esta transmutación de sentido ha organizado en gran medida las respuestas a las preguntas arriba instaladas. Filmoteca.cl, por ejemplo, ha declarado que no publica imágenes que pudieran ofender o denigrar a las personas protagonistas de los fragmentos que se presentan, evitando los desnudos o las secuencias que ridiculicen a alguien. De igual modo, el proyecto ha señalado que lo rige un afán

de restitución respecto de las familias *dueñas* de los registros, por lo que todo el material que guarda está a disposición de las comunidades que se reconozcan en sus publicaciones.

II.10 Cómo se archiva la experiencia del visionado familiar

Al hilo del reconocimiento de la alteración de la función original de las películas domésticas que acopia y publica, junto a la idea de ruptura de la pragmática desarrollada, el Proyecto filmoteca.cl advierte sobre la limitación de archivar la experiencia que es propia del hecho performático presente en el ver y verse del ciclo filmación-proyección, experiencia que es imposible repetir o reproducir en el ejercicio archivístico del cine doméstico. Diana Taylor (2017) ha indagado en torno a la relación de archivo y repertorio fijando la mirada en las artes performáticas. La autora ha dicho que el archivo “existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio” (p. 17), contraponiendo a esta noción de archivo la idea de repertorio, aquel ámbito propio de la experiencia que “requiere de presencia, [donde] la gente participa en la producción y reproducción de saber al ‘estar allí’ y ser parte de esa transmisión”. Rota esta relación, el archivar películas domésticas huérfanas supondrá siempre un vacío imposible de completar en su estado primigenio: no están ahí las personas para volver a cerrar el ciclo de ver y verse. Siguiendo con

la propuesta de Taylor, aquello “que hace a un objeto archivable es el proceso por el cual es seleccionado, clasificado y presentado para el análisis”. Por el contrario, el repertorio se presentará como “un tesoro, un inventario”, que también permite la agencia individual relativa “[al] buscador, el descubridor”, y un significado “por averiguar” (p. 56).

A pesar de la limitación esbozada, la experiencia del Proyecto filmoteca.cl permite vislumbrar la aparición de nuevos repertorios en constante renovación, nuevas búsquedas y nuevos descubrimientos. Al vacío que impone la ausencia de la comunidad fabricante de los registros se podrá contestar con una amplia gama de significados que asoman cuando las películas publicadas son vueltas a ver, una y otra vez. Este es el caso de la experiencia de la cuenta de Instagram de filmoteca.cl, espacio que ha propiciado el ejercicio colectivo de completar la información ausente: locaciones desconocidas, personajes públicos no identificados, modelos de autos propios de una época o la ropa y costumbres de un lugar, por citar algunos ejemplos. Pau Saavedra (2011) sostiene que, considerando las posibilidades de difusión que ofrecen las redes sociales, la etapa de publicación no será la fase final del proceso. El documento, una vez publicado, será completado continuamente por quienes acceden a él, alterando las percepciones y el saber involucrado.

II.11 El cine doméstico como cine nacional

Las posibilidades que abre la publicación de películas domésticas huérfanas inéditas, registros únicos siempre frágiles, traen implícitas nuevas reflexiones acerca del papel que le cabe a este cine en el panorama del cine nacional. El cine chileno profesional-comercial, sobre todo aquel del siglo pasado, ha sido descrito por distintos estudios como un corpus incompleto, menor, incapaz de describir por sus temáticas, envergadura y alcance los contornos del país. La literatura acerca del cine chileno coincide, en mayor o menor medida, en la ausencia de una industria cinematográfica nacional reconocible y consolidada, a pesar de los distintos planes públicos y privados ensayados. Alejandro Kelly-Hopfenblatt y María Paz Peirano (2021) analizan las aspiraciones que hay detrás de la creación de la empresa semiestatal Chilefilms en 1942 como parte del ideal industrializador de la época. En su estudio señalan que este ideal “fue el motor fundamental en Chilefilms, articulado con un nacionalismo modernizador que consideraba el surgimiento y promoción de las industrias nacionales como un signo evidente de progreso” (p. 31).

Kelly-Hopfenblatt y Peirano (2021) apuntan a que los planes de época estaban marcados por “la creencia de que proteger la industria cinematográfica implicaba también defender la identidad local, enfatizando el poder del cine para articular la imagen nacional” (p. 33). Estos esfuerzos chocaron pronto con la realidad de un cine que no des-

pegaba. Al respecto, Carlos Ossa (1971), al analizar el panorama del cine chileno en los cuarenta, indica que "se estaba lejos, muy lejos, de encauzar un movimiento o darle un rostro discernible a la cinematografía nacional" (p. 44). El mismo Ossa se detiene en los esfuerzos de industrialización de esa década anotando que "la orientación general estaba lejos de ser eficaz, ya que no se consideraban la especificidad de la situación ni menos el estancamiento artístico en que se debatía el cine nacional, estancamiento que tendría graves y funestas consecuencias en los años futuros" (p. 51). La historiadora del cine chileno Jacqueline Mouesca (1997), al analizar la prensa cinematográfica local en los cuarenta en su libro *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*, es lapidaria acerca del panorama estudiado: "el sueño no se cumplió, todos estaban equivocados; pero, además, algunos de esos medios, y sobre todo *Ecran*, cayeron en la ilusión de imaginar un "Hollywood criollo", una "fábrica chilena de sueños" (p. 90).

Pablo Corro (2021), también en esta línea, se detiene en la década del sesenta señalando que "fracasada la política del cine de estudios como fracaso de una política de estado, el cine no tendrá el deber de asumir la responsabilidad de informar o educar en la exposición de Chile" (p. 246). A esta constatación hay que añadir el duro golpe que significó para el cine chileno la dictadura cívico-militar encabezada por Augusto Pinochet (1973-1990), período en que se produjeron muy pocas películas, se censuró y se destruyeron los escasos esfuerzos de conservación del patrimonio fílmico del país.

Ante este escenario, conviene volver sobre el rol que juegan los materiales fílmicos domésticos como elementos que amplían el rango del cine en Chile, más allá de las consideraciones estilísticas. La investigadora canadiense Liz Czach (2014) ha explorado distintos ejemplos de países con ausencia o escasez de un cine comercial, indicando que en estos casos las películas amateurs adquieren una particular importancia. Czach reconoce que la conferencia de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) de 1990 en La Habana marca un hito en la comprensión del cine doméstico como cinematografía de una nación, en este caso como complemento a las formas de hacer cine más convencionales que se encontrarían ausentes o deficientes.

El Proyecto filmoteca.cl, junto los otros esfuerzos por recuperar archivos fílmicos familiares y ponerlos a disposición de un público mayor, permiten entrever un panorama renovado de cara a los desafíos a los que se somete en la actualidad el patrimonio de imágenes en movimiento chileno. El análisis en distintos niveles, sobre todo técnicos y estéticos, de los materiales presentados por filmoteca.cl en su cuenta de Instagram, por ejemplo, permite refrendar la idea de un ensanchamiento del alcance del cine nacional, trayendo consigo, otra vez en palabras de Liz Czach (2014), “consideraciones metodológicas más amplias sobre lo que significa reconceptualizar el cine nacional a través de películas amateur” (p. 28).

II.12 Usos posibles para el cine doméstico

Respecto de los desafíos asociados al uso del patrimonio fílmico nacional en la actualidad, y recogiendo lo planteado en el párrafo anterior, la experiencia del Proyecto filmoteca.cl arroja algunas luces en torno a las dimensiones y márgenes de este ensanchamiento. Por un lado, la difusión de las digitalizaciones de los documentos que custodia este proyecto ha permitido que comunidades concretas —municipios, archivos locales, congregaciones religiosas, partidos políticos, por ejemplo— pidan autorización para utilizar estas imágenes en movimiento como insumo para construir relatos propios sobre su pasado. Este primer uso provoca la reflexión acerca de las potencias de estos documentos una vez que son “retomados” por comunidades que los advierten como propios y reivindican su derecho de acceso.

Distintos trabajos coinciden en la importancia de los registros domésticos más allá de su fuerza meramente indexical o como prueba de que algo estuvo ahí, frente al lente, hace muchos años. Julieta Keldjian (2018) ha descrito el aporte de estos documentos al señalar que ofrecen un punto de vista original sobre la vida privada, de gran importancia para distintas disciplinas que estudian elementos histórico-culturales. Este aporte de originalidad cobra una relevancia mayor al volver sobre la idea de ampliación del corpus del cine nacional en países como Chile. Paola Lagos y Arturo Figueroa (2017),

destacan la fuerza de estos documentos señalando que “las colecciones de registros familiares son archivos documentales esenciales para la construcción de la memoria individual y colectiva; una verdadera herencia cultural y patrimonial de nuestro entorno y de su diversidad identitaria” (p. 111). El trabajo de Lagos y Figueroa, al estar dedicado a las películas de dos familias en Valdivia —lejos del centro metropolitano— incorpora la dimensión de una comunidad local que accede a imágenes de su ciudad que nunca habían sido vistas.

A partir de las potencias y valores revisados, en cruce con la experiencia del Proyecto filmoteca.cl como facilitador de su acervo, resulta útil fijar el análisis del aporte de estos registros familiares inéditos en tanto materiales comprendidos como de pequeña escala, con miradas centradas en lo privado y lo local. Efrén Cuevas (2010) se acerca a esto al señalar que hemos estado “acostumbrados a estudiar la Historia siguiendo los grandes acontecimientos y los personajes públicos, [por lo que] no parece raro que el cine doméstico fuera ignorado por archivistas e historiadores hasta décadas recientes” (p. 123). Con la constatación que plantea Cuevas asoma la necesidad de incorporar en esta reflexión la discusión que ha marcado el trabajo con materiales del pasado desde la segunda mitad del siglo XX. Sobre esto, el historiador catalán Josep Fontana (2002) propone que “la historiografía tradicional, que se ocupaba de los reyes y los dirigentes” (p. 11) desatendió durante mucho tiempo manifestaciones ajenas a quienes detentaban el poder, con-

siderando a las masas únicamente como perturbadoras circunstanciales del orden.

Los nuevos paradigmas historiográficos, nacidos tras el agotamiento de un modelo que ya no resulta útil para comprender el mundo y sus transformaciones, se abocaron a la tarea de buscar modelos de estudio que pusieran en juego una complejidad desatendida. Aquí, entonces, asoma otra vez la importancia que podemos reconocer en la escala de documentos como las películas domésticas que se ha descrito. El historiador italiano Carlo Ginzburg aporta una matriz metodológica como fórmula para encarar este desafío epistémico emergente. Ginzburg (2014) ha señalado “que toda configuración social es el resultado de la interacción de innumerables estrategias individuales: un entramado que solo la observación cercana permite reconstruir” (p. 91). Del trabajo del pensador italiano, que en su obra ha revisado los alcances de la microhistoria según distintas tradiciones, es posible destacar el valor que le otorga a la interacción de la dimensión microscópica y la dimensión contextual (de una escala mayor) como principio organizador de un relato histórico.

Hay coincidencia en que el cine doméstico es, ante todo, un cine sin programa, asunto que también marca el derrotero de los materiales publicados por el Proyecto filmoteca.cl. Se establece que las filmaciones familiares no estaban impelidas a cumplir planes propagandísticos, económicos, sociales, pedagógicos, cientí-

ficos o registrales. Simplemente nacían y cumplían su ciclo filmación-proyección dentro de la comunidad cerrada, como se indicó antes, donde se materializaba su finalidad y sentido original. Por eso estos documentos, de apariencia inocente, se nos presentan como una novedad muchas veces inasible por un aparato catalográfico y que exige recaudos éticos. La crítica inglesa Penelope Houston, en una cita de 1994 recogida por Liz Czach (2014), señala que “parece pensarse que el material filmado por aficionados es de algún modo más puro, más auténtico, menos sujeto a manipulación con fines comerciales o políticos [...] auténticas pepitas de historia social que de otro modo no se registrarían” (p. 29). Siguiendo las palabras de Houston, conviene aquí volver a los recaudos éticos señalados antes frente a la constatación de las interpretaciones que pueden construirse al someter estos registros a usos que sus fabricantes jamás sospecharon.

El Proyecto filmoteca.cl, en la interacción con las comunidades que se aproximan a los materiales que se publican en sus redes sociales, ha declarado que, como punto de partida, se reserva la decisión de compartir estas imágenes con personas o entidades que no lucrarán con ellas. De igual modo, aunque asumiendo que se trata de una esfera menos controlable, el proyecto advierte a quienes solicitan los registros que custodia que su utilización para la realización de nuevas obras (un segundo tipo de uso) no debiera denigrar o atribuir discursos a las personas protagonistas de los documentos.

Como se verá en el último párrafo de este trabajo, esta advertencia se pone en tensión ante la libertad que tienen quienes comentan o comparten las publicaciones de las cuentas de filmoteca.cl.

Esta tensión se relaciona al nuevo contexto en el que se instalan las películas domésticas, tanto en el espacio del archivo como en el espacio de creación al que son sometidas. Efrén Cuevas (2014) reconoce que se trata de “un proceso abierto, pues el nuevo sentido que adquiere la imagen es circunstancial (depende de su contexto) y nada impide que la imagen sea reutilizada para una operación distinta” (p. 15) a la original. Cuevas refuerza las implicancias de este proceso abierto añadiendo que, en la reutilización de estas filmaciones (lo que el autor llama “nuevo paradigma de archivo”), se produce inevitablemente una “transformación semántica, pulverizando la noción de archivo como depositario de una evidencia histórica” (p. 15). Una discusión similar instala Rita Sixto (2016), centrándose en las alteraciones a las que los medios tecnológicos, en tanto mediadores, someten a nuestra experiencia de tiempo. En esta relación de proximidad que ofrecen las redes sociales —y la difusión digital de los archivos— se abre el pasado cerrado de los documentos, activando así una nueva experiencia compartida que permite situar el archivo en otro lugar de percepción. Sixto reivindica la potencia de esta experiencia compartida —ella se refiere a los archivos digitales de arte en cualquiera de sus formas—, señalando que estas manifestaciones humanas “son medios privilegiados para [...] procesar

el pasado como una cualidad temporal, y hacer de la memoria un ejercicio vital” (p. 244), aunque alerta sobre la necesaria distancia estética ante cúmulos de archivos siempre al límite entre la memoria y el olvido.

II.13 Conclusiones y debate

La revisión bibliográfica acerca del cine doméstico y de las tensiones del trabajo de archivos fílmicos en Chile y el mundo, en confluencia con el análisis acerca de la experiencia del Proyecto filmoteca.cl como mediador entre el acervo que custodia y las comunidades que observan su trabajo, permiten constatar que hay un creciente interés por estos documentos fílmicos que fueron desatendidos durante buena parte del siglo XX. A partir del análisis de las consideraciones materiales y conceptuales que habrían propiciado esta desatención, es posible establecer que estas películas no se incorporaron a los programas institucionales ya que no se reconocieron en ellas valores dignos de conservar para el futuro. En un intento de enumeración, las principales razones que marcaron este fenómeno —cuyas pérdidas son imposibles de cuantificar— serían las características técnicas propias de estos registros (películas “mal hechas” y fuera del canon estético-narrativo predominante), la escala de lo que muestran (vida privada-vida pública local), la ausencia de un programa equiparable a los planes político-comerciales de producción industrial nacional, y su compleja catalogación

en el marco de matrices archivísticas limitadas por cuestiones procedimentales y legales.

Se asume que el interés constatado atraviesa tanto a los agentes dedicados a la conservación de materiales del pasado como a quienes reconocen en estos documentos elementos útiles para elaborar miradas colectivas en torno a su vida o, en otra dimensión, a quienes buscan en las imágenes que comienzan a copar plataformas de acceso público insumos para proponer discursos creativos propios.

Es posible señalar que el espacio conquistado por las películas domésticas se enmarca en un giro epistémico mayor, vivido en diversos campos científicos, que ha cuestionado modelos percibidos como agotados e insuficientes para comprender el mundo contemporáneo. Este giro memorial, en pleno desarrollo, sería el sustrato sobre el que se están construyendo nuevas nociones acerca del pasado, la historia, el archivo y la memoria.

Se concluye, también, que la incorporación de películas domésticas chilenas en programas institucionales ensancha las nociones de un cine nacional que, durante el siglo XX, fracasó en su afán de consolidarse como industria y voz identitaria. Este nuevo panorama impone la urgencia de repensar los vínculos de las instituciones con las comunidades, lugar donde se completan las interpretaciones conceptuales y contextuales de estos rollos, y de incorporar modelos

de catalogación que hagan posible la convivencia de archivos muy disímiles en acervos donde ha primado un estándar estético-narrativo sin contrapeso. En esa línea, se destacan las reflexiones de este trabajo que podrían alimentar un debate futuro y que fueron presentadas como dificultades o problemas: estudiar la ruptura de la cadena de custodia original de estos archivos (para evitar que se sigan perdiendo grandes cantidades de rollos), vencer barreras burocráticas para acceder a las películas huérfanas que hoy no tienen espacio en los archivos (se destaca acá el trabajo del Proyecto filmoteca. cl y de otros esfuerzos similares) y generar instancias multidisciplinares para construir metodologías específicas para este tipo de corpus.

Por último, los hallazgos presentados en este trabajo, junto a aquellos que quedaron fuera del programa final propuesto, permiten vislumbrar las bases de futuros abordajes de mayores alcances y con perspectivas multidisciplinares que sumen elementos al debate sobre el cine doméstico. Este estudio no consideró, por ejemplo, las reapropiaciones de imágenes familiares por parte de realizaciones de metraje encontrado (*found footage*), manifestación cinematográfica que implica reflexiones éticas y artísticas de gran valor. Tampoco se analizó en profundidad la interacción de las personas usuarias de redes sociales con la puesta en valor de piezas patrimoniales expuestas por primera vez en espacios distintos a los tradicionales (museos, bibliotecas, cinetecas, archivos, etcétera). Sobre esto último, la experiencia del Proyecto filmoteca.cl deja entrever algunos

riesgos que resulta interesante advertir y que un análisis más complejo permitirá describir. Por nombrar dos de estos riesgos (entre muchos otros, sin duda) que asomaron en este trabajo, están la “mascotización” de los archivos que se publican en redes sociales y el espacio que “el pasado virtuoso” de estas publicaciones —descontextualizadas— podría estar abriendo a discursos de odio o exaltaciones de ideologías autoritarias que marcaron el pasado reciente de muchos países en esta parte del mundo.

El concepto de “mascotización” que se esboza, apenas como una idea al aire, se relaciona al rendimiento (los “me gusta”, por ejemplo) que se les exige a las publicaciones en redes sociales, ya que ahí se perfilaría un modelador de la potestad curatorial de una institución. En este caso la alerta sería la reducción de la gama de publicaciones para privilegiar solo a aquellas que aseguren ese rendimiento (niños y niñas en situaciones divertidas, o personajes famosos, por ejemplo), en detrimento de imágenes que, descritas adecuadamente, enriquecerían la comprensión de este tipo de cine por parte de la audiencia. El otro riesgo mencionado se asocia al aparente “pasado virtuoso” propio del registro doméstico. Acá la diégesis de “mundo ideal filmado”, o “familia feliz”, sin una contextualización sociohistórica de la época representada, daría espacio a discursos donde se denigra, por ejemplo, a comunidades migrantes y diversidades sexuales o, en casos más extremos ya vistos, se reivindican posturas autoritarias como fórmula para recuperar “el orden perdido”.

III. Filmar el adentro y el afuera: el cine doméstico en el marco de la modernización chilena del siglo XX, sus usos y tensiones contemporáneas⁹

III.1 Resumen

Este trabajo describe las prácticas de cine doméstico y sus elementos modeladores en el contexto del modelo de familia que emerge a partir de los procesos de modernización vividos en Chile durante el siglo XX. Desde ahí, el texto indaga acerca de lo público y privado, lo masculino y femenino, las potencias estético-técnicas del cine, las memorias, el patrimonio institucionalizado y los usos contemporáneos de archivos fílmicos familiares. En esta investigación confluyen aportes teórico-metodológicos con el fin de proponer un estado del arte posible para el campo del cine doméstico, y para cualquier operación sustentada en materiales del pasado, en el marco del giro epistémico memorial al que asistimos.

III.2 Introducción

Vivimos una época marcada por las revisiones del pasado, por las huellas rescatadas y acopiadas, por los recuerdos y sus reconstrucciones, por la rememoración y los testimonios. Como nunca antes las sociedades se han dispuesto a “narrar y recordar” sobre

⁹ Artículo publicado en *Clepsidra, Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 9(18), Buenos Aires, (2022). 28-45
<https://ojs.ides.org.ar/index.php/Clepsidra/article/view/397>

su pasado (Jaramillo, 2011, p. 65). En el marco de este impulso y giro epistémico están las razones de la proliferación de instituciones (museos, archivos, bibliotecas) y operaciones destinadas al trabajo con materiales del pasado. Ignacio González-Varas (2014) dirá que en nuestros días hay un incremento espectacular de la patrimonialización y del temor a que algo no se advierta o “que corra el riesgo de quedarse fuera del catálogo, cada vez más extenso del patrimonio” (p. 11). Asistimos, como señalan Elizabeth Jelin y Ricard Vinyes (2021) en su diálogo en *Cómo será el pasado*, a un “giro memorial’ alternativo al modelo canónico instaurado, al menos, desde la segunda guerra mundial” (p. 13). Este trabajo se propone describir la emergencia de un modelo de familia a partir de los procesos de modernización vividos en Chile durante el siglo XX, comprender los modeladores de las prácticas de cine doméstico en este nuevo contexto y situar una reflexión en torno a este tipo de cine revisando su estatuto documental en el marco del giro memorial enunciado. En primer orden, el recorrido planteado asume el cine doméstico (y todo cine) en su doble condición de artefacto técnico y conceptual y, desde esa premisa, se describen las prácticas cinematográficas tempranas para perfilar el fenómeno desde sus aristas materiales y estéticas. En esta primera entrada se buscan los basamentos de la práctica de cine amateur que permiten comprender a las películas domésticas en su tiempo y espacio de fabricación. En segundo orden, se exploran los factores y características de los cambios socioculturales experimentados por la familia chilena durante el siglo

pasado, revisando las fronteras entre lo público y lo privado, junto con indagar acerca de los sujetos que emergen en medio de estas transformaciones. En el contexto de este nuevo escenario, se analiza el ejercicio del cine aficionado, los roles que asumen los sujetos en su proceso de construcción, sus narrativas, repertorios y promesas en cruce con las operaciones de modelamiento propias de una práctica inserta en el contexto de modernización y expansión del Estado. En tercer orden, este trabajo ahonda en dichas operaciones de modelamiento examinando sus alcances simbólicos y prácticos. Para ello, se propone una mirada sobre la ilusión diegética de familia feliz, los cierres que este tópico impone (dentro y fuera de cuadro) y los discursos de perfeccionamiento que buscan instalar un canon como borde para el cine doméstico. Además, en esta última entrada, se revisan los modeladores que surgen tras el desanclaje de estas películas familiares de su espacio y tiempo de origen, sus tránsitos a instituciones dedicadas al trabajo con piezas patrimoniales y las tensiones que su nueva condición de documento público institucionalizado supone en tanto insumo para la elaboración de miradas hacia el pasado reciente.

Como estrategia de indagación, este trabajo explora distintos aportes teórico-metodológicos con el fin de proponer un estado del arte posible en el campo de los estudios sobre cine doméstico en cruce con el contexto sociocultural de su práctica y los tránsitos contemporáneos de estos materiales. El marco interpretativo planteado

en este estudio, además del esbozo del binomio *cine doméstico / familia de clase media chilena* como objeto, puede resultar de utilidad para organizar nuevas aproximaciones al campo señalado, fijando el análisis en corpus específicos para estructurar unidades de información junto a las herramientas para su medición.

III.4 La capacidad retencional del cine

Ciento veintisiete años después de su rodaje podemos seguir viendo a Auguste y Marguerite Lumière tomando desayuno junto a su hija Andrée en una de las primeras piezas del cine mundial. En los poco más de treinta segundos de *Le Repas de bébé (La comida del bebé)* (Lumière, 1895) queda inscrita la capacidad retencional y la persistencia mnemónica del cine, además de la bautismal pulsión de registrar imágenes en movimiento de la propia familia. Paola Lagos Labbé y Arturo Figueroa Günther (2017), en su investigación sobre cine doméstico en el sur de Chile, dirán que “se trata, probablemente, del primer film de familia del que se tenga noción. A partir de entonces, el gesto de volcar la cámara ‘hacia adentro’, hacia lo más próximo y personal (incluso hacia el propio “yo”), ha escrito su propia e incesante —aunque marginal— historia” (p. 3).

La capacidad retencional de los dispositivos fílmicos nacidos a finales del siglo XIX y que consolidan sus potencias técnicas a comienzos del siglo XX, instala la necesaria interrogación en torno a cómo el cine modifica los modos de recordar en los individuos y

las comunidades, cómo el artificio cinematográfico ubica su fuerza mnemotécnica en la construcción de las memorias colectivas y de qué manera las características estético-técnicas del cine transforman permanentemente las formas del pasado que presentan. Así, el ciclo cinematográfico de capturar fragmentos y devolverles su ilusión de movimiento por medio de la luz, a través de la necesaria mediación de máquinas fabricadas con estos fines, impondrá una nueva reflexión acerca de las maneras de fijar recuerdos en soportes fotosensibles desde la aparición del cine.

¿Pero dónde estriba la novedad de este ejercicio en el contexto casi infinito de otras formas de la cultura humana creadas con idéntica aspiración retencional? En *Sobre la materia del tiempo*, la investigación de Agustín Berti y Eva Cáceres (2018), se revisa la sistematización hecha por el filósofo francés Bernard Stiegler en torno a la percepción de un primer estímulo (retención primaria), el recuerdo de esta percepción (retención secundaria) y cómo las retenciones externas al cuerpo (retenciones terciarias) posibilitarían la acumulación de retenciones compartidas por los individuos que constituyen una comunidad. El cine, en tanto modelo retencional externo al cuerpo, se ubica en el mismo conjunto de productos humanos comprendidos como prótesis mnemotécnicas —ajenas al cuerpo, pero unidas a él para operar—, sin embargo, se diferenciaría de ellos por su alcance y persistencia en el tiempo, trascendiendo al individuo y su ciclo vital, transformándose a fuerza en un elemento que pasa de

generación en generación. La memoria, entonces, perdurará en materiales como el cine, y al recurrir a las huellas que guarda se condicionarán, una y otra vez, los modos en que recordamos individual y colectivamente. Este flujo, que permite mirar de formas siempre nuevas un registro fílmico, en tanto reproducción técnica, marca la diferencia entre el cine y formas retencionales impresas, por ejemplo (p. 19).

En el trabajo de Lewis Mumford (2020), *Técnica y civilización*, se mencionan dos aristas claves que advienen con la invención del cinematógrafo. Por un lado, Mumford señala que la cámara opera fijando imágenes, no restaurando ni reproduciendo el pasado, sino como extensión de la memoria colectiva. De igual modo, el autor introduce la idea de que los registros fotoquímicos “no solo hicieron el pasado más inmediato: hicieron el presente más histórico al reducir el lapso de tiempo que media entre el acontecimiento real y su registro” (pp. 323-325).

Las diversas formas señaladas se abren paso muy rápido. Y, si bien las fronteras entre ellas siguen siendo difusas hasta hoy, es posible reconocer cómo desde el mismo nacimiento del cinematógrafo se insinúan aproximaciones hacia lo ficcional-argumental y el uso documental de los registros fílmicos. En *El asedio de las imágenes*, el realizador Stan Brakhage (2019) imagina el diálogo entre uno de los hermanos fabricantes de aparatos cinematográficos Pathé y el

magos Georges Méliès. Ante el asombro del mago al ver cómo en las “transparencias” de una playa y el mar las olas comenzaban a avanzar, el fabricante se niega a venderle el aparato argumentando que “su invento servía para la investigación científica, inunca, jamás, para el entretenimiento!” (p. 27). Esta conversación concebida por Brakhage tomó nuevas formas cuando el cine se puso a prueba en distintas partes del mundo.

III.4.1 Primeras vistas: el cine como testigo

En el caso de la enumeración de las primeras vistas producidas en Chile, Mónica Villarroel (2017) señala que se trataría de las piezas *El desfile en honor del Brasil* (mayo de 1897), *Una cueca en Playa Ancha* y *Llegada de un tren de pasajeros*, todas filmadas por el fotógrafo y camarógrafo Luis Oddó, lo que permite situar el origen del cine chileno apenas unos años después de su invención en Europa (p. 23). En el libro *Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno temprano (1897-1932)* de Ximena Vergara, Antonia Krebs y Marcelo Morales (2021), se reconoce la difícil clasificación de los primeros filmes al constatar que frecuentemente eran presentados como “‘vistas’, ‘películas descriptivas’, ‘filmes tomados del natural’ o ‘películas locales’, sin especificarse concretamente qué se entendía por cada uno de estos nombres, o superponiendo una denominación u otra” (p. V).

También en *Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno temprano (1897-1932)*, se recoge una cita del diario *El Mer-*

curio donde es posible encontrar el adjetivo *histórico* para describir *El momento internacional*, estrenada en 1926. Esta clasificación, y la cita misma, marcan una pauta para entender el lugar que estas piezas fílmicas comenzaban a ocupar en el imaginario de la prensa (Vergara, Krebs y Morales, 2021, p. VI).

Toda esta documentación gráfica tiene una elevada significación histórica que, más tarde, ofrecerá a la investigación de cronistas e historiadores una valiosa fuente de información. El Mercurio, al ofrecerla al público, cree satisfacer una necesidad y poner en evidencia la utilidad de la cinematografía llamada a tan alto porvenir en nuestro país, en el ramo de la documentación histórica (El Mercurio, Santiago, 5 de mayo de 1926, p. 1).

Otra mirada a estas tempranas delimitaciones conceptuales en torno a las potencias retencionales del cine temprano en Chile, la encontramos en el análisis que el investigador Pablo Corro (2021) hace del artículo de Gabriela Mistral (firmado con su nombre propio Lucila Godoy Alcayaga), "Cinema documental para América", publicado por la revista *Atenea* en marzo de 1930. En el texto, Corro señala que Mistral "reconoce el potencial representacional técnico del medio para presenciar con fidelidad tanto la amplitud del paisaje chileno o americano, amplitud de contemporáneas reminiscencias arcaicas que, indica, es para el europeo un lugar común (...)" (p. 127).

III.4.2 Ver y verse: la promesa del cine doméstico

En paralelo a la consolidación de las formas del cine y del reconocimiento de su fuerza retencional, durante las décadas del veinte y treinta del siglo pasado se insertan en el mercado internacional aparatos cinematográficos para uso doméstico que portan la promesa —como se advierte en un aviso de Pathè Baby en la revista *El Peneca* del 6 de julio de 1925— de “el cine en el hogar, el hogar en el cine”. Esta decisión de los fabricantes solo fue posible cuando los soportes de la película comenzaron a fabricarse con materiales menos inflamables que en décadas anteriores. Tal era el peligro al manipular material cinematográfico, que en manuales para operadores se alerta acerca de los procedimientos en caso de incendio y se advierten los riesgos de un trabajo como este. En *Técnica de la proyección cinematográfica* de Santiago Camós Says (1954), por ejemplo, se señala que en caso de amenaza de propagación del fuego fuera del almacén de la proyectora, donde arde la película, el proyccionista deberá “abrir los grifos de agua; salir de la cabina, llevándose, si lo hubiera, algún rollo de película; avisar a los bomberos; y hacer desalojar la sala ordenadamente” (p. 412).

La proyección doméstica se torna posible, entonces, cuando se pasa del nitrato de celulosa, cuya combustión espontánea podía alcanzarse por debajo de los 41°C (en condiciones de descomposición), al acetato y diacetato de celulosa —las llamadas “películas

de seguridad”—, que necesitaban mucha más temperatura para su ignición (Bereijo y Fuentes, 2001, p. 13).

Ante estos avances técnicos que expandieron la práctica cinematográfica a la escala familiar, es conveniente fijar la mirada en los ámbitos de la producción de los filmes domésticos y de los contenidos. Al respecto, Milena Gallardo y Natalia Morales (2021) adhieren a la idea de Aumont y Marie de encarar políticamente el cine indagando en sus efectos ideológicos, los modos de representación, su función social y, añaden las investigadoras, “la dimensión subjetiva de la construcción de estas imágenes [las del cine doméstico] en particular” (p. 8). Aparecen, así, interrogantes relevantes acerca de, por un lado, quiénes accedían a la tecnología necesaria para filmar-proyectar y cómo se asumía la tarea en la esfera familiar. Y, por otro lado, lo que se filmaba o dejaba de filmar, reconociendo estrategias narrativas y un repertorio de motivos que atravesará esta producción.

III.5 La modernización y las nuevas formas de habitar el adentro y el afuera

La masificación de los aparatos cinematográficos de pequeño formato coincide con el proceso de modernización nacional de la primera mitad del siglo pasado. Claudia Stern (2021), en su investigación acerca de la clase media chilena, señala que el proceso modernizador propició “la llegada de patrones extranjeros de consumo, la transfor-

mación en las formas de ocio y estilo de vida que transformaron la vida cotidiana de la sociedad, así como la burocratización del capitalismo” (p. 34). En este contexto, Stern señala que “la concepción de familia estaba fuera de discusión y se constituía por el matrimonio con hijos como modelo ideal” (p. 268). Esta misma familia de clase media, con nuevas posibilidades de consumo, comienza a habitar un modelo de barrio donde se tornan visibles los límites entre lo público y lo privado (p. 278). Ante el agobio de la ciudad moderna, el hogar se asume como refugio, espacio propio y lugar de arraigo de las afectividades del microcosmos familiar (p. 324). En la misma línea, encontramos en el trabajo de la investigadora argentina Leonor Arfuch (2016) la idea del altar doméstico, el hogar como lugar pequeño y privado que se constituye como el espacio más apropiado para la familia nuclear naciente:

En ese trazado acotado al interior burgués se vislumbra ya la densidad semiótica del umbral, que separa el reino —femenino— de la domesticidad del mundo exterior, de esa indiferenciación de lo público, lo multifacético, de esa nueva entidad amenazadora, la calle —la multitud— que encontraría en la urbe su expresión más acabada (p. 224).

Acerca del eje femenino-masculino, Elizabeth Jelin (2016) desarrolla la idea de que lo público y lo privado se ha equiparado, en la filosofía política, a la diferencia inmutable entre el mundo doméstico y

privado de las mujeres y el espacio público y político propio de los hombres (p. 149).

Otro fenómeno importante para entender la fase modernizadora emprendida en Chile durante las primeras décadas del siglo XX, y partir del cual se extraen nuevos factores para dar forma al modelo de familia que comienza a instalarse, es la expansión del Estado. La historiadora chilena Azun Candina Polomer (2013) señala que una de las tesis más extendidas en los estudios comparados es que las clases medias se originan y consolidan su poder a partir del nexo que construyen con el Estado, en particular desde los veinte en adelante (p. 11). En su trabajo, Candina revisa la caracterización de la clase media que hizo Raúl Alarcón Pino a fines de los cuarenta en su libro *La clase media en Chile. Origen, características e influencias*. De esa investigación se desprende que la familia que emerge en medio de esta transformación debe procurarse una vivienda independiente, diversión y la comodidad que ofrece la modernización tecnológica y la vida en la ciudad, “como el aparato de radio, el teatro, el cine, los libros y las vacaciones y, en el mejor de los casos, el automóvil”. (p. 96).

III.5.1 Cine doméstico en la frontera

Estas nuevas formas de habitar el adentro y el afuera, la casa y la calle, junto con las nuevas condiciones materiales de tecnología y consumo, permiten prefigurar algunos márgenes en torno al sujeto —el hombre, padre— que accede a los aparatos, filma y controla

la producción de las películas. Así como en *Mecánica doméstica* de Pedro Álvarez (2011) se revisa la imagen de madre feliz y ama de casa que propone la publicidad dirigida a la mujer en buena parte del siglo pasado, asociando las tecnologías de un hogar moderno (refrigerador, lavadora, por ejemplo) con un mensaje liberador (p. 134), podemos contraponer la idea de “juguetes masculinos” destinados al ocio y la exploración técnica (la cámara y el proyector, la radio, el televisor, el modelismo, el diexismo o la caja de herramientas, por ejemplo) que son propios de aquel que genera recursos y accede al consumo.

Este contexto modernizador define los roles de los sujetos en el proceso de realización fílmica doméstica y, junto a ello, estructura un repertorio de motivos y aproximaciones narrativas. En el plano de la representación como dimensión ideológica, Gallardo y Morales (2021) incorporan el concepto de “marcas afectivas” para agrupar distintos elementos que atravesarían la realización en el espacio familiar. Estas marcas se vinculan a preguntas claves para comprender las tramas socio-afectivas de este tipo de cine: ¿para quién se filma?, ¿para qué se filma?, ¿cómo se filma a los hijos e hijas?, ¿cómo se registran hitos personales y familiares?, entre otras. (pp. 8-9). Junto con estos motivos, que se desprenden de la interacción de los miembros de la familia y el utillaje tecnológico, asoman prácticas y ámbitos relacionados al espacio público y el paisaje. El conjunto del ejercicio fílmico familiar, lo que se filma adentro y lo que se filma

afuera del hogar, refrenda la idea del cine doméstico como un cine intersticial planteada por la académica chilena Paola Lagos Labbé (entrevistada para este trabajo). El cine aficionado será, entonces, un cine instalado en la frontera abierta entre lo privado y lo público.

Aunque el cine amateur fabricado en el interior de un espacio reconocido como familiar, con protagonistas que evidencian o insinúan un lazo con quien opera la cámara, sea comprendido como privado en tanto ocurre en un lugar reconocido como privado, Roger Odin (2010) advierte sobre la clausura que opera sobre aquellos temas que pudieran romper la diégesis ideal que se impone como expectativa de recuerdo: “el cine doméstico borra todo aquello que pudiera ser realmente íntimo y privado: es raro encontrar en películas familiares escenas de peleas, personas en los aseos (solo a las guaguas pueden ser filmadas en el orinal) o haciendo el amor” (p. 47). Con esta constatación, Mariano Véliz (2020) instala la idea de “una política de apertura y cierre, captura y expulsión” a través del ejercicio de registrar y conservar “momentos de felicidad y plenitud” como refuerzo retencional que conduce a la construcción del mito familiar (p. 5). Véliz dirá, además, que el cine amateur en tanto dispositivo de memoria, al igual que la fotografía familiar, es un instrumento que permite, por un lado, rememorar el pasado de la familia, pero también ofrece la posibilidad de “seleccionar y construir un pasado que será, a partir de allí, el que se elija recordar” (p. 7).

En esa línea, Efrén Cuevas (2010), investigador y académico español, recoge en *La casa abierta* una cita del director Alan Berliner que profundiza esta idea de diégesis ideal y de clausura sobre aquello que la amenace. Berliner, sin embargo, junto con la advertencia de este cierre, enuncia la potencia de estos materiales:

Las películas domésticas son falsas representaciones idealizadas de la familia. Postales de caras sonrientes para la posteridad. Si alguien de otro planeta tuviera que aprender sobre la vida en la Tierra mirando solo unos cuantos rollos de viejas películas domésticas, terminaría pensando que todos los días son domingo, que todos los meses son agosto, que todas las estaciones son verano. Que la vida en la tierra es una gran fiesta: un lugar de ocio sin dificultades (...) Ahora dejadme decir os unas cuantas cosas que amo de las películas domésticas: las películas domésticas son lugares antropológicos. Fragmentos de excavaciones arqueológicas. Son espejos. Son ventanas. Cápsulas del tiempo (p. 125).

III.5.2 Filmar y proyectar: cumplir la promesa

La pulsión por registrar y compartir, la más pura y acendrada pragmática del cine amateur, es la base del ejercicio cinematográfico doméstico. Filmar y proyectar parece ser el ciclo natural en el contexto de la familia y su espacio privado. La proyección asoma acá como un ritual del que participan testigos y protagonistas. Para este rito se

interrumpen las actividades cotidianas, se acondiciona un espacio (que suele ser la sala de la casa), se prepara el utillaje mecánico que permite la reproducción y se acomodan lugares de observación frontal que permiten a los asistentes ver las imágenes en movimiento que se presentan. El antropólogo chileno Rodrigo Moulian (2012) señala que los rituales “son modalidades de interacción social en las que los participantes comparten información y el sentido general de la acción” (p. 23). En la proyección de lo filmado, quienes asisten conocen el procedimiento mecánico-técnico que les posibilita acceder a las imágenes, entienden los roles que les corresponden y vigilan, sin que medie una orden, que cada asistente participe del momento dentro del marco de reglas precodificadas (mantenerse sentado, no cruzarse por el haz de luz del proyector, por ejemplo). Es gracias a estos conocimientos compartidos que el ritual logra su eficacia pragmática ante quienes se congregan frente al telón: sucede el fenómeno cinematográfico y aparecen interpretaciones similares ante lo que vemos, hay coincidencia de connotaciones e, incluso, los asistentes pueden compartir una experiencia emocional. La proyección es el momento en que reaparecen las tomas filmadas y es posible certificar que el proceso del cine ocurrió. Tarnaud y Fournié (1973), en *El cine amateur en 10 lecciones*, señalan que el cineasta se convertirá en “un mago que consigue encerrar en una caja algunos instantes de la vida para hacerlos renacer después a capricho de su voluntad” (p. 9).

III.6 Modeladores del cine doméstico

La diégesis de familia feliz y recuerdo ideal que se describe arriba, en el marco de un fenómeno que solo tiene sentido dentro de la modernización vivida por nuestra sociedad en buena parte del siglo pasado, puede ser señalada como un primer modelador de la práctica cinematográfica doméstica. En el trabajo de Cuevas y Mugurio (2002) se plantean preguntas en torno a esto: “¿no es sospechoso que el cine familiar sea indefectiblemente un cine de la felicidad?, ¿qué tipo de relación lúdica o hipnótica establece la cámara con los retratados que los devuelve a la infancia, de tal manera que todos los protagonistas parecen comportarse como niños?” (p. 54). Por su parte, Patricia Zimmermann (1995), en uno de los trabajos pioneros en el campo de los estudios del cine doméstico, analiza el flujo de información y la carga ideológica del discurso presente en las publicaciones dirigidas a los cineastas amateur:

Los escritores de revistas alentaron a los usuarios aficionados de cámaras a permanecer dentro de los límites seguros del hogar para encontrar la belleza. Esta noción de cinematografía amateur afirmaba la familia como una construcción social fuera de las relaciones económicas, políticas y sociales: los retratos decoraban todos como iconos de la presencia familiar y las películas se proyectaban como narrativas individualizadas de historias familiares particulares (p. 43).

III.6.1 *Discurso de perfeccionamiento*

En las palabras de Zimmermann hallamos otro operativo modelador que más tarde es conceptualizado por Liz Czach (2010). La investigadora canadiense reconoce y describe el discurso de perfeccionamiento que surge paralelo a la comercialización de los primeros aparatos fílmicos para cineastas amateur. Este discurso irrumpirá a través de publicaciones que fabrican un modelo virtuoso y se presentan como un *cómo hacer*. El discurso de perfeccionamiento reproduce las narrativas canónicas dominantes, imponiendo desde la oferta de “mejorar las películas domésticas” el modelo de las normas cinematográficas de Hollywood (pp. 63-64).

En el discurso de perfeccionamiento se encuentra implícita la tensión del eje profesional-amateur que atraviesa gran parte de las definiciones construidas acerca del cine doméstico como material descartable. Forzando la idea de Bill Nichols (1997) cuando describe el espacio ético del documental a través de las distintas miradas como matriz de análisis del género, es posible señalar que “el profesional busca aquello que los otros encuentran por casualidad, pero opta por no mostrar ni impotencia ni empatía” (p. 127). En el caso del cine amateur, lo que se pretende modelar es el arbitrio del azar, reducir la dimensión heurística propia de la práctica aficionada para controlar los resultados.

Patricia Zimmermann (1995) señala que una de las tendencias culturales que se instala desde los primeros años de la práctica

fílmica aficionada sería “la inscripción de una ideología de profesionalismo en todos los niveles discursivos del cine amateur” (p. 56). Zimmermann, en esta línea, reconoce dos discursos en torno al amateurismo que se tornan relevantes. Por un lado, el discurso que asocia la práctica amateur a la imitación del modelo estético de Hollywood, el dominio técnico de los aparatos fílmicos como entretenimiento, y el placer como objetivo. Por otro lado, está el discurso propagado por la publicidad en torno al consumo tecnológico (p. 32). Gallardo y Morales (2021), tomando esta idea de Zimmermann, señalarán que los discursos descritos por la investigadora estadounidense se alejarían del primer impulso democratizador y emancipatorio del cine doméstico. Agregan, además, que ambos discursos constriñen la potencia social, cultural y estética de este tipo de cine “siendo absorbido, tal como la autora advierte, por los valores capitalistas del ‘profesionalismo’ y por el ideal burgués de familia mediado por la sociedad de consumo” (p. 14).

Roger Odin (2010) plantea algunas figuras estilísticas del cine doméstico para interrogar, a modo de provocación, acerca de si se trata de una película *mal hecha* o no. Las más recurrentes serían “la ausencia de clausura; la dispersión narrativa; una temporalidad indeterminada; una relación paradójica con el espacio; la fotografía animada; las miradas a cámara; los saltos; interferencias de la percepción” (pp. 40-44). Liz Czach (2010), por su parte, reconoce en la propia sintaxis visual y en la factura errática de las piezas fílmicas amateur sus signos diferenciadores:

(...) esas carencias observadas en las películas domésticas son precisamente sus rasgos distintivos. La cámara temblorosa, las panorámicas rápidas, las cabezas cortadas, los planos desenfocados y los dedos delante del lente se han convertido en características básicas del cine doméstico tal y como lo imagina la gente. A esta lista habría que añadir también la forma de actuar, con sus gestos desmesurados y las muecas excesivas a la cámara (p. 62).

El discurso de perfeccionamiento opera en varias direcciones. En *Manual de cinematografía. Guía completa del cine amateur*, David Cheshire (1979), por ejemplo, inscribe al amateur como heredero de una larga acumulación de experiencias construidas por inventores y pioneros, señalando que “ahora el aficionado cuenta con toda una tradición y unas maneras trabajosamente inventadas —mejor decir descubiertas— por lo primeros cineastas” (p. 6). En *Prontuario del cine amateur*, Tony Rose (1966) se aproxima desde la técnica y el arte para estimular al lector de su manual a recorrer la aventura del cine. El autor sostiene que “hacer cine no es más que el ejercicio del poder de captar el movimiento y volar por encima del tiempo y el espacio. Todo lo demás es secundario” (p. 9).

Como en muchos textos sobre cinematografía para aficionados, la señalada idea de una actividad *al alcance de todos* se halla en la exhortación de Rose, principalmente cuando señala que “esta magia

sencilla —y toda magia es inocente cuando se conoce el truco— la puede realizar cualquiera que tenga una cámara, un rollo de película, un cortaplumas y un frasquito de acetona” (p. 9). Borrás y Colomer (1980) van en esa misma línea, sosteniendo que “cámara en mano, cualquier persona puede actualmente plasmar un momento íntimo, captar un paisaje o las incidencias de un viaje” (p. 8).

En *El cine amateur*, Cermeño (1975) repasa la idea del registro para la posteridad asociado a la práctica del cine amateur, indicando que “obtenemos el inapreciable beneficio humano y sentimental de guardar para siempre en una minúscula cinta hechos y cosas que, pasados los años, nos harán sentir la nostalgia de nuestros propios recuerdos, vividos algún día” (p. 5). En el prefacio de *El cinema de 8mm*, el redactor de *Publications Photographiques et Cinématographiques* establece los límites del texto —y de la práctica amateur, podemos decir— para luego renovar la esperanza del tesoro guardado, anunciando que “no vamos a darles unos medios infalibles para conquistar laureles, pero les ayudaremos eficazmente para conseguir la máxima satisfacción de su material y conservar recuerdos vivientes de los mejores momentos de su vida” (Bau, 1961, p. 9).

III.6.2 Dentro de cuadro / fuera de cuadro

Volviendo a la figura de estas lindes que se transponen entre el adentro y el afuera, particularmente en la dimensión de protección propia del hogar y amenaza como signo de la calle, es posible señalar

que junto a las tramas socio-afectivas antes mencionadas aparecen prácticas de cine aficionado que ponen de manifiesto a la cámara en el espacio público y el paisaje. La realización involucra la misión de *salir, ver, volver y contar* lo que ocurrió fuera del hogar. Esto es más palpable cuando la cámara registra un suceso comprendido como *memorable* en el espacio público (la visita de una autoridad, una inauguración, una fiesta popular, un evento deportivo masivo, por ejemplo). En estos casos, y solo en estos casos, quien filma se aleja de su espacio propio y rompe la diégesis de familia feliz que encontramos en los modelos modernizadores, incorporando en el relato que construye elementos que no controla y donde no está presente el compromiso emocional de cercanía entre quien filma y quienes son filmados (Gallardo y Morales, 2021, p. 8).

La ruptura de esta diégesis en ningún caso significa romper el contrato fiduciario entre quien opera la cámara y quienes se sientan frente al proyector. En este pacto tácito no estuvo permitido que la práctica fílmica familiar trajera el horror de los procesos traumáticos vividos por la sociedad al interior del hogar. William C. Wees (2010), analizando las películas en que el director húngaro Péter Forgács utiliza metraje doméstico para construir una mirada sobre la historia europea entre 1930 y 1960, señalará que los materiales incorporados por Forgács son historias experimentadas y registradas por personas comunes. Lo narrado es su vida cotidiana “mientras que los asuntos que preocupan a los historiadores profesionales —inquietud

social, emergencia del fascismo, la guerra en Europa, el Holocausto, la imposición de regímenes comunistas de corte soviético en Europa Central y del Este— tienen lugar, en su mayoría, fuera de pantalla” (p. 188).

La idea de fuera de pantalla, fuera de cuadro, lo que se filma y lo que no se filma, podemos vincularla a lo que en el trabajo de la investigadora chilena Olga Ruiz (2017) se describe como la relación de los testimoniados con sus experiencias traumáticas. Ruiz señala que “en el plano individual hay olvidos y silencios que responden al deseo de no transmitir los sufrimientos; de ahí que muchos sobrevivientes guarden en secreto sus experiencias dolorosas”. (p. 53). La aparente puerilidad que se atribuye a las representaciones familiares en el cine doméstico podría tener esa criba: *qué se dice y qué se calla*, qué se filma y qué no.

Aproximarse al fuera de cuadro de las imágenes filmadas en ámbitos familiares de forma consciente, a partir del cotejo de las huellas registradas fotoquímicamente y su contexto, permite ampliar el repertorio de piezas para una tentativa narración colectiva del pasado reciente y sus traumas. En el ensayo de Enzo Traverso (1997) acerca de Auschwitz y los intelectuales, el historiador italiano habla de la lengua enriquecida en su experiencia de dolor, y que de ella se “puede alcanzar la *verdad* de una historia en ruinas, discernir sus fragmentos, restituir una imagen”. Es justo en esta idea de fragmen-

to y restitución donde se halla la urgencia de los archivos fílmicos domésticos para desentrañar el horror fuera de cuadro:

El fragmento de verdad así obtenido es, no obstante, muy frágil y precario, a la vez valioso y aleatorio como “un mensaje en una botella” —otra imagen de Mandelstam— lanzada al mar con la esperanza de que algún día encuentre la playa, quizás, añade, “la playa del corazón” (p. 169).

III.6.3 Guardar el cine

Se sostiene que el asombro ante la posibilidad de registrar imágenes en movimiento y poder proyectarlas dio paso, muy pronto, a la exploración de las diversas formas que su uso inauguró. Esta exploración trajo por añadidura la constatación técnica de que era posible archivar estas imágenes, aunque esto no significara la consolidación de una práctica ni del surgimiento de un programa desde su origen.

Si bien el cine asumió estatuto y forma de documento desde su origen —tanto la ficción como lo que hoy llamamos documental—, recién hace tres décadas el cine fue erigido como legítima fuente y rompió el cerco que lo condenaba a una condición de material menor para la construcción de la historia reciente. En el prólogo de *Cine y visualidad, historización de la imagen contemporánea* de Robert Rosenstone, el periodista e historiador Pablo Marín (2013) señala que recién en la segunda mitad de los setentas del siglo pasado “Marc

Ferro [de la Escuela de los Annales] abordó una de las fuentes que nos hablan del hombre, subvalorada sin embargo por docentes e investigadores: las imágenes en movimiento” (p. 9). En esa línea, René Gardies (2014) ensaya algunas estrategias abordando el film en tanto producción cultural con un espacio de vida y duración que va más allá del lugar y la fecha en que fue fabricado e instala preguntas que son relevantes para el cruce entre cine y la historia: Un film “¿De qué da testimonio? ¿Qué hay entre la representación fílmica y las realidades o las representaciones colectivas?” (p. 137).

La institucionalización de películas familiares es otro espacio modelador de las potencias y usos de este tipo de cine en tanto ellas son artefactos retencionales de memoria. Por un lado, sea cuál sea el uso que hagamos de estos rollos en el futuro, las instituciones que hoy están archivándolos llevan la aparente ventaja de ser quienes organicen su vastedad. Como señala la estadounidense Diana Taylor (2019), “sabemos que esa cosa es importante porque ha sido seleccionada para ser conservada en el archivo. No importa si fue hecha para ser guardada, copias al carbón de cartas, o incluso diarios o panfletos de una marcha de protesta cobran un estatus especial al entrar al archivo” (p. 54).

Aunque la costumbre de preservar películas y registros cinematográficos de valor histórico puede remontarse hasta el cine de los primeros tiempos, no es hasta el 34º Congreso de la Federación In-

ternacional de Archivos Fílmicos (FIAF) en Brighton en el año 1978, cuando se produce el más consistente acercamiento entre investigadores y archivistas para discutir acerca de sus objetos de estudio. Este congreso, en el que Chile no participó, supuso un fuerte estímulo para la restauración de piezas cinematográficas y, acaso más importante, catapultó a una nueva ola de investigadores del cine que repensaron las ideas canónicas de la historia fílmica mundial elaborada hasta ahí. Sobre esto, sin embargo, la curadora en jefe del *Eye Filmmuseum* de Ámsterdam, Giovanna Fossati (2019), advierte que “hay muy pocos trabajos teóricos en el campo de los estudios sobre cine y medios de comunicación que hagan referencia explícita a los archivos y sus procedimientos”, dejando sentada la actualidad del debate acerca de la ontología del cine en tiempos de transición (o no) hacia lo digital (p. 140).

Respecto del cine de aficionados, el investigador español Efrén Cuevas (2010) señala que hemos estado “acostumbrados a estudiar la Historia siguiendo los grandes acontecimientos y los personajes públicos, [por lo que] no parece raro que el cine doméstico fuera ignorado por archivistas e historiadores hasta décadas recientes”. Hecha esta recurrente constatación, Cuevas refrenda la idea de que este tipo de producciones está hoy en el centro de una creciente gama de autores y que la reflexión permea en disciplinas como la “documentación, la archivística y la biblioteconomía” (p. 123).

La preocupación por el cine amateur recién es reconocible desde la década de los noventa del siglo XX. Dos hechos paradigmáticos marcan esta novedad en el campo de los archivos fílmicos: el ingreso del rollo de 8mm con la secuencia del asesinato de John F. Kennedy en noviembre de 1963, filmado por el sastre Abraham Zapruder, a una colección de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos en 1994, y la inclusión del cine amateur en el programa del Congreso de la FIAF de 1998 (Odin, 2007, p. 197).

III.6.4 Desanclaje y tránsito de lo privado a lo público

En el tránsito de las películas amateur hay un doble desanclaje que arranca el material cinematográfico aficionado de su lugar y su tiempo de origen. Esta mirada obliga a indagar en el tránsito de los rollos de cineastas aficionados entre ambos momentos y lugares, reconociendo que el material abandona su espacio natural de producción y es incorporado a los acervos de instituciones públicas y privadas que, en palabras de Antonio Bereijo y Juan José Fuentes (2001) “destinan un importante volumen de recursos para garantizar la salvaguardia de los originales valiosos y frágiles, que deben ser preservados para generaciones futuras” (p. 7).

Este doble desanclaje es un viaje que muchas veces sucede sin control alguno, a la deriva del azar. Muchos de los rollos que terminan en museos, cinetecas o bibliotecas de acceso público han sido donados por algún miembro de la familia que protagonizó la pro-

ducción o fueron encontrados en mercados informales. En el caso del Archivo Fotográfico y Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Chile, por ejemplo, Pamela Fuentes (entrevistada para esta investigación) señala que los filmes domésticos que se custodian en esta institución han sido donados por familiares de quienes filmaron, adquisiciones a coleccionistas o, en una característica muy propia de su modelo de archivo, son materiales que vienen dentro de fondos mayores, como sucedió con los rollos de cine encontrados en la colección de fotografías de Ignacio Hochhäusler. El programa de la Biblioteca Nacional ha propiciado que se pueda acceder tanto a películas con información contextual detallada (quién, dónde y cuándo se filmó o, extremando el ejemplo, con qué equipos se registró la película) como a rollos sin ningún dato asociado. Por su parte, Marcelo Morales, también entrevistado para este trabajo, comenta el modelo seguido por la Cineteca Nacional de Chile para su colección de rollos familiares se ha centrado en donaciones voluntarias a partir de dos campañas públicas levantadas en la última década.

En el documental del realizador uruguayo Andrés Pardo (2012), *Buscando a Larisa*, se plantea otra dimensión de este desanclaje: preservar imágenes más que formatos. En la película, el director busca a la niña protagonista de una colección de cintas familiares que fueron encontradas en un mercado de antigüedades de México. Al preguntarle a la familia de la niña por qué fueron abandonados los rollos, todos quienes responden indican que una vez traspasado

el material a un formato actualizado no hubo interés por retirar los originales del lugar donde se encargó el trabajo. Algo parecido plantea Marcelo Morales respecto de su experiencia con personas que se acercaron a la Cineteca Nacional de Chile a donar sus archivos familiares y que solo tenían una copia en VHS porque no consideraron importante guardar los originales.

III.6.5 Qué hacemos con las películas domésticas: tensiones y usos

Siguiendo la idea de tránsito de archivos que pasan de un espacio privado al acopio de una institución de alcances públicos y masivos ya introducida, la investigadora Ludmila da Silva Catela (2012) plantea una interesante reflexión en torno a los protagonistas anónimos de los acervos que vuelven a aparecer, de la mano de investigadores e instituciones *ad hoc*, muchos años después. En *El mundo de los archivos*, Da Silva Catela desarrolla la idea de dislocación a partir de la experiencia de una comunidad de indígenas de la Guayana francesa que descubre las fotografías del viaje forzoso de sus antepasados a París cien años atrás. Esta comunidad reclama el derecho a usar estas imágenes en la conmemoración que preparan para recordar el viaje de sus familiares. Ante la negativa de la Fototeca francesa se abrió un debate acerca de la propiedad de los acervos, su valor patrimonial, su rango documental, su carga de memoria e identidad. Da Silva Catela se detiene en las tensiones entre los *dueños* de los acervos y los *dueños* la memoria, es decir, entre las instituciones

especializadas en la preservación de documentos y patrimonio, junto con su carga de valores que pretenden ser universales, y las comunidades que fueron registradas en un pasado inalcanzable ya, pero que conserva su obstinación mnemotécnica (p. 381).

Respecto de los valores narrativos, históricos o culturales que un film doméstico o un grupo de películas de aficionados importa, es relevante contrastar el creciente interés por adquirir estos materiales con un riesgo modelador inminente: la especulación y transacción económica en torno a las colecciones. Roger Odin (2007) cita a Micheline Morisset (de los Archivos Nacionales de Canadá), quien indica que “un peligro muy real acecha a esta memoria activa que es el film amateur: se ha hecho rentable” (p. 215). El riesgo modelador que se describe está vinculado a los desanclajes que se revisaron anteriormente, incorporando al tránsito espacio-temporal la carga de la presión económica que grupos interesados (canales de televisión, instituciones de resguardo patrimonial) ejercen sobre realizadores amateur que se ven impelidos a vender sus producciones. Un riesgo similar, pero en otro sentido, significa el no cuantificado aumento de coleccionistas particulares que compiten con instituciones públicas por los rollos de cine doméstico que se ponen en el mercado. En la investigación para la realización de este trabajo se ha podido constatar, a partir de distintos testimonios, que hay privados que semana a semana pesquisan en los lugares de venta y pagan cifras cada vez mayores por las producciones amateur, en competencia con institu-

ciones que proponen comprar para restaurar, conservar y poner a disposición del público las piezas adquiridas.

Junto a los desanclajes descritos, resulta pertinente explorar los espacios de uso del artefacto categorizado como cine doméstico en un reservorio abierto al público. ¿Dónde y cuándo usar este artefacto para extraer de él aquella información documental que sospechamos porta? El director de cine Alan Berliner ha basado gran parte de su obra en el metraje encontrado (*found footage film*, en inglés). En entrevista para la revista argentina Cine Documental, la fotógrafa y periodista Rosa Vroom (2015) dialoga con el director estadounidense acerca de la intimidad del metraje encontrado y su relación con la memoria colectiva. Berliner señala que tiene un arcón repleto de fragmentos encontrados a partir de lo cual nutre sus ideas, sus proyectos fílmicos, sus reflexiones. Más adelante se pregunta “¿cuáles son las memorias que compartimos como seres humanos?” e indaga en el sistema familiar del que cada uno forma parte, lo quiera o no, para buscar ahí explicaciones sobre las representaciones del mundo que habitamos. Berliner se refiere a su historia familiar, íntima y privada, como un punto de partida para otras preguntas. “Mis películas tratan de posicionarse tanto en el laboratorio de mi vida como en el contexto, en el lugar en donde vivo, en la historia personal, social y política de los lugares de donde procedo”. Desde el lugar donde se sitúa Alan Berliner podría arrancar la pregunta acerca de lo necesario para que el metraje encontrado desate su fuerza evidencial en un

espacio nuevo (el trabajo de un historiador, una película, un reportaje, por ejemplo) y qué se le exigirá a esa materialidad para ingresar legítimamente a este espacio nuevo (p. 215). Entonces, no es un imperativo reclamarle a las imágenes de un acervo fílmico amateur que porten verdad o que ofrezcan información inequívoca. Bastará con que estén ahí con su valor de representatividad, con su fuerza ejemplarizadora, con su fuerza evidencial.

III.7 Conclusión

El recorrido propuesto por este estudio, estructurado sobre la base de los aportes teórico-metodológicos de distintos trabajos confluyentes, permite reconocer la imbricación entre las prácticas de cine doméstico y el nuevo modelo de familia que surge a partir de los procesos de modernización experimentados en el Chile del siglo pasado. Comprendido así, el cine doméstico chileno como práctica y el contexto sociocultural en el que se desarrolla constituirán un binomio articulado donde sujetos, roles, repertorios y factores técnicos son indisociables.

La revisión de las pruebas acerca de la capacidad retencional del cine y sus potencias técnicas, confrontando reflexiones acerca del fenómeno cinematográfico en tanto práctica tecnológica y conceptual, posibilita situar al cine doméstico dentro de un linaje mayor de dispositivos mnemotécnicos, y sus registros, que han caracterizado nuestra relación con el pasado reciente. Los indicios de este

pasado que nos ofrecen las películas familiares son la certeza de que algo ocurrió frente al lente de una cámara de cine en pequeño formato, pero también son el testimonio de aquello que no se filmó y de los contextos socioculturales que modelaron el ejercicio de registrar fotoquímicamente un trozo de vida. En este recorrido, por tanto, se refrenda la idea del cine doméstico como un cine de frontera que discurre entre el adentro y el afuera, entre lo público y lo privado, entre lo que se muestra y lo que se esconde, movimientos que, en palabras de Irene Depetris (2017), “permiten reflexionar sobre la naturaleza del tiempo y de la memoria” (p. 453).

La mirada sobre los modeladores que afectan al cine doméstico una vez desanclado de su espacio y tiempo de origen que traza este texto, es decir, la intención de comprender las características del tránsito de los registros familiares desde el ámbito privado al ámbito público, corrobora las tensiones entre los vestigios acopiados en acervos, las prácticas de archivo y las comunidades que intentan descifrarlos. El debate adscrito a esta relación abre la posibilidad de explorar nuevas aproximaciones a los valores documentales de este tipo de cine y sus potenciales usos como materiales para elaborar versiones de nuestro pasado.

IV. Cine amateur: delimitaciones conceptuales y técnicas de su primer ciclo¹⁰

IV.1 Resumen

El primer ciclo del cine amateur —de la filmación a su proyección— permite indagar en aspectos propios del contexto social en el que se desarrolla este tipo de cine, sus valores narrativos, sus parámetros estéticos y sus condicionantes técnicos. El objetivo de este trabajo es establecer y analizar las dimensiones de este primer ciclo, junto con delimitar conceptualmente las producciones fílmicas no profesionales en tanto legítimas formas de cine. Para ello, se han revisado manuales para cineastas amateur y la reflexión de distintos autores acerca del cine como manifestación técnica y artística. Se ha indagado, además, en las condiciones mecánicas que rigen y modelan la realización de cine aficionado, imponiendo requisitos particulares que son definatorios de este tipo de cinematografía. Junto con inscribir al cine amateur como parte integrante del fenómeno del cine en general, reconociendo sus elementos particulares, este artículo fija su interés en los aspectos rituales propios de este primer ciclo, con especial atención en la proyección del material filmado y su promesa de restitución de la imagen en movimiento.

¹⁰ Artículo publicado en la revista *Cine Documental*, (19), Buenos Aires, (2019). 95-119
<http://revista.cinedocumental.com.ar/cine-amateur-delimitaciones-conceptuales-y-tecnicas-de-su-primero-ciclo/>

IV.2 Introducción

Rollos de cine amateur están siendo pesquisados, recolectados, restaurados, digitalizados e incorporados en archivos públicos y privados por todas partes del mundo. Roger Odin (2007) señala que “el film familiar goza hoy públicamente de un verdadero reconocimiento como documento” (197), abriendo una enorme cantidad de interrogantes en torno al espacio que este tipo de producciones pudiesen ocupar en el esfuerzo multidisciplinar de construir memorias colectivas, historiografías o antropologías. Este material porta preguntas acerca de sus rangos estéticos, técnicos, contextuales y narrativos en tanto producción cinematográfica, transformándose en ventanas de alto interés para explorar pliegues de la vida íntima, privada, pública, familiar y comunitaria de buena parte del siglo XX.

El presente trabajo propone revisar los márgenes técnicos y performáticos del cine amateur, cuáles son las delimitaciones conceptuales que distintos abordajes han establecido y cómo opera la realización y exhibición de este tipo de cine en los contextos en los que se desarrolla. Para esto se plantea una reflexión, a partir de una revisión bibliográfica, que sitúa al cine amateur en el marco de la cinematografía en general. En esta línea, se traza una secuencia donde se tornan visibles distintos hitos técnicos y artísticos que son basamento para toda forma de cine, además de las ideas que han dialogado alrededor de la producción fílmica, cualquiera sea su

envergadura. Se pretende, entonces, inscribir al cine amateur como parte integrante —no excluible a partir de distinciones arbitrarias— de aquellos aspectos mecánicos, procedimentales y narrativos que constituyen el fenómeno cinematográfico, sea emprendido por profesionales o aficionados, en un gran estudio o en el patio de una casa en cualquier parte del mundo.

Esta propuesta de análisis equipara al cine amateur con el cine profesional poniendo en relieve las condiciones mínimas comunes que están en toda producción fílmica. Sin embargo, junto con dejar sentado este ámbito de legitimidad del cine realizado por aficionados, se aíslan los elementos que distinguen este tipo producciones y se dota de sentido propio —en tanto tiene historia, contexto y particularidades mecánicas— al cine amateur. Para observar estos elementos, se revisaron los cambios técnicos que han determinado la incorporación de cineastas amateur al campo de la producción, teniendo como marco de referencia lo descrito en manuales que explícitamente se presentan como guías para este tipo de realizadores. Respecto de esto, se analizaron textos que cubren un lapso donde se distinguen las innovaciones mecánicas, el cambio y superposición de estándares de filmación (16mm, 9,5mm, 8mm y súper 8mm) que fueron delineando las formas de hacer cine no profesional. En ese sentido, el presente texto se detiene en el formato, estableciendo que el cine amateur es, esencialmente, un cine en tamaño pequeño.

Este trabajo propone, además, una mirada sobre cómo el contexto en el que se produce el cine amateur afecta y es afectado por la obra realizada. Cómo el proceso de filmación y posterior visionado de las imágenes constituye una promesa de captura y restitución en que se involucra todo el entorno del cineasta amateur. Este enfoque pragmático, que involucra el filmar y ser filmado, junto a la proyección del registro ante sus testigos, constituirá lo que se presenta como primer ciclo del material fílmico amateur, aún dentro de su contexto de origen. Este primer ciclo se cerrará precisamente con el rito de la proyección, donde se comparten marcos interpretativos comunes entre realizador y público. Ahí es cuando se cumple con la promesa restauradora. Empero, sin que sea parte de este trabajo, en distintas partes del texto se anuncia una perspectiva semiopragmática para analizar el cine amateur, en la cual las producciones de aficionados son vistas fuera de su contexto bautismal (como documento público, por ejemplo), asumiendo la existencia de un segundo ciclo para las filmaciones realizadas por no profesionales.

IV.3 Todo cine, cualquier cine: el estatuto de legitimidad del cine amateur

Más allá de toda categorización, establecimiento de jerarquías y tipificaciones en torno a los géneros del cine, o a sus distintas manifestaciones autorales e ideológicas, siempre habrá un lugar donde toda forma de cine es idéntica a otra, ineludiblemente. Este lugar será el

proceso técnico que se activa al momento de accionar el disparador de la cámara, que entra en latencia cuando se vuelve a presionar el pulsador y que aparece impreso en el celuloide tras el revelado.

El filósofo francés Gilles Deleuze (1983) acude al director italiano Pier Paolo Pasolini —sin secundarlo— para darle un nombre a ese corte arbitrario, a ese ordenamiento del mundo que es requisito obligatorio para que exista el fenómeno. El realizador y escritor italiano, dice, recurre al término *cinema* para referirse a esto que hermana todo cine. Así como el fonema es la unidad fonológica mínima del lenguaje hablado, el *cinema* será la unidad mínima del cine, aquello que conforma una cabalidad espacio temporal reconocible, un dentro y fuera de cuadro con duración específica. La analogía de Pasolini es útil para imaginar el lugar que ocupa el plano en la narrativa donde habita, aunque Deleuze prefiere equiparar el corte cinematográfico con un sistema informático más complejo, pues en él conviven distintos datos independientes que solo son posibles por los recursos técnicos: escena principal y secundaria, por ejemplo, o la iluminación que hace resaltar un elemento particular de la composición por sobre otros (p. 27).

Podemos tirar el hilo de esta idea y asomarnos a la reflexión que el pensador alemán Walter Benjamin (2003) propone acerca de la reproductibilidad técnica versus la reproductibilidad manual. En la tensión entre ambas manifestaciones veremos aquel elemento que falla y que se hace distintivo en la reproductibilidad manual: “el aquí

y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (pp. 95-96). En contraposición, Benjamin ubica la cinematografía y la fotografía, ambas artes portadoras de una mirada singular que las aleja de las posibilidades del ojo humano, la distancia del original que reproduce. Gracias a ello, esta condición técnica les sustrae el estatuto de autenticidad, lo torna irrelevante.

El cinema de Pasolini o el sistema informático propuesto por Deleuze tiene un aquí y un ahora mediado por la máquina que lo captura. Es un aquí y un ahora singular e irrepetible, aunque ofrece la posibilidad de restaurarse infinitamente.

El filósofo argentino Federico Galende (2016) busca en el cine de Robert Bresson, y en las propias reflexiones del director francés, algunas rutas hacia la esencia del fenómeno cinematográfico, estableciendo un diálogo con Benjamin.

Para Bresson, un cine que se precie de tal no guarda ninguna relación con la reproductibilidad técnica de la obra de arte. La reproductibilidad técnica es aplicable al cine en cuanto teatro filmado, en cuanto espectáculo o reproducción de un cuerpo de imágenes que representan algo. Si no lo hacen, si una imagen se ciñe a ser la pintura que la cámara delinea sobre una superficie de manifestación que es la pantalla, entonces el cine vuelve a ser aquello para lo que nació: el sueño de la industria puesta al servicio del artesanado (p. 35).

Las últimas líneas de Galende nos empujan nuevamente hacia la máquina y la posibilidad de ese lugar donde toda forma de cine es igual a otra. Nos acerca, también, al espacio en que podemos reconocer al cineasta no profesional que accede a la ventura de una máquina que le permite construir cinemas, armar con fragmentos capturados arbitrariamente un sistema informático con sus equidistancias, "pedazos de objetos, de jirones de realidad, de puzzles inacabados de cosas que el cine une entre sí para siempre" (Artaud, 2002, p. 29-30).

El dramaturgo y director francés Antonin Artaud (2002) dirá que se trata de la "poesía de las cosas tomadas bajo su aspecto más inocente", refiriéndose al cine documental en una acepción que quizás hoy no tenga sentido. Artaud escribe acerca de esta noción de cine no profesional, de "el último refugio de los partidarios del cine a cualquier precio", el simple "trabajo concertado y mecánico de eliminación" en 1933, quizás sin sospechar que la criba que separaba el cine argumental del documental se iría tornando difusa e innecesaria.

El historiador húngaro Arnold Hauser (1969), en sus escritos sobre la literatura y el arte, participa de esta conversación volviendo sobre la máquina como requisito y condición única para que el cine suceda, más allá de las distinciones que toda catalogación esté tentada a efectuar.

El cine es, además, un arte desarrollado sobre los cimientos espirituales de la técnica, y, por consiguiente, tanto más de acuerdo con la tarea a él encomendada. La máquina es su origen, su medio y su más adecuado objeto. Las películas son 'fabricadas' y permanecen enrolladas en un aparato, en una máquina, en un sentido más estricto que los productos de las otras artes. La máquina está tanto entre el sujeto creador y su obra como entre el sujeto receptor y su goce del arte (p. 308).

Para que el cine suceda, entonces, será necesaria la mediación de la máquina. Esta será su única condición. Aunque del registro participe un equipo de profesionales conscientes del trabajo que realizan o apenas un entusiasta solitario iniciado en la manipulación de la cámara cinematográfica, estaremos igualmente frente al fenómeno del cine. Estará ocurriendo cine. Será "el resultado de una voluntad humana particular, voluntad precisa, que tiene también su propia arbitrariedad" (Artaud, 2002, p. 29).

Acá resulta conveniente establecer una genealogía que nos permita datar el nacimiento de lo que hemos llamado toda forma de cine o, al menos, reconocer cuáles son los parámetros que la distinción cine importa. Deleuze (1983) habla del "linaje tecnológico" que ubica a la fotografía instantánea (no la fotografía de las poses), más la equidistancia de esas instantáneas y su transferencia a un soporte, como el basamento para la cinematografía (p. 18). Con esta tajante

criba quedan fuera de este derrotero todos los intentos humanos por capturar, recrear o proyectar imágenes en movimiento mediante ingenios mecánicos o lumínicos. Pondremos, como dice Deleuze, en el rango de prehistoria del cine aquellos juegos ópticos que portan la alegoría de reposición del movimiento: sombras chinescas, fantascopio de Jenkins, fenakistiscopio, zootropo, kinetoscopio, rotoscopio, praxinoscopio, folioscopio o la bautismal linterna mágica. Entendemos cine, entonces, aquel producto de las “condiciones determinantes” señaladas por Deleuze.

En la misma secuencia de apariciones tecnológicas propuesta, corresponde incorporar las metas volantes que han propiciado toda forma de cine, más allá de los tres hitos señalados por Deleuze. El historiador del cine Maurice Bessy (1963) propone un encadenamiento de precursores que aportaron los elementos para la consolidación del cine a fines del siglo XIX:

Kircher, Della Porta, Robertson y algunos otros serían los encargados de plantar los primeros jalones de aquella nueva ruta cuyas fantasmagorías servían igualmente para los placeres humanos y los artificios divinos. Muybridge y Marey aportaron por fin la tinta y la pluma que permitirían a Edison, y más tarde a los Lumière, la puesta a punto de la escritura de oro (p. 6).

Reconocido ya este grupo de avances fotográficos y mecánicos que permitieron que el cine asomara como un arte técnico, es necesario

poner en acción el sistema cinematográfico que recrea el movimiento a partir instantes equidistantes con el fin de generar la idea de continuidad. Deleuze (1983), además, reconoce dos aportes fundamentales para que el soporte emulsionado, al momento de filmar o al momento de la proyección, sea capaz de transferirnos esta continuidad: las perforaciones que incorpora Edison y Dickson, junto a las uñas de Lumière, el mecanismo de arrastre de las imágenes.

IV.4 Delimitaciones del cine amateur: márgenes conceptuales y técnicos

Junto con la consolidación y estandarización de los inventos dispersos que propician la cinematografía, comienzan a correr en paralelo dos aproximaciones que resultan fundamentales para comprender la producción de imágenes en movimiento en soporte fílmico durante el siglo XX: la aproximación profesional y la aproximación amateur. En este trabajo fijaremos la mirada en la idea de un cine que es parte de todo cine pero que tiene una singularidad: no está fabricado por profesionales. Dicho de otra manera, hay un cine, un legítimo cine, hecho por amateur.

Independiente de las otras singularidades propias del cine amateur que iremos proponiendo en este trabajo, bastará decir que, cumpliendo con la única condición técnica que hemos reconocido como necesaria (la mediación de una máquina usada correctamente) no hará falta calificar esta forma de cine como versión menor de

otro cine —que sería mayor— y nos referiremos a él indistintamente como amateur, aficionado, casero, familiar o doméstico. Cine, al fin y al cabo.

En este trabajo situaremos el gran encanto, parafraseando a Galende (2016), del cine amateur precisamente en su doble condición de no profesional y de fuente. En su primera calidad lo encontraremos “desvestido de la naturalidad aprendida, de sentimientos estudiados” (p. 34). Acá Galende se refiere a los actores no profesionales, pero la frase nos parece atingente para caracterizar al cineasta amateur tras la cámara.

Existen distintos acercamientos al concepto de cine amateur. En algunos casos se busca establecer un rango a partir de las motivaciones del ejecutante del acto de filmar, de sus capacidades técnicas, de sus equipos mecánicos o de las decisiones estilísticas que toma. El crítico cubano Rodolfo Santovenia (2006), en su Diccionario de Cine, explora algunas de estas aristas y ofrece una definición que, en coincidencia con lo propuesto anteriormente, inscribe al cine amateur en un lugar de equiparidad respecto de toda forma de cine:

AMATEUR (Cine). Realizado generalmente en formato reducido, constituye un importante medio de formación y estudio para el debutante. El cine es una labor de invención y búsqueda, y no una cuestión de medios. Sean cuales sean las facilidades de que el cineasta dispone, el resultado será siempre una sucesión de

imágenes, un filme más o menos cargado de sueños y poesía según la sensibilidad del director. En ese sentido, todos los directores son creadores, y el cineasta aficionado, con su obra, puede considerarse en un plano de igualdad con respecto a los profesionales (p. 14).

Resulta interesante en la definición expuesta la ausencia total de las motivaciones económicas del cineasta, o de la mediación de un pago como elemento diferenciador entre aficionado y profesional. Para Santovenia el cine amateur es la antesala del cine profesional, una puerta de entrada, un estadio formativo. El cine amateur es el lugar de los debutantes, de los legos, el primer paso en una carrera que culmina con la especialización propia de un profesional. A pesar de ello, esta definición de diccionario reconoce la legitimidad del cine amateur en tanto proceso creativo, de "invención y búsqueda" (p. 14).

Otros trabajos sobre cine amateur incorporan la retribución económica como elemento de frontera entre el aficionado y el profesional. La investigadora estadounidense Patricia Zimmermann (1995) establece que "el profesionalismo sugiere realizar una tarea para el retorno financiero, y el amateurismo indica hacer algo por placer, por puro amor a él, como denota su raíz latina —amare" (p. 1). La autora señala, sin embargo, que dicha linde entre el cineasta que filma por dinero y aquel que filma por placer importa una complejidad mayor, pues dichas ejecuciones no pueden restringirse a la operación

binaria de presencia o ausencia de la retribución económica. Para Zimmermann (1995) "en el amateurismo como fenómeno social e histórico, el trabajo y el tiempo libre no están encerrados en simples oposiciones binarias; más bien, la ausencia de uno define e inmoviliza al otro" (p. 1).

En algunos trabajos se ha ahondado en categorizaciones que subdividen el cine amateur y hacen aparecer al cine familiar como el gran lugar del ejercicio no profesional de la cinematografía. En esta línea, la investigadora uruguaya Julieta Keldjian (2015) distingue entre aquel cine amateur realizado en el ámbito familiar, doméstico, "que registra acontecimientos de la vida familiar, como cumpleaños, celebraciones, vacaciones, actos escolares y eventos significativos de la vida privada", y aquel grupo de películas no profesionales "realizadas en el marco de cineclubes, pequeños medios locales o comunitarios, registros de eventos públicos (desfiles, actos políticos), películas educativas o de actualidades" (p. 21). Más allá de esta delimitación, fija a todo cine amateur como "aquel cine que no ha sido realizado en condiciones profesionales ni participa del circuito de exhibición dedicado al cine como obra". La autora, además, señala que el cine amateur "queda fuera del ámbito de las instituciones dedicadas a la conservación audiovisual", asunto que revisaremos más adelante. (p. 21).

Roger Odin (2007) se detiene en la diferencia entre estos dos ámbitos del cine amateur ("el film familiar y las producciones

amateur documentales”) desde una perspectiva pragmática, pero reconoce las dificultades materiales para aislarlos, ejercicio que, creemos, siempre resultará forzoso “en la medida en que suelen aparecer en la misma bobina de la película” (p. 198).

Cabe detenerse en la reflexión desde una de las perspectivas propuestas por Odín, y recogida por Julieta Keldjian (2015), para analizar el cine amateur. Una de estas perspectivas será la pragmática, que “estudia el film a partir del ambiente y el momento social en que se produce y proyecta”. En este marco el film será “el resultado de las acciones de quien lo realiza, pero también de quién lo disfruta”. Para la comprensión de la película amateur tendrá que involucrarse el cúmulo de textos que acompañan el film, textos que “completan su sentido”. Este análisis multivariable se introduce en la “dimensión performática del cine: un film es afectado y afecta el contexto en el que se produce y proyecta” (p. 18).

Una segunda perspectiva propuesta por Odin para aproximarse al cine amateur es la semiopragmática, enfoque en el que el autor incorpora dos momentos de una pieza producida por un cineasta no profesional: aquella fase que se fija en el acto de filmar y ser filmado, en el marco de un acontecimiento familiar y, muy lejos de ahí, la revisión de esas imágenes en un contexto desencajado del ámbito de origen, considerando la película como un documento. El espacio de producción y el espacio de lectura. Sobre ello, Odin

(2007) repasa una situación atemporal que puede reconocerse en todo proceso donde se ponen en juego ambos espacios. Así, un espectador separado afectiva y temporalmente de las imágenes amateur que presencia podría no entender lo que ve o, inclusive, aburrirse con la secuencia que observa, y "es que este plano no ha sido tomado para que lo vea un espectador; pues ha producido sus efectos antes de ser proyectado, durante el tiempo de su filmación" (p. 199).

IV.5 El cine en pequeño formato

Expuestas las distinciones y los enfoques que distintos trabajos han utilizado en su análisis del cine amateur, nos detendremos ahora en un elemento que, como hemos visto, reclama ser constitutivo y particular de este tipo de producciones: el formato. En la definición del diccionario de Rodolfo Santovenia (2006) se señala que el cine amateur es "realizado generalmente en formato reducido" (p. 14), asunto sobre el que hay un amplio consenso y que ha sido descrito en manuales y compendios históricos de cine. Los tamaños más extendidos que se han asociado al cine aficionado son, en orden de aparición comercial, los siguientes: 16mm, 9,5mm, 8mm y súper 8mm. Se asume, en contraste, que el formato comercial por excelencia es la película de 35mm. David Cheshire (1979) señala que de la colaboración de George Eastman y Thomas Edison, a finales del siglo XIX, se asumió la película de 35mm con base de nitrocelulosa

como el formato más idóneo para el cine comercial, y que “ha sido la norma en la industria desde entonces” (p. 33).

La reducción de los formatos, junto con el cambio de la fórmula que hizo al film ininflamable (de nitrato de celulosa a acetato de celulosa), fueron dos elementos fundamentales para la masificación de la cinematografía amateur. Jesús Borrás y Antonio Colomer (1980) señalan que “a partir del momento en que la industria miniaturizó la tecnología del cine, puso al alcance de los no-profesionales, y de muchos bolsillos, los medios mecánicos suficientes para registrar imágenes en movimiento y abrió canales de exhibición sustancialmente distintos a los comerciales” (p. 8).

Los cambios de formato y utillaje han venido acompañados de distintas invitaciones, fijándose siempre en el doble propósito de estas nuevas tecnologías: filmar y proyectar. Aquello del “cine en su casa” o del “cine al alcance de todos” aparece con potencia en medio de la guerra comercial por instalar un formato estándar para aficionados. Hasta la aparición del formato súper 8mm, comercializado por la Kodak a partir de 1965, el cine amateur exigía un mínimo cuidado con el tratamiento del material fotosensible, asunto que se supera con la creación de un cartucho que recubre la película y deja expuesto únicamente el tramo que toma contacto con la ventanilla de la cámara. Este detalle del súper 8mm significa un enorme cambio en la relación del aficionado con el fenómeno químico de la

cinematografía y la manipulación del soporte. Antes de este avance, algunas de las rutinas del 9,5mm, del doble y single 8mm, como del 16mm debían realizarse en un cuarto oscuro o en una manga de seguridad. Esto era particularmente crítico con el doble 8mm, el estándar más popular hasta el advenimiento del súper 8mm, pues a mitad de rodaje había que dar vuelta la bobina con los cuidados necesarios para no velar la película. Sobre esto, Cheshire (1979) señala que “lo más molesto de este formato es posiblemente la carga. Resulta engorrosa y, cuando ya se ha rodado la mitad de la película, es fácil equivocarse. Lo más importante es no cargar a la luz directa y sujetar la película de forma que no se desenrolle para evitar que se vele” (p. 41).

No es difícil imaginar el enorme impulso que significó la irrupción del súper 8mm de Kodak. Cecilio Cermeño (1975) indica que las ventajas de este nuevo estándar por sobre el doble 8mm “son que la película se filma de una sola vez, sin necesidad de darle la vuelta, como ocurre en este último paso y el fotograma gana 1 mm de imagen” (p. 41). El aumento de tamaño y la seguridad de la película recubierta transformaron al súper 8mm en el preferido por los aficionados. En poco tiempo el cartucho y el cuadro fue asimilado por el resto de los fabricantes.

IV.6 Manuales de campo para aficionados: cámara y cortaplumas

Con la consolidación del súper 8mm se abre la puerta a un gran cúmulo de textos que se presentan en el mercado con la pretensión de pedagogizar o guiar al cineasta amateur. En algunos libros es posible encontrar explicaciones acerca de los principios físicos y químicos que participan del fenómeno cinematográfico, consejos para la compra de equipos, claves para la realización del film, esbozos de la narrativa propia del cine o elementos para una buena proyección. La revisión de los contenidos de algunos de estos textos revela los ámbitos de interés que cruzan todo el proceso de construcción del fenómeno del cine amateur y ahí es posible ver cómo las facilidades técnicas van transformando los centros de interés del realizador aficionado.

En *El cinema de 8mm* de N. Bau (1961), que es anterior a la aparición del estándar súper 8mm, los contenidos son reflejo de las exigencias técnicas que un cineasta amateur debía cumplir incluyendo, por ejemplo, apartados acerca de los visores, el motor y partes mecánicas o la determinación del diafragma, asuntos que, en su mayoría, dejan de ser importantes cuando se automatizan los procesos más complejos y se encapsula la película dentro de un chasis plástico sellado. Por su parte, en la frontera entre el estándar 8mm y súper 8mm se encuentra el *Prontuario del cine amateur*, de Tony

Rose (1966), uno de los libros más distribuidos en todo el mundo. Su tabla de contenidos hace hincapié en las nociones básicas del lenguaje cinematográfico (la primera toma y el montaje de una secuencia, por ejemplo), además de un glosario con descripciones mecánicas y estilísticas. El índice general de *El cine amateur*, de Cecilio Cermeño (1975), dedicado solo al estándar súper 8mm presenta una breve semblanza histórica del cine, nociones de teoría y técnica elemental y se adentra en la descripción de tres manifestaciones de cine amateur: documental, argumental y de fantasía. Además, Bau incluye un capítulo con consejos y breve diccionario. El *Manual de cinematografía, guía completa del cine amateur*, de David Cheshire (1979), aparece en el momento en que el video no profesional comienza a superponerse al cine en pequeño formato, se fija la mirada en la historia del cine y el lenguaje del cine. Finalmente, en *Arte y técnica de filmar*, de Jesús Borrás y Antonio Colomer (1980), destacan las descripciones estilísticas en torno al cine amateur como documento y como ficción.

Junto con la revisión de los contenidos de estos manuales, las invitaciones implícitas en los prólogos e introducciones reflejan las promesas que los pequeños formatos importan. Cheshire (1979) por ejemplo, inscribe al amateur como heredero de una larga acumulación de experiencias construidas por inventores y pioneros, señalando que “ahora el aficionado cuenta con toda una tradición y unas maneras trabajosamente inventadas —mejor decir descubiertas—

por lo primeros cineastas” (p. 6). En el *Prontuario del cine amateur*, Tony Rose (1966) se aproxima desde la técnica y el arte para estimular al lector de su manual a recorrer la aventura del cine. El autor sostiene que “hacer cine no es más que el ejercicio del poder de captar el movimiento y volar por encima del tiempo y el espacio. Todo lo demás es secundario” (p. 9). Como en muchos textos sobre cinematografía para aficionados, la señalada idea de una actividad al alcance de todos se halla en la exhortación de Rose (1966), principalmente cuando señala que “esta magia sencilla —y toda magia es inocente cuando se conoce el truco— la puede realizar cualquiera que tenga una cámara, un rollo de película, un cortaplumas y un frasquito de acetona” (p. 9). Borrás y Colomer (1980) van en esa misma línea, sosteniendo que “cámara en mano, cualquier persona puede actualmente plasmar un momento íntimo, captar un paisaje o las incidencias de un viaje” (p. 8). En *El cine amateur*, Cermeño (1975) repasa la idea del registro para la posteridad asociado a la práctica del cine amateur, indicando que “obtenemos el inapreciable beneficio humano y sentimental de guardar para siempre en una minúscula cinta hechos y cosas que, pasados los años, nos harán sentir la nostalgia de nuestros propios recuerdos, vividos algún día” (p. 5). En el prefacio de *El cinema de 8mm*, el redactor de Publications Photographiques et Cinématographiques establece los límites del texto —y de la práctica amateur, podemos decir— para luego renovar la esperanza del tesoro guardado, anunciando que “no vamos a darles unos medios infalibles para conquistar laureles, pero

les ayudaremos eficazmente para conseguir la máxima satisfacción de su material y conservar recuerdos vivientes de los mejores momentos de su vida” (Bau, 1961, p. 9).

IV.7 La proyección como rito: promesa de restitución

La proyección de las imágenes capturadas puede ser considerada como el cierre del primer ciclo de una película familiar. Es el momento en que reaparecen las tomas filmadas y es posible certificar que el proceso del cine ocurrió. Tarnaud y Fournié (1973), en su *El cine amateur en 10 lecciones* señalan que el cineasta se convertirá en “un mago que consigue encerrar en una caja algunos instantes de la vida para hacerlos renacer después a capricho de su voluntad” (p. 9). El renacimiento de las imágenes será la manifestación por medio de la cual el realizador amateur producirá su obra al tiempo que la provee de testigos, que la ratifica. Es recién en la proyección cuando se restituye la ilusión de movimiento del fenómeno cinematográfico. Una vez revelado el rollo, las imágenes ya están impresas en el celuloide e, incluso, pueden verse a contraluz sin que sea necesario un juego de lentes, pero no hay movimiento. Para que esto ocurra será requisito que medie nuevamente la máquina, una lámpara y la cadencia adecuada para la proyección. También será necesario que este proceso de restitución suceda frente a alguien, que un testigo —distinto del realizador— presencie este instante mágico en que se exhibe lo captado por la cámara. Rodolfo Santovenia (2006), en su *Diccionario*

del Cine plantea que la proyección “resulta literalmente un reflexión, un relato por reflexión. El plano de reflexión es el soporte gelatinoso; el rayo incidente opera en la toma, el reflejo surge en la proyección mecánica, y por naturaleza se lanza al infinito, hasta chocar con la pantalla final, que lo devuelve al público” (p. 91).

La idea de devolución o restitución es recurrente en la descripción de la etapa en que se proyecta un film. Parece ser el momento en que se cumple con el compromiso tácito suscrito entre el operador de la cámara y quienes aceptan ser filmados. No media ni el dinero ni un documento formal, solo la promesa de que la reproducción mecánica vuelva a mostrar el instante de la filmación una y otra vez. Esto es más patente cuando el cine amateur sucede dentro de la familia, pues aquí la proyección opera como la revisión del álbum fotográfico. Julieta Keldjian (2015) señala que el cine familiar es satisfactorio para quien filmó y para quienes asisten al visionado del rollo, “pues está concebido para ser compartido entre los miembros de una familia, que generalmente han vivido o conocen los acontecimientos registrados” (p. 3).

La proyección constituye un ritual al que son convocados protagonistas y testigos. Se suspenden actividades de la vida corriente, se acondiciona un lugar, se preparan los elementos mecánicos que permitirán la reproducción y se exigirá que los asistentes miren en la dirección en que se presentan las imágenes en movimiento. El

antropólogo chileno Rodrigo Moulian (2012) señala que los rituales “son modalidades de interacción social en las que los participantes comparten información y el sentido general de la acción” (p. 23). Los asistentes conocen el procedimiento mecánico que les permite acceder a las imágenes, saben qué rol cumplir y controlan, sin necesidad de una orden, que cada cual participe del evento en el marco de reglas precodificadas (mantenerse sentado, no cruzarse por el haz de luz de la proyectora, por ejemplo). Es por estos conocimientos compartidos que el ritual logra su eficacia pragmática ante los congregados: sucede el fenómeno cinematográfico y aparecen interpretaciones similares ante lo que vemos, hay coincidencia de connotaciones e, incluso, los asistentes pueden compartir una experiencia emocional.

IV.8 Conclusiones

A partir de la revisión bibliográfica es posible situar al cine amateur dentro de la escena general del cine como producción técnica y artística. Se establece, entonces, que el cine realizado por aficionados cumple con los estatutos narrativos y mecánicos que se reconocen como requisitos para cualquier cinematografía. Con todo, el cine amateur es un legítimo cine en tanto se construye a partir de cinemas y para que suceda el fenómeno que ofrece es necesaria la mediación de una máquina registradora de imágenes en movimiento (cámara o tomavistas).

El primer ciclo del cine amateur se circunscribe a la fase en que esta cinematografía se mantiene en estrecho vínculo con el contexto en el que se desarrolla. Se reconocerá como parte de este ciclo todo lo comprendido desde la filmación hasta su proyección ante testigos, siendo la presentación en público el momento en que se sella la promesa bautismal del fenómeno de restitución de las imágenes en movimiento registradas por la cámara.

Los manuales de cine amateur, que se presentan como guías de campo para el realizador aficionado, ofrecen un inventario de los cambios mecánicos y de estándares que han ido condicionando esta forma de hacer cine. Siguiendo la línea del relato de estos manuales es posible establecer una secuencia en la que se superponen formatos y artefactos que importan en sí mismos las exigencias técnicas a las que se somete el cineasta para fabricar su producción. A partir de este encadenamiento de cambios es posible sentenciar que el cine amateur es, esencialmente, un cine en pequeño formato (16mm, 9,5mm, 8mm y súper 8mm) y que el estándar más extendido, proporcional a las facilidades que ofreció a los aficionados, es el súper 8mm.

La restitución de las imágenes en movimiento que fueron captadas por la cámara al momento de la filmación, que permanecieron en latencia en la película fotosensible hasta el revelado y que se presentan ampliadas ante un público, se verifican como tales en el rito

de la proyección, momento final del primer ciclo del cine amateur. En este rito se logra la eficacia pragmática de la restitución señalada, permitiendo que los congregados en torno a la máquina que media la proyección compartan conocimientos e interpretaciones, o dando pie a experiencias emocionales mutuas.

Por último, el análisis del primer ciclo del cine amateur abre puertas para revisar, en futuros trabajos, aquello que sucede cuando se separa de su contexto una producción fílmica no profesional, es decir, cuando actúa una distancia espacio-temporal que desestructura el sistema de filmación-proyección en el ambiente natural de sus protagonistas directos. Esto, que podrá denominarse como segundo ciclo, sucederá cuando las imágenes en movimiento realizadas en contextos amateur se incorporan como documentos públicos en instituciones encargadas de resguardar el acervo patrimonial de una comunidad (museos, bibliotecas, cinetecas o universidades, por ejemplo), como fuentes de información para curiosos, investigadores y especialistas.

V. CONCLUSIONES GENERALES

En el corolario de este trabajo es preciso dejar acta de los hallazgos, las reflexiones y las estrategias teórico-metodológicas implicadas en su desarrollo. Sin embargo, para no ahondar en las conclusiones que cada apartado ofrece, este espacio de cierre pretende brindar una mirada global acerca del momento actual de los estudios sobre el cine doméstico en Chile, Latinoamérica y el mundo, sus potenciales en el campo académico-científico, archivístico, artístico y de la divulgación, así también como de los eventuales caminos que en la aproximación multidisciplinar a los documentos fílmicos familiares pudieran abrirse.

Como base, se asume que la humanidad atraviesa una época de creciente interés por los objetos del pasado y se ha descrito este fenómeno en marcha como un boom patrimonial. Los alcances y riesgos de este explosivo acercamiento a los vestigios de todo orden que emergen hoy, desafiando estratos y escalas, recién comienzan a vislumbrarse y son el foco de atención de las comunidades que trabajan con estos materiales. Ignacio González-Varas (2014), en *Las ruinas de la memoria*, señala que vivimos una inflación patrimonial que “demuestra el éxito actual del patrimonio, pero, como toda superabundancia, puede llegar a ser excesiva y desvirtuar la eficacia de la propia acción conservadora del patrimonio” (p. 11). Como se describe en distintas partes de este trabajo, nunca como hoy se

ha establecido una trama administrativa tan densa para encarar la misión de preservar, conservar, fichar, exhibir y estudiar los objetos culturales sobrevivientes del pasado. La filósofa chilena Elizabeth Collingwood-Selby (2009), en su libro *El filo fotográfico de la historia*, encuentra en esta expansiva maquinaria institucional, y en sus operaciones de esclarecimiento y sanción de la verdad histórica por medio de las acciones propias de acopiar estos objetos, “la evidencia irrecusable de una creciente aversión humana al olvido, de una voluntad de memoria y de una voluntad de verdad a las cuales los hombres parecerían, hoy menos que nunca, dispuestos a renunciar” (p. 16). Será esta superabundancia, junto con la aversión al olvido, las alertas que permean hoy los esfuerzos archivísticos y los intentos de comprensión de las colecciones que copan bóvedas en todo el planeta. Aquí se instala un primer riesgo que desafía futuros ensayos de acercamiento al fenómeno: el embalsamamiento de los vestigios de la memoria. Esta idea, volviendo a González-Varas (2014), puede desglosarse como la pérdida de vitalidad de lo que queda atrapado en esta red conservacionista, administrativa, que ha “logrado que los vestigios de la memoria sean conservados y perduren pero, eso sí, embalsamados a modo de especímenes biológicos que flotan inertes en botes de formol cuidadosamente etiquetados y clasificados” (p. 9).

El acecho de este primer riesgo, y de otros específicos del cine doméstico archivado que se describen en este trabajo y que se re-

tomarán más adelante, junto a la enorme gama de estrategias teórico-metodológicas multidisciplinares que se construyen en torno a los vestigios del pasado, se enmarcan en el giro epistémico que se ha intentado describir en este estudio. Se trata de una reflexión en pleno desarrollo, nutrida desde las ciencias sociales, las ciencias humanas, la comunicación, la archivística, la historia, la historia del arte y diversas tradiciones que proponen comprensiones del presente y del futuro a partir de las herramientas del pasado. El pensador francés Peter Burke (2017) ha señalado que “este giro colectivo, al igual que otros producidos en las humanidades y en las ciencias sociales (el giro lingüístico, el giro visual, el giro pragmático y otros), plantea una serie de preguntas incómodas” (pp. 20-21), interrogantes que esta investigación ha tratado de desentrañar a lo largo de su exposición, centrándose en el cine doméstico como campo emergente y cuyo aporte a los sistemas de conocimiento contemporáneos, siempre en tensión, comienza a hallar su espacio entre otras muchas propuestas convergentes.

A esa luz, posibles conclusiones que permiten vislumbrar este aporte desde la especificidad del tipo de cine que acá se ha estudiado, en tanto producción cultural, se encuentran contenidas en el debate de los tres apartados ya presentados. En un primer orden, está la legitimación del cine doméstico como documento, idea que surge de sus potencias testimoniales propias, pero también de la capacidad retencional de toda producción cinematográfica. Esta virtud

mnemotécnica del cine, y en específico del cine familiar, se encuentra descrita en el trabajo de Paola Lagos y Arturo Figueroa (2017), Patrimonio Audiovisual y Memoria Regional. Una aproximación al Film de Familia, artículo en el que se señala que “el dispositivo cinematográfico posee un privilegio ontológico como depositario de memoria, pues toda imagen fosiliza una historia tras de sí, como testigo y huella del pasado” (p. 17). Lagos y Figueroa ahondan en esta reflexión apuntando a las películas familiares estudiadas (los rollos de dos familias valdivianas), indicando que este tipo de documentos poseen un incalculable valor para la reconstrucción de la memoria regional y local, reforzando los vínculos identitarios de las personas, sus comunidades y sus contextos, tanto en sus ámbitos públicos y como privados (p. 17).

En el aporte descrito en el párrafo anterior está la base de una explicación que se propone a lo largo de este estudio. Esta explicación busca analizar el derrotero por medio del cual documentos menores —como el cine doméstico, los diarios íntimos, los álbumes fotográficos familiares, entre otros— antes marginados de los programas institucionales, hoy son acopiados y puestos a disposición de vastas comunidades que ven en ellos herramientas para encarar las interrogantes que su radio de acción plantea (historia local, memorias colectivas, por ejemplo). En gran medida, como se plantea en este trabajo, el vuelco hacia materiales del pasado que fueron tradicionalmente descartados en épocas anteriores es fruto

del agotamiento de prácticas epistemológicas que fijaban su mirada en los grandes acontecimientos, acaso estructurales, desatendiendo las pistas que fuentes de menor escala ofrecían. Sobre esto, Roger Chartier (2002), en *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, señala que estudiar solo los grandes textos, "equivalía a afirmar, por un lado, que la singularidad de las palabras, títulos, y motivos de las representaciones colectivas son, en sentido propio, "insignificantes", es decir, incapaces de restituir los significados complejos, conflictivos y contradictorios de los pensamientos colectivos" (p. 27-28), provocación a partir de la cual reconoce el esfuerzo conceptual e imaginativo que proponen nuevas miradas hacia estas huellas del pasado de menor escala.

En el caso del cine doméstico, el camino recorrido permite reconocer que esta práctica ha superado la marginación enfrentando los cánones estético-narrativos que primaron durante buena parte del siglo pasado y las primeras décadas de este, ampliando el panorama de imágenes de los archivos con su aporte desde la esfera privada, trayendo consigo lo que María Luisa Ortega (2011) ha descrito como una carga de insólitos documentos que poseen el "potencial [de] reconstruir el pasado desde la intrahistoria" (p. 7). Así, el cine doméstico ha dejado atrás la amplia lista de prejuicios que en este trabajo se plantean, imponiendo desafíos en el campo de los archivos, la comprensión de sus modeladores, el estudio de las imágenes en movimiento y las inabarcables perspectivas que sus reciclajes

contemporáneos permiten avizorar. Es por ello que es posible decir que en Chile, como se establece en el desarrollo de este estudio, la incorporación del cine doméstico por parte de diversas instituciones dedicadas a los archivos fílmicos, ha venido a robustecer un acervo que se percibía como inconcluso y deficitario.

Este trabajo, junto a otros en desarrollo, tiene la aspiración de traer al presente, como señalara Heller-Roazen (2008) “los restos estratificados de un pasado que, cuando se examina, se remontan más allá de la memoria del individuo que los descubre” (p. 77). Quedan pendientes múltiples aristas que tendrán que ser asumidas por futuras investigaciones. Como se indicara antes, un desafío de esta investigación es expandir el análisis propuesto hacia temas que acá se presentan apenas como debates abiertos. Resulta urgente, por citar solo algunos tópicos, emprender el estudio de los riesgos en torno a las recepciones de las imágenes de cine doméstico chileno que hoy son divulgadas en plataformas digitales (mascotización, exaltación de un pasado virtuoso y de un orden por restablecer, por ejemplo). También es un imperativo un abordaje colaborativo y multidisciplinar para analizar las reapropiaciones a las que se enfrentan estas imágenes por parte de artistas (found footage) y la relación entre las comunidades y las instituciones que la emergencia de miles de fotogramas inéditos está posibilitando.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2007). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora
- Álvarez, P. (2011). *Mecánica doméstica. Publicidad, modernización de la mujer y tecnologías para el hogar 1945-1970*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Arfurch, L. (2016). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos y pertenencias*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.
- Artaud, A. (1973). *El cine*. Madrid, España: Alianza Editorial
- Aumont, J., & Marie, M. (1993). *Análisis del film*. Barcelona, España: Paidós.
- Aumont, J. (2015). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.
- Balzer, D. 2014. *Curacionismo*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.
- Bau, N. (1961). *El cinema de 8mm*. Barcelona, España: Omega.
- Bazin, A. (2017). *¿Qué es el cine?*. Madrid, España: RIALP.
- Benjamin, W. (2003). *Sobre la fotografía*. Valencia, España: Pre-textos.
- Bereijo, A. & Fuentes, J. (2001). *Los soportes fílmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales*. Murcia, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. <https://revistas.um.es/analesdoc/issue/view/131>
- Bessy, M. (1963). *Historia del cine en 1000 imágenes*. Valencia, España: Ceralt.

- Borrás, J. & Colomer, A. (1980). *Arte y técnica de filmar*. Barcelona, España: Bruguera.
- Brakhage, S. (2019). *El asedio de las imágenes. Cinco biografías fílmicas*. Santiago, Chile: Bastante.
- Burke, P. (2017). ¿Qué es la historia del conocimiento? Cómo la información dispersa se ha convertido en saber consolidado a lo largo de la historia. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI editores.
- Camós, S. (1954). *Técnica de la proyección cinematográfica*. Barcelona, España: Marcombo.
- Candina, A. (2013). *Clase media, Estado y sacrificio*. Santiago, Chile: Lom.
- Cermeño, C. (1975). *El cine amateur*. Barcelona, España: Marcombo.
- Chartier, R. (2002). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, España: Gedisa.
- Cherchi, P. (23 de septiembre de 1999). *What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy*. <http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/usai.html>
- Cherchi, P. (2005). *La muerte del cine*. Barcelona, España: Laertes.
- Cheshire, D. (1979). *Manual de cinematografía. Guía completa del cine amateur*. Madrid, España: H. Blume Ediciones.
- Collingwood-Selby, E. (2009). *El filo fotográfico de la historia*. Santiago, Chile: Metales Pesados.
- Corro, P. (2021). *Apariciones. Textos sobre cine chileno 1910-2019*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Cottet, P. (2006). *Diseños y estrategias de investigación social: el*

- caso de la ISCUAL. En M. Canales (ed.), *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios* (pp. 185-217). Santiago, Chile: Lom.
- Cuevas, E. (2010). *La casa abierta, el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid, España: Ocho y medio.
- Cuevas, E. (2014). La memoria del cine o el cine que recuerda. En J. Català (ed.), *El cine de pensamiento: Formas de la imaginación tecno-estética* (pp. 189-203). España: UAB; UPF; UJI; UV.
- Cuevas, E. & Muguero, C. (Eds.) (2002). *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner*. Madrid, España: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Czach, L. (2010). Cómo 'mejorar' las películas. El discurso de perfeccionamiento y la interpretación del cine doméstico. En E. Cuevas (Ed.), *La casa abierta, el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 61-88). Madrid, España: Ocho y medio.
- Czach, L. (2014). Home Movies and Amateur film as National Cinema. En L. Rascaroli, G. Young & B. Monahan (Eds.), *Amateur Filmmaking. The Home Movie, The Archive, The Web*. (pp. 27-37). Nueva York-Londres: Bloomsbury Academic.
- Da Silva Catela, L. (2002). *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Da Silva Catela, L. (2011). El mundo de los archivos. En F. Reátegui (ed.), *Justicia transicional. Manual para América Latina*. (pp. 381-403). Brasilia, Brasil: Comisión de Amnistía del Ministerio de Justicia de Brasil.

- Deleuze, G. (1983), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, España: Paidós.
- Déotte, J-L. (1998). *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Santiago, Chile: Cuarto propio.
- Depetris, I. (2017). Hilvanando sentimientos. Políticas de archivo e intensificación afectiva en Seams (de Karim Aïnouz) y en la trilogía Cartas visuales (de Tiziana Panizza). *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (16), 439-464.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, España: Trotta.
- El cine en el hogar, el hogar en el cine. Publicidad de Casa Hans Frey; (6 de julio de 1925). *El Peneca*, p. 24.
- Félix-Didier, P. (2010). Sin techo ni ley. Films "huérfanos", archivos y *found footage*. En L. Listori & D. Trerotola (Eds.), *Cine encontrado: ¿Qué es y hacia dónde va el found footage?* (pp. 107-112). Buenos Aires, Argentina: BAFICI.
- Ferreyra, D. (2007). Tensiones y relaciones entre metadatos y marcos normativos catalográficos. En *3er Encuentro Internacional de Catalogadores: Tendencias actuales en la organización de la información* (p. 293-319). Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional.
- Fontana, J. (2002). *La historia de los hombres: el siglo XX*. Barcelona, España: Editorial Crítica.
- Fossati, G. (2019). *Del grano al pixel, cine y archivos en transición*. Buenos Aires, Argentina: Imago Mundi.

- Galende, F. (2016). *Comunismo del hombre solo. Un ensayo sobre Aki Kaurismäki*. Viña del Mar, Chile: Catálogo Libros.
- Gallardo, M. y Morales, N. (2021). *Archivo fílmico amateur y construcción de memorias colectivas: análisis de registros familiares desde una perspectiva estético-política (Chile 1920-1980)* (monografía inédita). Santiago, Chile: Cineteca Nacional de Chile.
- Gardies, R. (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.
- Ginzburg, C. (2014). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- González-Varas, I. (2014). *Las ruinas de la memoria*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Hauser, A. (1969). *Historia social de la literatura y el arte. Tomo III*. Madrid, España: Ediciones Guadarrama.
- Heller-Roazen, D. (2008). *Ecolalias. Sobre el olvido de las lenguas*. Madrid, España: Katz.
- Jablonka, I. (2020). Cuando el historiador es padre e hijo. En P. Arriagada, V. Ibarra & B. Silva (Eds.), *La urgencia de la memoria* (pp. 29-43). Santiago, Chile: Lom.
- Jaramillo, J. (2011). El giro hacia el pasado. Reflexiones sobre su naturaleza e impactos. *Folios*, (33), 66-80.
- Jelin, E. (2012). Prólogo. Tomar, guardar, mostrar y mirar fotografías. En A. Triquell, *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar* (pp. 13-16). Montevideo, Uruguay: CdF Ediciones.

- Jelin, E. (2016). *Pan y afectos*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Jelin E., & Vinyes, R. (2021). *Cómo será el pasado. Una conversación sobre el giro memorial*. Barcelona, España: Ned ediciones.
- Keldjian, J. (2018). Cine casero: patrimonio, educación y tecnología audiovisual. *Revista MERCOSUR Audiovisual*, (1), 38-49.
- Keldjian, J. (2015, julio-diciembre), Las proyecciones del cine casero desde la perspectiva semiopragmática, *Revista Dixit Nº23*, Montevideo.
- Kelly-Hopfenblatt, A., & Peirano, M-P. (2020). Entre el éxodo y la invasión. La experiencia de Chilefilms en la mirada de la prensa chilena y argentina. *Revista Encuentros Latinoamericanos (segunda época)*, 4(2), 26-51.
- Lagos, P. & Figueroa, A. (2017). Patrimonio Audiovisual y Memoria Regional. Una aproximación al Film de Familia. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (15), 97-113. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2008.n15-07>
- Marín, P. (Prólogo) En Rosenstone, Robert (2013), *Cine y visualidad, historización de la imagen contemporánea*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ciudad de México, México: Gustavo Gili.
- Mouesca, J. (1997). *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*. Santiago, Chile: Planeta.
- Moulian, R. (2012). *Metamorfosis ritual. Desde el ngillatun al culto pentecostal*. Valdivia, Chile: Kultrún.

- Mumford, L. (2020). *Técnica y civilización*. La Rioja, España: Pepitas de calabaza.
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, España: Paidós.
- Odin, R. (2007). El film familiar como documento. *Enfoque semioprágmató. Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 2(57-58), 197-217. <http://www.archivosdelafilmoteca.com>
- Odin, R. (2010). El cine doméstico en la institución familiar. En E. Cuevas (ed.), *La casa abierta, el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 39-60). Madrid, España: Ocho y medio.
- Ortega, M-L. (2011). *Nuevas culturas del documento (vistas desde el documental)*. Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid.
- Ossa, C. (1971). *Historia del cine chileno*. Santiago, Chile: Empresa Editora Nacional Quimantú.
- Piault, C. (2003). Films de famille et films sur la famille. *Journal des anthropologues*, (94-95), 285-298. <https://doi.org/10.4000/jda.1912>
- Rose, T. (1966), *Prontuario del cine amateur*. Barcelona, España: Zeus.
- Ruiz, O. (2017). Un acercamiento a los estudios de la memoria social: conceptos y perspectiva analítica. En A. Bello, Y. González, Yéssica, P. Rubilar y O. Ruiz (Eds.) (2017). *Historias y memorias. Diálogos desde una perspectiva interdisciplinaria* (pp. 51-70). Temuco, Chile: Ediciones Universidad de La Frontera.

- Saavedra, P. (2011). *Los documentos audiovisuales: qué son y cómo se tratan*. Gijón, España: Ediciones Trea.
- Salazkina, M., & Fibla, E. (2018). Introduction: Toward a Global History of Amateur Film Practices and Institutions. *Film History*, 30(1), 1-23.
- Santovenia, R. (2006). *Diccionario de cine, Arte y Literatura*. La Habana, Cuba.
- Sixto, R. (2016). Las imágenes en el ejercicio de la memoria. Representaciones del pasado. En P. Vicente & V. del Río (Eds.), *Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar* (pp. 234-245). Huesca, España: Diputación Provincial de Huesca.
- Smith, A. (2018). *The archival life of home movie. Regional reflections and negotiated of a shared past*. www.diva-portal.org
- Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografía*. Barcelona, España: Penguin Random House.
- Stern, C. (2021). *Entre el cielo y el suelo. Las identidades elásticas de la clase media (Santiago de Chile, 1932-1962)*. Santiago, Chile: RIL editores.
- Streible, D. (2009). The State of Orphan Films: Editor's Introduction. *The Moving Image*, 9(1), 6-19.
- Tarnaud, C. & Fournié, G. (1973). *El cine amateur en 10 lecciones*. Bilbao, España: Cantábrica.
- Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- Taylor, D. (2019). Archivos digitales. En *Archivos fuera de lugar* (pp. 39-46). Ciudad de México, México: Taller de ediciones económicas.
- Traverso, E. (1997). *La historia desgarrada. Ensayos sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona, España: Herder.
- Triquell, A. (2012). *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Montevideo, Uruguay: CdF Ediciones.
- Véliz, M. (2020). Archivos, familias y espectros en el documental latinoamericano contemporáneo. *Revistas culturales*, (8), 1-29.
- Vergara, X., Krebs, A. & Morales, M. (2021). *Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno temprano (1897-1932)*. Santiago, Chile: RIL editores.
- Villarroel, M. (2017). *Poder, Nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago, Chile: Lom.
- Vroom, R. (2015). Lenguaje metafórico del metraje encontrado. Entrevista con Alan Berliner. *Cine Documental*, (12).
- Walker, E. (2014). Uso de obras huérfanas: estudio de diversas regulaciones en el derecho comparado como referencia para modernizar la regulación chilena sobre propiedad intelectual. *Revista chilena de derecho*, 41(3). <https://doi.org/10.4067/S0718-34372014000300004>
- Wees, W. (2010) 'Cómo era entonces'. El cine doméstico como Historia en *Meanwhile Somewhere...* En E. Cuevas (Ed.), *La casa abierta, el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 187-206). Madrid, España: Ocho y medio.

Zimmermann, P. (1995). *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Indiana, Estados Unidos: Indiana University Press.

VII. FILMOGRAFÍA

Lumière, L. (1895). *Le Repas de bébé*. Louis Lumière.

Pardo, A. (2012). *Buscando a Larisa*. K3 Films.

ANEXO 1

Cuestionarios para las entrevistas de apoyo a esta investigación

CUESTIONARIO ÁMBITO 1

Familiar

Saludos. Agradecimientos.

1. Esta entrevista es parte de la tesis doctoral de Diego Olivares Jansana (*Doctorado en Comunicación, Universidad de La Frontera y Universidad Austral de Chile).

2. La entrevista será grabada y el material obtenido del registro, transcrito, solo se usará con los fines académicos señalados. Además, el equipo de la investigación se compromete a enviar los borradores para que sean revisados previo a la publicación del trabajo final.

3. Ten la libertad de dejar esta entrevista cuando lo estimes conveniente y/o de pedirnos que borremos algo dicho que no quieres que sea utilizado en la investigación.

1. ¿Hay películas domésticas (en fílmico) en tu familia (directa o extendida)?

2. ¿Quién conserva o conservaba el material fílmico familiar?

3. ¿Dónde están hoy esas películas?

4. ¿Sabes en qué estado de conservación están esas películas? ¿Las ha revisado algún o alguna profesional el último tiempo (o alguna vez)?

5. ¿Cuentan con el equipo para reproducir estas películas?

6. ¿Tienen el material digitalizado? ¿Circulan copias en la familia (redes sociales, whatsapp, DVD, VHS, por ejemplo)?

7. ¿Consideras que este material es valorado por las distintas generaciones de tu familia?

8. ¿Quién filmaba? ¿Era una tarea compartida o exclusiva de una persona?

9. ¿Qué se filmaba? ¿Qué no se filmaba?

10. ¿Había instrucciones en las filmaciones? ¿Se preparaban algunos elementos (luz, vestuario, participantes, por ejemplo)?

11. ¿Cómo se relacionaba la cámara con la familia? ¿Algunas personas evitaban ser filmadas?

12. ¿Presenciaste la proyección de ese material o supiste de proyecciones en el pasado?

13. ¿Dónde se hacían las proyecciones y quiénes participaban? ¿Cómo eran esas proyecciones (en silencio, comentadas, espontáneas, programadas)?

14. ¿Sabes cómo y cuándo llegaron los primeros equipos para filmar y proyectar a la familia?

15. ¿Recuerdas alguna marca o modelo en particular? ¿Se renovaban los equipos?
16. ¿Recuerdas cómo se asumió la compra de esos equipos (económicamente)?
17. ¿Recuerdas cómo y dónde se compraron los equipos (en Chile, en el extranjero, nuevos-usados, por correspondencia, etc.)?
18. ¿Recuerdas dónde se compraba material virgen? ¿Recuerdas alguna marca o característica técnica de ese material (color, blanco y negro, por ejemplo)?
19. ¿Recuerdas dónde se revelaba? ¿Revelaban todo lo que se filmaba?
20. ¿Recuerdas el tiempo de espera entre la filmación y la proyección (y revelado)?

21. ¿Tu familia de origen (directa o extendida) conserva otro tipo de archivos (fotos, videos, documentos, objetos, ropa, etc.)?
22. ¿Quién custodia esos archivos?
23. ¿De qué manera circulan?
24. ¿Son importantes los archivos, en general, en tu familia?

25. ¿Consideras que pueden ser importantes los archivos fílmicos de tu familia para investigaciones o proyectos de otras personas o instituciones (académicos o artísticos)?
26. ¿Compartirían esos archivos con investigadores o investigadoras, o artistas que se los pidieran? ¿Pedirían algo a cambio? ¿Qué condiciones pondrían?
27. ¿Dónde crees que deben guardarse los archivos fílmicos domésticos chilenos?
28. ¿Crees que tu familia estaría dispuesta a entregar la custodia de esos materiales a alguna institución? ¿Pedirían algo a cambio (dinero, copias digitalizadas, por ejemplo)? ¿Pondrían alguna condición?
29. ¿Se han contactado con alguna institución dedicada a la conservación de estos materiales?

30. ¿Te gustaría agregar algo?

CUESTIONARIO ÁMBITO 2

Institucional

Saludos. Agradecimientos.

1. Esta entrevista es parte de la tesis doctoral de Diego Olivares Jansana (*Doctorado en Comunicación, Universidad de La Frontera y Universidad Austral de Chile).

2. La entrevista será grabada y el material obtenido del registro, transcrito, solo se usará con los fines académicos señalados. Además, el equipo de la investigación se compromete a enviar los borradores para que sean revisados previo a la publicación del trabajo final.

3. Ten la libertad de dejar esta entrevista cuando lo estimes conveniente y/o de pedirnos que borremos algo dicho que no quieres que sea utilizado en la investigación.

1. ¿A qué institución perteneces?

2. ¿Qué tipo de institución es (estatal, privada)? ¿Podrías describirla, por favor?

3. ¿Qué materiales custodian?

4. ¿Custodian películas domésticas chilenas?

5. ¿En qué formatos están esas películas?

6. ¿Cómo han llegado esas películas (donantes, campañas, adquisiciones)?

7. ¿La institución tiene políticas específicas respecto del cine doméstico?

8. ¿Qué protocolos tiene la institución para recibir estas películas?

9. ¿La institución recibe o ha recibido películas familiares huérfanas (que no ha llegado directamente de la familia protagonista)?

10. ¿Estas películas forman parte del catálogo general de la institución donde trabajas?

11. ¿Cuál es el recorrido de estas películas dentro de la institución (ingreso, inspección, fichaje, catalogación-descripción, digitalización, por ejemplo)?

12. ¿La institución cuenta con el equipamiento para el trabajo con estos archivos en sus distintas etapas?

13. ¿Hay profesionales dedicados exclusivamente a estos archivos?

14. ¿Consideras que la institución tiene limitantes para trabajar con estos archivos (económicas, técnicas, legales, por ejemplo)?

15. ¿Cómo podrían superarse estas limitaciones?

16. ¿Hay algún referente o ejemplo, dentro o fuera de Chile, que te gustaría señalar?

17. ¿Conoces otras instituciones que custodien este tipo de películas?

18. ¿Qué institución o instituciones deberían custodiar estas películas?

19. ¿Reconoces riesgos en el momento actual de estos archivos (se ha perdido mucho, proliferan coleccionistas particulares, hay especulación en los precios, por ejemplo)?

20. ¿Los archivos domésticos que custodia la institución son de libre acceso (para investigadores o investigadoras, público en general)?

21. ¿Si hay restricciones, cuáles serían?

22. ¿La institución desarrolla actividades de extensión y promoción de estos materiales?

23. ¿Se realiza algún trabajo extra con estos materiales dentro de la institución (además de lo archivístico... investigación, creaciones artísticas, por ejemplo)?

24. ¿Hay algún vínculo con coleccionistas particulares de este tipo de archivos?

25. ¿Consideras relevante conservar los archivos fílmicos domésticos? ¿Por qué?

26. ¿Cuáles son los aportes específicos de este tipo de cine?

27. ¿Puedes referirte, en términos generales, a tu formación?

28. ¿Recibiste información específica respecto de los archivos fílmicos domésticos?

29. ¿Cómo debieran relacionarse las instituciones con las comunidades de origen de estas películas (familias, barrios, organizaciones, comunidades, comunas, regiones, por ejemplo)?

30. ¿Cómo deberían relacionarse los archivos locales con las instituciones nacionales?

31. ¿Reconoces límites éticos en el trabajo con archivos familiares? ¿Cuáles?

32. ¿Reconoces límites éticos específicos cuando se trata de películas huérfanas?

33. ¿Algo que quieras agregar?

CUESTIONARIO ÁMBITO 3

Realizadores y realizadoras

Saludos. Agradecimientos.

1. Esta entrevista es parte de la tesis doctoral de Diego Olivares Jansana (*Doctorado en Comunicación, Universidad de La Frontera y Universidad Austral de Chile).

2. La entrevista será grabada y el material obtenido del registro, transcrito, solo se usará con los fines académicos señalados. Además, el equipo de la investigación se compromete a enviar los borradores para que sean revisados previo a la publicación del trabajo final.

3. Ten la libertad de dejar esta entrevista cuando lo estimes conveniente y/o de pedirnos que borremos algo dicho que no quieres que sea utilizado en la investigación.

1. ¿Hay películas domésticas (en fílmico) en tu familia (directa o extendida)?

2. ¿Quién filmaba?

3. ¿Qué se filmaba?

4. ¿Presenciaste la proyección de ese material o supiste de proyecciones en el pasado?

5. ¿Quién conserva o conservaba el material fílmico familiar?

6. ¿Está digitalizado ese material?

7. ¿Se guardan equipos vinculados a esos archivos (cámaras, proyectores, empalmadoras, telones, etc)?

7. ¿Tu familia de origen (directa o extendida) conserva otro tipo de archivos (fotos, videos, documentos, objetos, ropa, etc)?

8. ¿Quién custodia esos archivos?

9. ¿De qué manera circulan?

10. ¿Son importantes los archivos en tu familia?

11. ¿Cómo te relacionas con tus archivos personales y profesionales?
¿Guardas sistemáticamente, llevas registro, respaldas?

12. ¿Te preocupa el futuro de tus archivos?

13. ¿En tu formación profesional se te presentó el trabajo con archivos?

14. ¿Se habló de archivos domésticos en tu formación?

15. ¿Tienes algún referente, realizador o realizadora, que te gustaría destacar?

16. ¿Por qué decides incorporar archivos, en general, a tu obra?
17. ¿Por qué decides incorporar archivos fílmicos domésticos a tu obra?
18. ¿Qué aportan los archivos domésticos a tu obra?
19. ¿Te impones algún tipo de límite ético en el uso de archivos domésticos propios, ajenos o huérfanos?
20. ¿Ofreces a quienes te aportan material fílmico un visionado previo al estreno de tu obra?
21. ¿Te han impuesto límites o condiciones quienes te dan acceso a sus archivos?
22. ¿Reconoces algún riesgo en el uso de archivos fílmicos domésticos?

23. ¿Cómo y dónde has conseguido el material fílmico doméstico para tu obra?
24. ¿Conoces a las instituciones o personas que custodian estos materiales en Chile?
25. ¿Has accedido a archivos domésticos custodiados por alguna institución?
26. ¿Has pagado por usar archivos?
27. ¿Conoces los aspectos legales vinculados al uso de archivos fílmicos domésticos?
28. ¿Has accedido a material fílmico doméstico en su formato original?
29. ¿Qué aspectos técnicos te parecen relevantes?

30. ¿Consideras importante la conservación de los archivos fílmicos domésticos chilenos?
31. ¿Dónde debieran custodiarse estos archivos?
32. ¿Consideras importante la digitalización de estos materiales?
33. ¿Cómo debieran relacionarse las instituciones con las familias donantes?
34. ¿Cómo debieran relacionarse las instituciones con realizadores o realizadoras?

35. ¿Te gustaría agregar algo?

Muchas gracias por tu tiempo.

ANEXO 2

Textos de divulgación vinculados a esta investigación

Sobre el Proyecto filmoteca.cl¹

1.¿Cómo surge el archivo de filmoteca.cl? (nos interesa especialmente el proceso de pesquisa tan dedicado que tú llevaste adelante)

Iré bien atrás. En 1998 un primo partió a estudiar a Barcelona y me dejó un proyector en custodia, una especie de comodato hasta que él volviera. La máquina, un Bell and Howell 8mm de los treinta, era de su suegro, así es que el encargo tuvo cierta solemnidad. Junto con el aparato, me dio las señas del encargado de los equipos fílmicos del Goethe-Institut de Santiago —en Esmeralda, cerca del Parque Forestal— para que lo revisara antes de prenderlo. Ahí el técnico me dijo que necesitaba una lámpara nueva, un transformador 110-220 y que, para probar el proyector, fuera a comprar películas donde el mago Karman, en el persa Biobío. En la tienda de los hermanos Devoto, La casa de la ampollita, encontré una de las últimas lámparas que quedaban para este tipo de proyectores y me conseguí un transformador que alguien de mi familia dio de baja.

En el puesto de Julio Vásquez, el mago Karman, encontré muchísimo material en 8mm. Vásquez, que cuando niño se había arrancado con un circo, ofrecía todo tipo de objetos vinculados al cine:

¹ Entrevista escrita para ser incluida en el libro resultante de la investigación "Afectos y memoria fílmica amateur: análisis de registros familiares desde una perspectiva estético-política (Chile. 1920-1980)" financiada por el Fondo de Fomento Audiovisual, a cargo de las investigadoras Milena Gallardo y Natalia Morales.

carteles, fotos, cámaras, proyectores, luces y películas. Los rollos en pequeño formato los vendía muy baratos en bolsas plásticas cerradas, agrupadas por él mismo. Quien compraba no tenía derecho a cambiar ese orden. Todos los lotes que compré eran iguales: un par de rollos de dibujos animados de los cuarenta, algunas películas para adultos y, el resto —unas diez o quince bobinas—, eran registros familiares. Con las compras al mago Karman, junto con los hallazgos en otros puestos del persa, se consolidó la primera parte de la colección, unos doscientos rollos.

El Proyecto filmoteca.cl tiene una segunda etapa vinculada al acopio de archivos para la realización de un documental. El desafío de la producción era relatar una parte de la vida del pintor, cineasta y escritor Hernán Castellano Girón a partir de imágenes domésticas ajenas como guiño a la propia obra del artista. La pintura y los textos de Castellano Girón están marcados por los retazos, el collage y las memorias que se encadenan. Además, Hernán experimentó desde muy temprano con juguetes ópticos, cámaras hechizas y cine en pequeño formato, por lo que nos pareció que los rasgos estéticos de las filmaciones familiares se ajustaba a lo que queríamos contar.

2. ¿Cómo es el proceso de resguardo, digitalización y puesta en acceso de estos materiales, considerando que hasta el momento no existe un espacio físico concreto en el que puedas alojarlos?

Desde hace un tiempo tenemos nuestros rollos en un espacio de la Biblioteca Central de la Universidad de La Frontera, en Temuco. Aún no es una bóveda que cumpla los requerimientos técnicos para el cuidado óptimo de material fílmico, pero sin duda las películas están en mejores condiciones de seguridad que las que podría ofrecer una casa, por ejemplo. Hoy custodiamos cerca de 2500 rollos, por lo que nos parecía que era una obligación buscar un lugar de protección para las películas y la UFRO nos brindó esta oportunidad.

Las películas que conseguimos nosotros, o las que nos llegan por otras vías indirectas, son inspeccionadas para tener una primera impresión del estado en que se encuentran (presencia de hongos, solidez de los empalmes, rotura en las perforaciones, síndrome de avinagramiento, etcétera). Como carecemos de insumos para el trabajo con los rollos, sobre todo para reemplazar los empalmes o las cintas líder para la cabeza y la cola de las películas, no podemos avanzar mucho más allá de esta inspección. Sin embargo, este proceso nos permite identificar los rollos que podríamos escanear o, eventualmente, proyectar.

Antes de describir el proceso de digitalización, creo que es justo agradecer aquí la ayuda que hemos tenido de Jeannette Garcés, Pamela Fuentes y Soledad Abarca, del Archivo Fotográfico y Audiovisual de la Biblioteca Nacional. Este espacio generosamente nos ofreció, en 2016, una pasantía en su laboratorio para conocer lo ur-

gente del trabajo con este tipo de documentos, conocimiento que ha resultado fundamental para salvaguardar las bobinas que custodiamos. También queremos dar las gracias a Luis Horta, Valentina Ávila y Carlos Ovando, de la Cineteca de la Universidad de Chile, archivo que organizó un taller de restauración y conservación de materiales fílmicos para distintos grupos vinculados al trabajo audiovisual en la Araucanía.

Las primeras digitalizaciones las hicimos proyectando en la muralla y grabando, con resultados muy limitados. Luego accedimos a un escáner aficionado (Wolverine) que nos permitió respaldar muchísimas películas, con una calidad aceptable para redes sociales y divulgación en internet, pero aún muy lejos del óptimo. Cuando este escáner cumplió su vida útil y mostró los primeros síntomas de fatiga (problemas de agarre de la película, vibración o desenfoques, por ejemplo), fabricamos un sistema de digitalización incrustando una cámara de microscopio en un proyector Canon modificado. Con este prototipo hemos digitalizado en 4K muchos de nuestros rollos de 8mm y super 8mm, que son el 95% de los pasos de nuestra colección. Aún no hemos podido escanear los rollos de 16mm o 9,5mm que tenemos. La calidad con este prototipo es aceptable, aunque cada pasada exige muchas pruebas y todavía no se compara a lo que podríamos conseguir con una máquina de alta gama, profesional, que digitalice fotograma a fotograma.

La puesta en acceso de la colección es, sin dudas, el punto más flojo de nuestro trabajo. No tenemos un catálogo completo y tampoco hemos logrado construir una mirada cabal de la colección. Solo tenemos digitalizados cerca de trescientos rollos, lo que no nos ha permitido consolidar la oferta de documentos para quien los quiera usar. Pese a todas estas dificultades, y mientras trabajamos en una página web, decidimos abrir cuentas en redes sociales (Facebook, Instagram y Twitter) para dar a conocer el proyecto y ponerlo a disposición de artistas, investigadorxs, curiosxs, etcétera. La respuesta a las publicaciones que hacemos en estas plataformas nos ha mostrado la potencia de nuestra labor y la cada vez más necesaria consolidación de los procesos que realizamos. La socialización de parte de nuestra colección nos ha abierto la oportunidad de contactarnos con iniciativas parecidas, de distintos tamaños, en Chile y en otras partes del mundo. Además, creemos que publicar este material nos acerca al objetivo de restitución que cruza nuestro proyecto, pues lo que más nos interesa es que estos archivos vuelvan, de alguna manera, a las comunidades de las que son originales.

3. ¿Cuál es tu interés personal en estos documentos fílmicos, aparentemente irrelevantes para otras personas?

Lo primero que se nos tiente decir es que adscribimos plenamente a la idea señalada en el preámbulo del Código de Ética de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) acerca de la respon-

sabilidad de custodiar las imágenes en movimiento del mundo para las generaciones actuales y futuras. Sin embargo, como eso suena gigante, quisiéramos aterrizar esta idea diciendo que los archivos domésticos merecen ser rescatados por esa y por otras muchas razones, pero sobre todo porque las comunidades y las personas tienen derecho a acceder a materiales que les permitan elaborar versiones propias de su pasado. Concebimos los archivos como un derecho, como un espacio en permanente disputa y en constante tensión.

Lo cierto es que durante mucho tiempo estos archivos no tuvieron lugar en las instituciones encargadas del rescate, preservación, custodia y puesta en acceso de piezas fílmicas. Recién hace unos treinta años se inició un cambio en esta tendencia y las cinetecas acomodaron sus programas para recibir películas domésticas, aunque sin tener muy claro para qué. En Chile y Latinoamérica esto sucede apenas hace diez o quince años.

Creemos que esto se debió, en gran medida, a los prejuicios que han rodeado a las películas familiares desde hace largo tiempo. Todavía escuchamos que estos materiales son registros de un grupo social privilegiado muy minoritario, o que sus errores de factura y la eterna repetición de motivos (paseos, cumpleaños, los primeros pasos de la guagua, bautizos) no tienen valor documental ni político. Nuestra experiencia, más la revisión de las investigaciones de autores y autoras que han encarado el cine doméstico libre de estos

prejuicios, nos permite matizar estas ideas preconcebidas. Aunque la práctica de cine aficionado se extiende sobre todo en las clases medias y altas, coincidiendo con los nuevos hábitos de consumo que trajo la modernización y la expansión del Estado, también ocurrió que este cine permeó las fronteras sociales y se instaló en lugares insospechados. Las películas familiares son documentos inagotables. Como no son parte de un programa (ni comercial, ni oficial, ni pedagógico) tienen infinitas lecturas y son un campo abierto. Cargan las huellas del pasado con una frescura que muy pocos otros documentos poseen. Mientras en primer plano vemos a un niño mostrando a la cámara su juguete nuevo, en las otras capas del encuadre se asoma la ciudad, la ropa de la época, los autos, el paisaje, las relaciones sociales, el comercio, el paisaje. El fuera de cuadro de este cine es, también, un incombustible repertorio de información en constante vibración. Aquello que no se muestra, el horror que se oculta, lo que está en las orillas y tras la cámara, nos permite comprender, por ejemplo, los ejes masculino-femenino, adentro-afuera o público-privado que marcó a un tipo de familia propio del siglo pasado.

Por otro lado, tomando prestada libremente la idea de la investigadora canadiense Liz Czach, estimamos que el cine doméstico chileno es, en alguna medida, *el* cine chileno (ella se refiere al cine amateur uruguayo). En países como el nuestro, con un cine comercial tan pequeño, la mayoría de las imágenes en movimiento a las que podemos recurrir para indagar en nuestro pasado están en los

rollos familiares. Es muy probable que no haya ninguna ciudad mexicana, por ejemplo, que no esté retratada en alguna de las miles de películas que se han rodado desde el siglo pasado. Esto no pasa en Chile. Nuestras imágenes están en el cine familiar, esperando ser rescatadas y archivadas.

Por último, sostenemos que no se archiva solo por las preguntas que podemos contestar hoy, sino por aquellas que ni sospechamos que pueden aparecer mañana.

4. ¿Qué particularidades tiene este archivo, a diferencia de otros que funcionan, por ejemplo, mediante donaciones?

Una de las particularidades del Proyecto filmoteca.cl es que nuestra colección se compone únicamente de películas huérfanas. Usamos la amplia metáfora de la orfandad para referirnos a rollos que en algún momento quedaron fuera de la protección de la familia protagonista de los registros y transitaron a la deriva hasta ser rescatadas.

Nos han preguntado mucho sobre este fenómeno, sobre este aparente “sacrilegio” de abandonar la memoria familiar en una feria de las pulgas —en el mejor de los casos— o, abiertamente, en la basura. Mucha gente se horroriza pensando en la cruel decisión de deshacerse de los recuerdos en movimiento de la gente querida que ya no está acá para dar testimonio de su existencia. Sobre eso,

queremos mencionar un inventario de hallazgos que dan cierta calma ante la idea del abandono: primero, muchas veces las familias optan por guardar las imágenes más que los formatos originales. Entonces, traspasan las películas a la nueva tecnología (VHS, DVD, disco duro, por ejemplo) y se olvidan de los rollos. Segundo, hemos visto ejemplos de familias que simplemente no saben qué hay en las bobinas que heredaron ni entienden el proceso para reproducirlas. Las películas en pequeño formato no muestran su potencia a primera vista, como las fotografías familiares, y necesitan de aparatos discontinuados para que se restituya ante una audiencia la ilusión de movimiento. Esa es una enorme desventaja. Cuando muere quien manejaba la tecnología de filmación y proyección hace cuarenta, cincuenta, sesenta años, no queda nadie en la familia que reivindique el valor de las cajitas amarillas que con tanto celo fueron resguardadas alguna vez. Ante eso, no es tan extraño que esas mismas cajitas amarillas, hoy con polvo y hongos, terminen en la basura.

Es por lo anterior que *filмотeca.cl*, como decíamos, tiene también el objetivo de volver a conectar a las familias con sus imágenes. Nos encantaría que la gente reconociera a sus familiares y pudiéramos devolverles lo que alguna vez perdieron. Hasta ahora no nos ha pasado, pero creemos que tarde o temprano ocurrirá. Por lo pronto, y ante la ausencia del testimonio original, nos hemos puesto algunos límites éticos que creemos necesarios cuando se trabaja con *memorias* ajenas. Aunque sabemos que cualquier imagen aparentemente

inocente puede herir a alguien que padeció un maltrato o una tragedia —basta ver las cintas de Hitler sonriente jugando con su perra Blondie que filmó Eva Braun—, evitamos mostrar guaguas desnudas o registros que pudieran denigrar a alguien.

Por otro lado, no contar con el testimonio original obliga a buscar nuevas estrategias para catalogar y fichar lo que nos llega. Hay un gran trabajo en el proceso de descripción, lo que se potencia con la colaboración de la gente que ve lo que publicamos. Gran parte de las veces son las personas que nos siguen en redes sociales quienes completan la información asociada a cada video (ciudades, edificios, modelos de autos, personajes públicos, fiestas religiosas, etc).

Finalmente, hoy tenemos una enorme dificultad económica para, llegado el caso, comprar películas que encontramos en ventas de antigüedades o ferias de cachureos. Como hay mucho interés por acceder a este material, sobre todo para realizaciones de metraje encontrado o reapropiaciones artísticas, los precios se han disparado. Este fenómeno fue descrito la década pasada para el caso de Europa o EE. UU, y hoy lo estamos experimentando acá.

5. ¿Has establecido colaboraciones y/o redes de trabajo con otros archivos y con cineastas? ¿Con quiénes? ¿Cómo evaluarías este campo emergente?

Como decíamos, cuando decidimos mostrar el trabajo en distintas plataformas virtuales, hace dos años, se produjo un intercambio muy intenso con otros archivos y con gente interesada en los documentos que custodiamos. Esta primera etapa fue en pleno confinamiento por el Covid 19, cuando se vivió una especie de frenesí por los temas patrimoniales. En este marco de alta visibilidad, tuvimos la suerte de contactarnos con muchas organizaciones y personas de todo el mundo. Dialogamos con iniciativas de Sudamérica, México y España que abrieron puertas a una colaboración que ha seguido profundizándose. Nos pidieron, además, curar secciones de cine doméstico chileno para festivales y muestras internacionales, trabajo que hemos tratado de hacer con mucho cuidado.

En Chile, específicamente, recibimos invitaciones de las instituciones señeras en el trabajo con material fílmico para hablar del cine doméstico en el país, lo que sirvió para atisbar un camino conjunto de rescate de películas que siempre están al borde de la destrucción. En estos intercambios con la Cineteca Nacional, la Cineteca de la Universidad de Chile y el Archivo Fotográfico y Audiovisual de la Biblioteca Nacional nos pudimos hacer una idea del panorama global de lo que se ha archivado del patrimonio fílmico amateur en el país.

En el plano de la cooperación, durante estos poco más de dos años activamos colaboraciones recíprocas con otros proyectos independientes parecidos a filmoteca.cl. Nos gustaría nombrar a Memo-

ria Fílmica Pencopolitana y el Colectivo Vlop Cinema, quienes han propuesto miradas muy interesantes sobre el cruce entre cine y comunidad, movimientos sociales y patrimonio, y acervos revisitados para la creación artística.

Al final de esta respuesta queremos referirnos a la constitución, junto a ustedes, de RECA (Red chilena de estudios sobre cine amateur). Nos parece que la confluencia de perspectivas que se ha logrado en este espacio permite pensar en el campo de las investigaciones sobre este tipo de cine con mayor optimismo. La muestra de esto está en la Primera Jornada Internacional "El cine amateur y sus prácticas. Memorias, archivos y usos" que organizamos en octubre de 2021. Para ese encuentro se pudo concentrar a gran parte de las personas e instituciones vinculadas al cine doméstico en Hispanoamérica. Fue un espacio de convergencia entre miradas, disciplinas y trabajos en torno a estos materiales de gran valor.

6. ¿Qué potencialidades ves en estas películas a nivel de la creación estética y cinematográfica?

Podemos contestar a partir de lo que nos han pedido realizadores y realizadoras que se han acercado a nosotros en estos años. Hemos colaborado con imágenes para todo tipo de obras, lo que refrenda el amplio rango de las imágenes familiares puestas en nuevos contextos creativos. Por un lado, hay producciones que usan nuestros ar-

chivos para ilustrar documentalmente guiones acerca de una época o fenómeno, para ambientar gráficamente discursos en torno a un lugar o experiencia, o para explotar la fuerza evidencial detrás de las películas familiares: “esto estaba acá”. Y por otro lado, hay obras que inquietan estos archivos en su dimensión formal, material. En tiempos donde prima la limpieza del registro digital, las texturas y marcas del cine fotoquímico son elementos disruptores que se ponen al servicio de nuevas propuestas estéticas. Sobre esto, creemos que las mismas características estilísticas del cine aficionado —desenfocajes, movimientos, cortes abruptos, saturación de colores—, más las cuestiones propias del soporte —deterioro, perforaciones, muescas, fotogramas quemados, empalmes, suciedad—, ofrecen soluciones visuales que acompañan las propuestas narrativas de creadores y creadoras.

También nos han pedido imágenes desde movimientos sociales, comunidades locales y organizaciones que buscan en nuestro archivo elementos para repensar su historia. Acá quisiéramos señalar el ejemplo de un trabajo acerca de la relación de niños y niñas de Quintero con su entorno antes y después de ser una zona de sacrificio ambiental. Lo que nos pidieron, en específico, eran imágenes de personas, familias, grupos humanos desenvolviéndose en un paisaje sin el fondo industrial y de contaminación que vemos hoy. Afortunadamente encontramos un rollo con la filmación a color de un paseo a la playa en ese sector, de inicios de los sesenta, que está lleno de

detalles muy lindos: gente de distinta edad jugando cerca del mar, volantines, una tetera que llenando una taza, el armado de una carpeta, miradas a la cámara, etcétera. Acá nuestro archivo sirvió para que una comunidad pudiera enriquecer, en alguna medida, su proceso de reflexión colectiva.

Como somos un proyecto independiente, nos podemos permitir elegir a quienes abrimos nuestro archivo y a quienes no. Hasta ahora hemos tratado de colaborar con todas las personas que se nos han acercado. El criterio, en general, es que nos gusten las propuestas y que compartamos el espacio narrativo hacia donde transitarán las películas de filmoteca.cl. Como custodiamos rollos huérfanos, tratamos de que las imágenes cedidas no denigren a nadie y que no se asocien a discursos de odio o a fines comerciales. Nosotros no cobramos —nunca— por el uso del archivo.

Otra de las obligaciones que nos hemos impuesto es que la primera prioridad sea siempre salvaguardar los documentos en su formato original. Bajo ninguna circunstancia entregamos material para que sea intervenido en su soporte fotoquímico, por ejemplo. Sabemos que hay propuestas artísticas que exploran con el deterioro y la destrucción —creemos que cada vez menos— de estas cintas, pero nosotros no compartimos esta práctica y sostenemos que el aniquilamiento de documentos fílmicos de copia única será siempre un acto de egoísmo, sobre todo ante las posibilidades de

intervención digital. Alguna vez escuchamos, y solo para graficar los prejuicios en torno a este cine y de los alcances de algunas prácticas de intervención, que destruir películas familiares era una especie de acto de protesta contra la burguesía, o algo parecido. Aunque respetamos estas ideas, claro, nos parece que desaparecer para siempre un documento sosteniéndose en el vínculo de propiedad que se ejerce sobre él (“la película es mía y hago lo que quiera con ella”) es, en sí mismo, un acto autoritario y extremadamente burgués.

7. Tú te encuentras realizando una investigación doctoral sobre este corpus, ¿podrías contarnos un poco de qué se trata este trabajo y qué desafíos ha supuesto?

Me he propuesto analizar este corpus en sus ámbitos materiales y conceptuales, distinguiendo tres momentos del cine doméstico: el espacio-tiempo de la fabricación de los registros, el tránsito de estas películas desde este espacio-tiempo de origen hasta su institucionalización y, finalmente, los usos contemporáneos de estos registros. A partir de estos tres momentos el proyecto ha tratado de hacer converger distintas tradiciones y reflexiones como base teórica. Respecto del primer momento, por ejemplo, se ha intentado describir el tipo de familia que irrumpe en Chile con el proceso de modernización, los posibles sujetos filmantes, la diégesis de familia ideal que se impone como representación, lo que se filma y lo que no, y los ejes público-privado, calle-casa, hombre-mujer, etcétera. Para abor-

dar los otros dos momentos, o sea el tránsito e institucionalización, más los alcances de estos documentos hoy, el desafío del trabajo ha sido explorar estudios e investigaciones sobre cine e historia, memoria, patrimonio, archivo, comunidad y acervo, reapropiación, metraje encontrado, archivos huérfanos y temas relacionados.

Una de las mayores complicaciones ha sido construir o acomodar modelos de análisis para este tipo de cine. Existen muchas propuestas para analizar el cine profesional, sin embargo esos modelos no son útiles para en las producciones domésticas, pues el cine aficionado tiene programas difusos, un lenguaje menos codificable y, como carecen de clausura, es difícil distinguir la unidad de tiempo presente en la película. El cine doméstico, como se ha dicho, parece ser una gran película que emerge agrupando las filmaciones de toda una vida y sus hitos.

8. ¿Qué preguntas abren las filmaciones familiares en el campo de la investigación académica?

Creo que esas preguntas son infinitas, como infinitas son las lecturas que pueden hacerse de estas películas. A mí, por ejemplo, me han interesado los temas que cité en la respuesta anterior, sobre todo lo relacionado con la memoria colectiva, el patrimonio y las comunidades que se acercan a estos documentos para explorar sobre su pasado. Pero, a partir de las reacciones que provocan estas

filmaciones en otra gente —en las redes sociales o en las exhibiciones que hemos hecho— puedo imaginar aproximaciones desde muchos otros lugares de investigación. Y es que las capas de estos documentos son innumerables y sus potencias son enormes. Estas películas testimonian relaciones sociales, el movimiento de las ciudades, los cambios en el paisaje, la ropa, el transporte público, la arquitectura, los eventos populares, los desastres, la vida privada o los afectos, por citar los elementos más evidentes. Los fuera de cuadro del cine doméstico, aquello que no se filma, por su parte, nos permite adentrarnos en los traumas y los horrores de distintas etapas de nuestra historia.

9. ¿Cuáles son los desafíos que se plantea tu proyecto a futuro?

Tenemos un desafío que nos ha exigido mucha reflexión. Creemos que llegamos al punto en que este proyecto debe vincularse a alguna institución permanente, más robusta, que garantice la conservación de los archivos que hemos recopilado para el futuro. La envergadura de la colección obliga a pensar en una alianza, pues estos documentos requieren trabajo constante, insumos para su protección y mantención, herramientas para la digitalización y plataformas para su puesta en acceso.

El acercamiento con la Universidad de La Frontera, como comentábamos, nos entusiasma mucho. Creemos que una universidad

pública, laica y regional es el lugar ideal para alojar y gestionar el Proyecto filmoteca.cl. Una institución académica, por lo demás, permitiría un abordaje multidisciplinar de estos documentos y vincularía estas películas con otros esfuerzos patrimoniales y culturales en todo el sur de Chile. Para nosotros es muy importante que este proyecto se ancle en un punto del país que está a medio camino entre la capital y el extremo austral, pues estar en ese lugar nos permitirá ser un pivote para articular un rescate descentralizado de este tipo de películas que hoy no están llegando a Santiago.

Otro desafío —tal vez el más urgente— es trabajar en una plataforma web que nos permita que estos documentos tengan un alcance mayor. Lo ideal es que estas películas sean descritas con criterios de catalogación actualizados, con referencias técnicas, contextuales, geográficas, etcétera. Nos imaginamos una base de datos que sea capaz de vincular estos materiales con otros documentos a partir de diversos cruces temáticos. Queremos que quienes nos visiten puedan navegar por este archivo de cine doméstico sin prejuicios ni caminos cerrados, que encuentren en la web toda la información que sea posible ofrecer y que puedan añadir para este repositorio común aquello que descubran en su exploración.

Hoy solo tenemos las redes sociales para mostrar nuestro trabajo, lo que nos limita mucho. Plataformas como Facebook, Instagram o Twitter son de gran utilidad y multiplican el alcance de las

publicaciones, pero en ellas se produce un fenómeno que hemos llamado "mascotización" de los archivos. Nos referimos a la tendencia a exigir que la película "muestre su gracia" para impactar en el menor tiempo posible a quien la ve mientras pasa por una red social. No hay espacio para el contexto, la pausa o la reflexión: la publicación debe golpear, lograr alguna reacción y dar paso al siguiente posteo. Esto que denominamos "mascotización" se ha transformado en un ejercicio casi automático en nuestro proceso de seleccionar extractos para las redes sociales. Rutinariamente buscamos escenas graciosas, luminosas o con mucha información en el cuadro, fragmentos que disfrutamos mucho. Sin embargo, nos interesa que en la web pueda hacerse un recorrido más pausado, que ponga en contexto esas imágenes y que permita a las personas visitantes comprender estos archivos en su conjunto.

Muchas gracias por este espacio.

Diego Olivares Jansana, Proyecto filmoteca.cl, Red Chilena de Estudios sobre Cine Amateur, RECA.



NUESTRO CINE | CINETECA NACIONAL DE CHILE

Vida íntima y vida pública:

cuatro miradas a los registros fílmicos familiares (1920-1980)



Portada del libro *Vida íntima y vida pública: cuatro miradas a los registros fílmicos familiares (1920-1980)*, Cineteca Nacional de Chile, 2022.

El cine doméstico como cine nacional²

Rollos que aparecen

A mediados de 2016 aparecieron en un puesto del persa Biobío veintisiete latas de 16mm sin más información que algunos datos manuscritos con lápiz grafito sobre sus tapas. Se trataba de bobinas de 200 pies, filmadas en blanco y negro, con evidentes muestras de descomposición por avinagramiento. Las cintas, según lo que podía leerse en los rótulos apenas legibles, eran registros de la zona costera de la Araucanía capturados entre 1926 y 1937. O sea, muy probablemente, las filmaciones más antiguas en 16mm de esa parte del país. Las primeras cámaras en ese formato se pusieron en venta en el mundo recién el año 1926, cuando apenas comenzaba a extenderse la promesa de que el cine podía ser, también, una práctica de personas comunes y corrientes. ¿Cómo llegó una cámara y película virgen a esa zona tan aislada de Chile? Lo cierto es que, consolidadas las tecnologías cinematográficas seguras en el mundo, la novedad se esparció por todas partes a gran velocidad. No es raro, entonces, que una familia en la costa de la Araucanía chilena, lejos de la metrópolis local y de los centros socioeconómicos del planeta, descubriera las posibilidades de estos ingenios para su quehacer diario. No era ni barato ni fácil hacer cine, pero era posible.

² Introducción encargada para el libro *Vida íntima y vida pública: cuatro miradas a los registros fílmicos familiares (1920-1980)*. Cineteca Nacional de Chile, 2022.

Los rollos eran, efectivamente, filmaciones de Puerto Saavedra, el lago Budi, Carahue, Temuco, Nueva Imperial y otras localidades de la Araucanía, además de registros en Santiago. Hay, incluso, filmaciones de un viaje familiar a Buenos Aires, cruzando la cordillera y llegando en tren a la capital argentina. Pero ¿quién filmó esto?

Tiempo después este lote de películas llegó a Temuco y ahí se produjo un descubrimiento que arrojaría luces sobre los orígenes de estos registros. Junto con las imágenes de niños y niñas columpiándose en un enorme árbol con la casa patronal de fondo, o de primeros planos de gente que ríe con complicidad a la cámara, asomaron tomas producidas con el claro afán de describir cabezas de ganado. Vacas y toros pastando, caminando por un potrero, tomando agua en un bebedero. Detalles de sus músculos, de la fuerza de sus patas contra el suelo, imágenes en movimiento de cientos de animales agrupados según las órdenes de sus propietarios. Cuando estas películas fueron vistas por un historiador de la Universidad de La Frontera, un especialista en la zona costera de la Araucanía, surgió un dato esclarecedor: el ganado era de la raza Durham Shorthorn, un tipo de vacuno que solo era explotado, en esa época, por un vasco francés que se había instalado en Puerto Saavedra. Se trataba, con pocas dudas, de las filmaciones hechas por Carlos Duhalde, un comerciante que le vendía carne a la Armada y que al poco tiempo abandonó la zona, y el país, con toda su familia, sin dejar descendencia ni vínculos, como si se lo hubiera

tragado la tierra. Pero quedaron dando vueltas, nadie sabe por qué ni cómo, sus películas.

Casi cien años después los rollos que filmó Duhalde fueron proyectados en un auditorio de Carahue. La gente que los vio sobre el telón reconoció, porque las había visto alguna vez o porque le habían contado sus familiares, las casas que el sesenta se había llevado el terremoto. O las construcciones que sucumbieron a incendios monumentales de la zona. O lo que se fue cayendo por el paso del tiempo. Ruinas comunes que solo quedaron capturados en estos rollos y en la memoria de quienes siguieron habitando ahí. Y no solo casas o vacas, también tomas del río Imperial cuando era navegable, con vistas de vapores que alimentaban los pequeños puertos fluviales, y wampos mapuches que recorrían los cursos de agua a remo o con precarios velámenes de un solo palo. Y, entre las tomas de paisajes, del ganado y de la familia Duhalde, se mostraban capturas de un lonko en su ruca, con su familia, una mujer arriba de un caballo adornado con riendas de plata, y faenas agrícolas con el mar de fondo.

Carlos Duhalde entendió muy rápido que era más fácil llevar una lata cinematográfica de viaje que sus vacas de ciudad en ciudad. Usaba la cámara para vender sus animales, pero también aprovechaba de registrar a su familia y lo que tenía cerca. O sea, la tecnología disponible al servicio de su negocio y de su archivo doméstico.

Lo más probable es que Duhalde haya comprado la cámara, el material virgen y el proyector, en la Casa Hans Frey, una distribuidora de material fotográfico que se estableció en varias ciudades chilenas, entre ellas Temuco, a unas horas de Puerto Saavedra. Y seguro el ganadero empaquetó su material filmado y espero, quizás meses, que volvieran esas imágenes reveladas para verlas por fin.

Crece el cine nacional

Rollos domésticos como los de Carlos Duhalde irrumpen hoy con su tenacidad mnemotécnica y reclaman nuevos espacios de residencia y significación. Son lotes que transitan desde su lugar y tiempo privado de rodaje hasta instituciones públicas, o colecciones particulares, tensionando con los registros que portan bases de datos y diseños catalográficos que hasta hace unos pocos años no consideraban estos documentos como dignos de ser alojados. Llegan al presente porfiadamente, después de décadas, tras haber recorrido los más diversos caminos. Algunas películas son entregadas a los archivos directamente por quienes filmaron o por sus familiares. En estos casos el tránsito ha sido virtuoso. Los rollos fueron custodiados de generación en generación, de casa en casa, para que la cadena no se rompiera. Pero también asoman latas sueltas, partes de lotes quebrados, películas huérfanas que aparecen en ferias de las pulgas, ventas por internet o basureros, a las que es imposible —o casi imposible— asignarles un contexto preciso de fabricación.

Vengan de donde vengan, hayan sido entregadas al archivo por un familiar o hayan sido recuperadas justo antes de su inminente destrucción, estas películas vienen a ensanchar el repertorio del cine nacional. Son un reservorio de imágenes en movimiento únicas que refrescan las posibilidades de reconstrucción e interpretación del pasado común de localidades, pueblos, ciudades y comunidades que ven en ellas nuevas herramientas para entrever su memoria propia, expandiendo el rango de un campo siempre en disputa. Y es que el cine doméstico, un cine sin programa político ni comercial, ni pedagógico ni estético, trae la novedad de sus infinitas lecturas contemporáneas.

La idea del cine familiar como cine nacional se instaló en el mundo hace unas tres décadas, al hilo de investigaciones que propusieron nuevos paradigmas para el trabajo de los archivos audiovisuales. Se postuló que, en países con industrias cinematográficas poco desarrolladas durante el siglo XX, las películas domésticas venían a llenar un espacio vacío, forzosamente incompleto. Esto coincide claramente con el caso chileno. Nuestro cine del siglo pasado nunca logró consolidarse y, según la mayoría de los estudios, no fue capaz de construir una imagen país que recogiera, o esbozara, la identidad de quienes habitamos esta parte del globo ante la hegemonía de otros cines canónicos (Hollywood, sobre todo). A los fracasos de los experimentos estatales y privados que intentaron levantar una industria cinematográfica chilena —sobre todo en los cuarenta— hay que su-

mar el duro golpe que la dictadura cívico-militar encabezada por Pinochet (1973-1990) significó para el cine local. Rota la democracia, no solo se produjo muy poco cine, también se censuró, se persiguió a realizadores y realizadoras y se dinamitaron los esfuerzos de archivo que estaban en pie. Desaparecieron personas y desaparecieron muchas de las películas que, bien o mal, se habían producido en Chile. Es por estas razones que el cine doméstico nacional, el cine en pequeño formato que lentamente emerge desde distintos sitios, se nos presenta hoy como una posibilidad para intentar suturar la herida que dejaron las imágenes ausentes.

Un "cine menor": marginación y prejuicios

Puestas así las cosas, conviene ensayar aquí una explicación tentativa para la marginación del cine doméstico de los programas institucionales durante tanto tiempo, en Chile y en el mundo entero. Y es que los registros familiares fueron considerados documentos menores por los archivos durante casi todo el siglo XX, en el marco de tradiciones multidisciplinares que no veían en estos materiales fílmicos, ni en otros registros humanos de pequeña escala (cartas, diarios, álbumes fotográficos), aportes para una epistemología que buscaba el saber en los grandes relatos.

Junto a esta explicación paradigmática, general y mayor, podemos añadir que el cine doméstico fue arrinconado a los márgenes de

los esfuerzos de archivo por otras muchas razones que se desprenden de sus características materiales y conceptuales. Por ejemplo, en el ámbito material se puede establecer que una vez que murieron quienes filmaron estos registros familiares, las personas que los heredaron muchas veces no descubrieron en esos pequeños fotogramas la ilusión de movimiento que escondían. Los proyectores para restituir lo registrado ya no arrancaban o las lámparas tenían los filamentos de tungsteno quemado. Sin posibilidades de ser proyectados, los rollos de cine amateur no muestran su fuerza —a diferencia de una foto— a primera vista, por lo que no resulta raro que muchos rollos hayan terminado en la basura. A esto hay que sumar que muchas familias optaron por guardar imágenes más que soportes, por lo que, una vez traspasadas estas películas a VHS o DVD, era común que los rollos en su registro original fueran descartados. Hay una enorme cifra negra de películas que se perdieron para siempre, miles o millones de rollos que guardaban una diminuta fracción del mundo que no podremos descubrir jamás. El linaje tecnológico que hizo posible a fines del siglo XIX y buena parte del XX la vieja obsesión humana de capturar movimiento —vacas, caballos o personas— quedó abandonado con la superposición de nuevas tecnologías o con la ruptura de la cadena de custodia de la herencia familiar.

Pero quizás en el ámbito conceptual de estas películas estén presentes las razones más profundas que explican el lugar secundario a las que se les condenó durante tanto tiempo. Los registros

domésticos cargan sistemas de imágenes que no fueron del todo comprendidos por los modelos de análisis fílmicos o por los paradigmas de archivo que predominaron desde que el cine se consolidó como ingenio retencional de la memoria humana. Históricamente se han visto como películas mal hechas, repletas de errores técnicos, capturas dispersas imposibles de catalogar profesionalmente. Y sus tópicos más frecuentes se han calificado como repeticiones superfluas: fiestas familiares, los primeros pasos de una guagua, paseos a la playa, planos cercanos de gente feliz, siempre feliz. Se ha dicho que nada se parece tanto a una película familiar como otra película familiar. Se ha dicho, además, que estas filmaciones son el testimonio exclusivo de una clase alta que tuvo acceso a tecnologías prohibidas para otras clases. Sin embargo, todas esas miradas, a veces difíciles de refutar, esconden matices que permiten descubrir la fuerza de estas imágenes que hoy pugnan por su espacio, también, como un cine nacional.

Efectivamente son registros que adolecen de una mala calidad técnica comparados con otros modelos de registros fílmicos. Paneos sin destino aparente, desenfoques, cámara temblorosa, dedos en el lente. Pero esa comparación resulta inoficiosa si se fija la mirada en la pureza de esas tomas irrepetibles, cargadas de texturas y movimientos imposibles de programar o reproducir. Y la repetición de motivos será siempre apenas el primer plano, una evidente capa de lectura, sobre la que se cuelan imágenes de la ciudad, de la forma

de vestir de la gente que pasa por detrás, el obtuso paisaje urbano o rural, los medios de transporte, la arquitectura. Pero, si se entornan un poco más los ojos, podrán verse los roles de género, las desigualdades sociales y las miserias fuera de cuadro. Ahí está la potencia indexical de estas filmaciones, un muestrario incontestable de aquello que estuvo frente al lente y que hoy podemos visitar para explicarnos, como un intento posible, lo que ocurrió en otros tiempos.

Felicidad aparente, modernización y modeladores

Hilando más fino, aquello de la eterna felicidad aparente de estas filmaciones, el pasado virtuoso que muestran, está indisolublemente vinculado al proceso de modernización nacional vivido en Chile durante la primera mitad del siglo XX. En esos años se expandió la clase media, creció el Estado y surgió un nuevo modelo de familia. Los núcleos familiares se achicaron para cumplir con la figura moderna de padre-madre-hijos-hijas. Una familia, una casa. En este nuevo contexto, el padre, proveedor, accede a nuevos bienes de consumo: el auto, la radio, la cámara fotográfica y, en muchos casos, la cámara de cine y el proyector. Para la mujer quedaban reservados los electrodomésticos, las tecnologías propias de la casa moderna. Con estos cambios se impone un ideal de familia que prefigura los modos en que son registrados los momentos vividos en común. No se fotografían ni se filman situaciones familiares indecorosas, hirientes o tristes. En otros términos, rige una diégesis de familia feliz. El

cine doméstico se instala en la frontera entre lo privado y lo público, entre la casa y la calle, entre la protección y la amenaza. Lo que se filma en familia, marcado por los afectos, no es lo mismo que se filma cuando la cámara testimonia el espacio público.

Esta idea de pasado virtuoso que atraviesa gran parte de la producción doméstica, más las evidentes barreras económicas para conseguir cámaras, material virgen y proyectores, han hecho que el cine doméstico sea considerado durante mucho tiempo como una excepcionalidad de élite. Sin embargo, en distintas investigaciones se han recogido testimonios que permiten hacerse una idea de las estrategias familiares para fabricar sus registros cinematográficos y, lo que se puede arrancar de esas experiencias contadas, es que el rango socioeconómico de las familias que accedieron a estas tecnologías es mucho más amplio de lo que aparenta. Compras de segunda mano, cámaras compartidas entre varios grupos, material conseguido a través de rifas o cámaras adaptadas artesanalmente, por ejemplo, son algunas de estas estrategias de resistencia.

Constatar que el cine doméstico es más ancho de lo que una primera lectura descontextualizada puede sugerir resulta fundamental para validar la potencia metonímica de estos documentos. Las familias que vemos pueden ser muchas familias, lo que provoca una conexión evidente entre quienes miran estos rollos y quienes están atrapados en el cuadro. Se trata de una especie de genealogía compartida, un

linaje común, donde vuelven a la vida personas muertas que podrían ser nuestros propios antepasados galvanizados para recordarnos su paso por el mundo.

Riesgos y proyecciones

Pero este arte de resucitación tiene riesgos que recién comenzamos a percibir. Mirar aquellas imágenes de un ayer esplendoroso sin contrastarlas con su contexto de fabricación o con los modeladores que hemos tratado de describir, podría estar sacando a la superficie discursos de odio contra migrantes, clases sociales y minorías, o llamados a restaurar un ilusorio orden perdido a través de modelos autoritarios. Estas señales comienzan a asomar, leve pero persistentemente, en comentarios a las publicaciones de cine familiar en redes sociales.

Ante este panorama, creemos que hoy es fundamental rescatar, conservar, describir y publicar estos materiales domésticos —también los huérfanos— para que muchas más personas puedan multiplicar sus lecturas y les otorguen nuevos contextos a estos rollos. Estas películas portan, en muchos casos, los únicos registros en movimiento de lugares, comunidades, acontecimientos o personajes del siglo XX, por lo que nos parece que acceder a ellas debe ser comprendido como un derecho. Giramos a cuenta de una enorme cifra negra de rollos familiares que ya se perdieron para siempre y

cuyas imágenes no podremos conocer nunca. Por eso es alentador el acercamiento que muchos colectivos e instituciones nacionales están desarrollando hacia el enorme campo del cine aficionado en sus múltiples ámbitos posibles. Queremos destacar el esfuerzo de la Cineteca Nacional, que junto con su trabajo de archivar películas domésticas captadas en campañas de donación, ha abierto la puerta a investigaciones y publicaciones que nutren año a año las reflexiones teórico-metodológicas para comprender este cine. De igual manera, el trabajo de vinculación internacional del Archivo Fotográfico y Audiovisual de la Biblioteca Nacional ha venido a remecer el panorama chileno, activando muchos otros empeños en distintas partes del país. La Cineteca de la Universidad de Chile, por su parte, ha desarrollado encuentros donde convergen estudios, archivos y los nuevos usos creativos de estos documentos, junto con ofrecer capacitaciones sobre conservación fílmica a personas y grupos que custodian películas de pequeño formato. También destacan iniciativas locales como Memoria Fílmica Pencopolitana y Archivo La Unión, que han logrado construir acervos muy completos en conjunto con las comunidades de las que son parte. En el plano de la exhibición, son múltiples las muestras y festivales que año a año incorporan espacios para revisar imágenes de cine doméstico: Festival de Cine Recobrado, Araucanía Audiovisual o FIC Carahue, por nombrar algunos. Otra novedad reciente es la constitución de RECA, Red Chilena de Estudios Sobre Cine Amateur, organización que agrupa distintas aproximaciones académicas al cine aficionado y que en 2021, en una

actividad llamada “Primera Jornada Internacional. El cine amateur y sus prácticas: memorias, archivos y usos”, reunió un gran abanico de voces iberoamericanas que dialogaron sobre el panorama del subestándar en sus países. Por último, queremos mencionar el trabajo del Proyecto filmoteca.cl, iniciativa que solo custodia películas huérfanas y que ha logrado rescatar más de 2500 rollos para ponerlos a disposición de investigaciones, equipos de realización, artistas del audiovisual y comunidades que han encontrado en estas imágenes herramientas para elaborar su pasado.

Diego Olivares Jansana, Proyecto filmoteca.cl, Red Chilena de Estudios sobre Cine Amateur, RECA.

ANEXO 3

Gráficas generadas para la campaña de entrevistas de apoyo a esta investigación



Gráfica publicada para la campaña de entrevistas en apoyo a esta investigación



Gráfica publicada para la campaña de entrevistas en apoyo a esta investigación

INVESTIGACIÓN

CINE CHILENO EN PEQUEÑOS FORMATOS

0 1 2 3 4 5 6 7 8

3

NUEVOS ESPACIOS NARRATIVOS PARA LOS ARCHIVOS DOMÉSTICOS

Contar historias con archivos domésticos encontrados.

Intervenir, resignificar, rehistorizar, interpretar, reapropiarse de las imágenes.

1920-1980
HOY

@filmotecacl @filmoteca.cl

filmoteca.cl

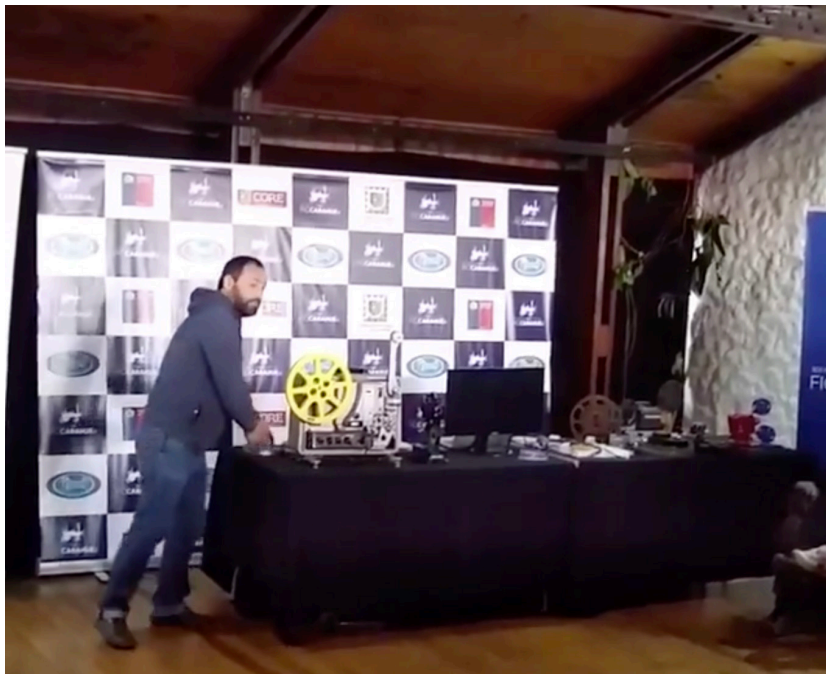
Gráfica publicada para la campaña de entrevistas en apoyo a esta investigación

ANEXO 4

Registros gráficos de algunas de las actividades académicas y de divulgación vinculadas a esta investigación



Exposición en el marco del Festival Araucanía Audiovisual, 2019



Exposición en el marco de FIC Carahue, 2019



>ENCUENTRO VIRTUAL

MEMORIAS EN MOVIMIENTO

el cine casero como documento y materia de estudio

>PARTICIPAN

Jeannette Garcés | conservadora de material audiovisual y artista sonora

Diego Olivares | proyecto filmoteca.cl

Pamela Fuentes | encargada de colecciones sonoras y de imagen en movimiento del Archivo Fotográfico y Audiovisual de la Biblioteca Nacional

MARTES 30 DE JUNIO | 6 PM

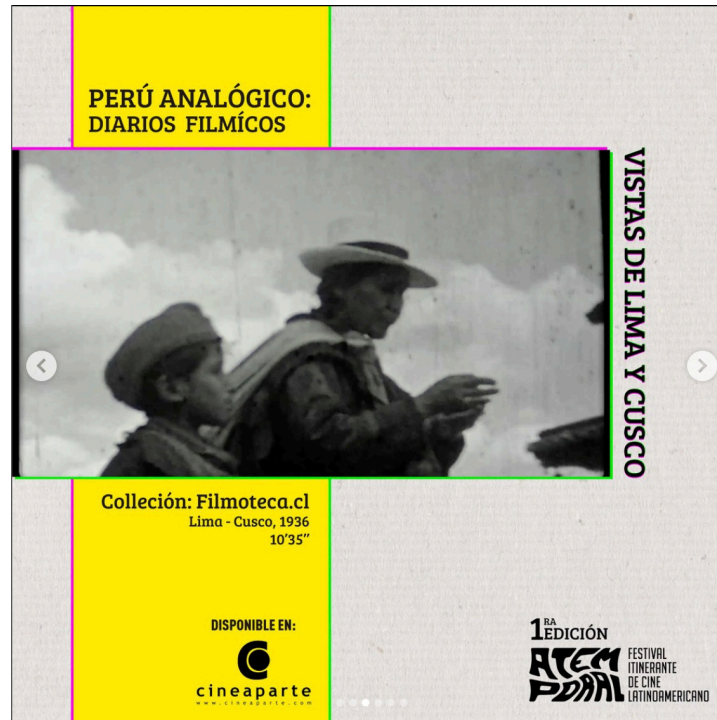
>TRANSMISIÓN: FACEBOOK LIVE
 @BibliotecaNacionaldeChile
 @archivofotograficoyaudiovisual



Programa del Encuentro virtual "Memorias en movimiento", organizado por la Biblioteca Nacional, 2020



Registro del Encuentro virtual "Memorias en movimiento", organizado por la Biblioteca Nacional, 2020



Gráfica del Festival Itinerante de Cine Latinoamericano, Atemporal. Cajamarca, Perú 2020



Gráfica del Festival Itinerante de Cine Latinoamericano, Atemporal. Cajamarca, Perú 2020



Gráfica de la Mostra Internacional de Filmes Domésticos. Brasil 2020



Gráfica de la Mostra Internacional de Filmes Domésticos. Brasil 2020



Registro del panel organizado por el Festival Biobío Cine, Concepción 2020.



Registro del panel organizado por el Cine Club de Penco, Penco 2020.



jue 21 oct 11.00-13.30 (Chi)
Saludos
·Tania Espinal (Méx)
·Cine Casero (Uru)
·Salvi Vivancos (Esp)
·Débora Butruce (Bra)
16.00-18.00 (Chi)
·Biblioteca Nacional
·Cineteca Nacional
·Memoria Fílmica
·Pencopolitana
·Cultura La Unión

vie 22 oct 11.00 (Chi)
Efrén Cuevas (Esp)
Conferencia magistral
18.00-20.00 (Chi)
Conversatorio y
visionado de
reciclajes artísticos
·Karin Cuyul (Chi)
·Colectivo Ceis 8
·Colectivo Vlop Cinema

sáb 23 oct Desde las 00.00 (Chi)
Maratón: 24 horas
de cine amateur
latinoamericano

f LIVE ▶



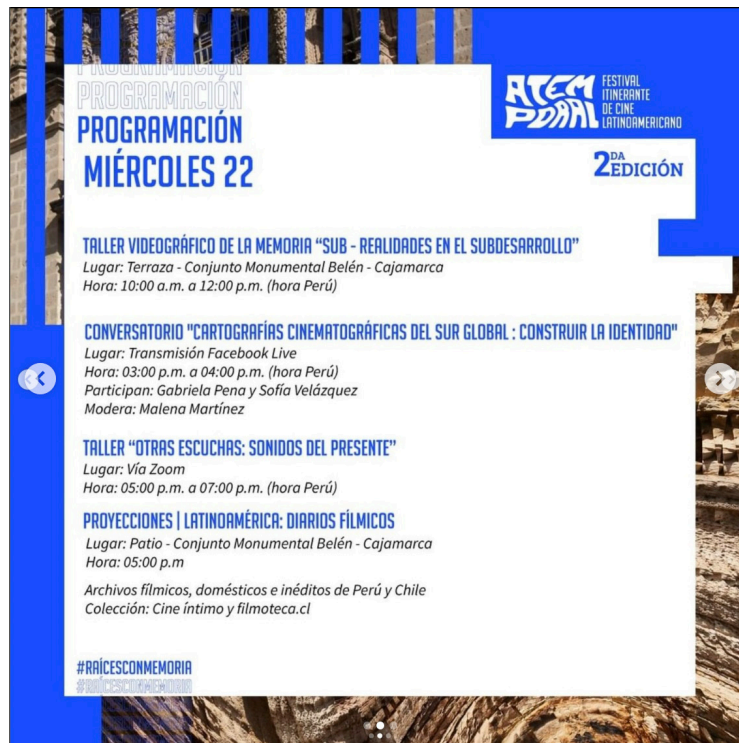
Gráfica de la Primera Jornada Internacional "El cine amateur y sus prácticas. Memorias, archivos y usos", Chile 2021.



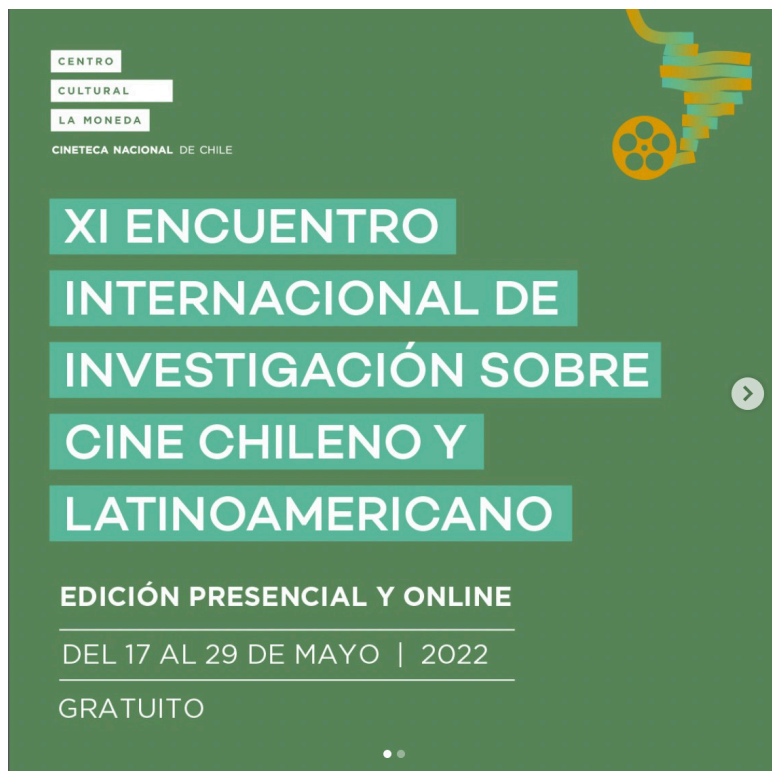
Registro de la Primera Jornada Internacional "El cine amateur y sus prácticas. Memorias, archivos y usos", Chile 2021.



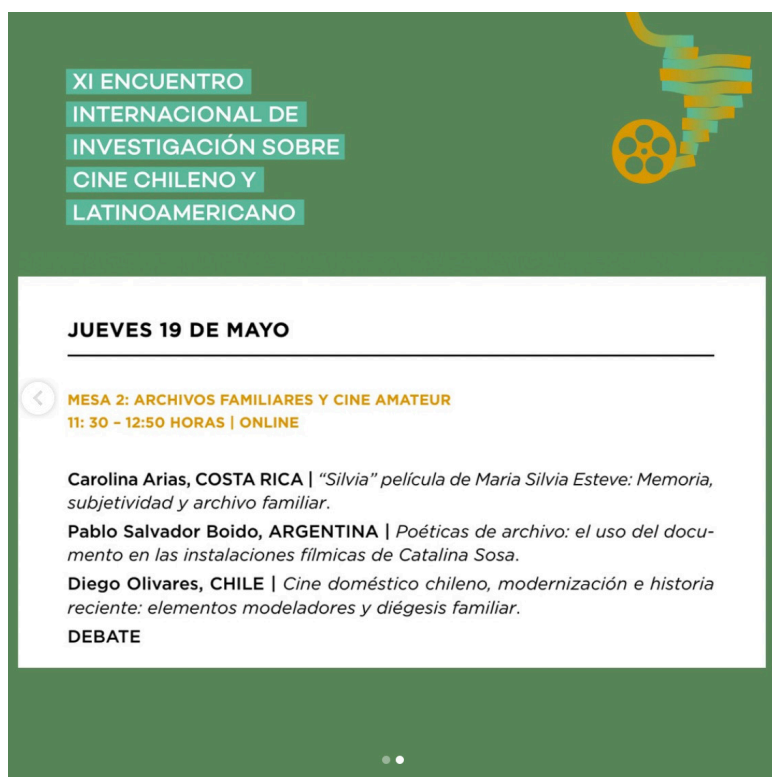
Registro de la Primera Jornada Internacional "El cine amateur y sus prácticas. Memorias, archivos y usos", Chile 2021.



Gráfica del Festival Itinerante de Cine Latinoamericano, Atemporal. Cajamarca, Perú 2022



Gráfica del XI Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine chileno y Latinoamericano de la Cineteca Nacional de Chile. Chile, 2022.



Gráfica del XI Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine chileno y Latinoamericano de la Cineteca Nacional de Chile. Chile, 2022.



Registro del XI Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine chileno y Latinoamericano de la Cineteca Nacional de Chile. Chile, 2022.

ANEXO 5

**Registros gráficos del Proyecto filmoteca.cl, trabajo
de archivo vinculado a esta investigación**



filmoteca.cl

Editar perfil

Ad tools



393 publicaciones

7606 seguidores

1760 seguidos

filmoteca.cl

Un archivo

www.youtube.com/channel/UC69wD40GSMp0DKsAZz1tRCw

PUBLICACIONES

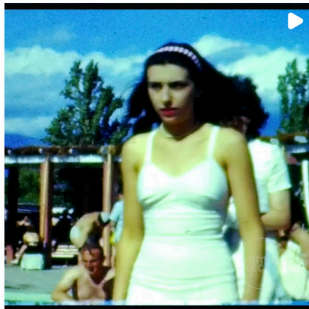
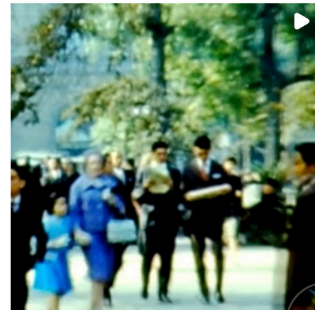
REELS

GUARDADO

ETIQUETADAS



Registros gráficos del trabajo del Proyecto filmoteca.cl
(cuenta en instagram @filmoteca.cl.)



Registros gráficos del trabajo del Proyecto filmoteca.cl
(cuenta en instagram @filmoteca.cl.)



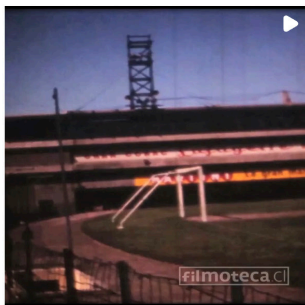
Registros gráficos del trabajo del Proyecto filmoteca.cl
(cuenta en instagram @filmoteca.cl.)



Registros gráficos del trabajo del Proyecto filmoteca.cl
(cuenta en instagram @filmoteca.cl.)



Registros gráficos del trabajo del Proyecto filmoteca.cl
(cuenta en instagram @filmoteca.cl.)



Registros gráficos del trabajo del Proyecto filmoteca.cl
(cuenta en instagram @filmoteca.cl.)



Registros gráficos del trabajo del Proyecto filmoteca.cl (cuenta en instagram @filmoteca.cl.)



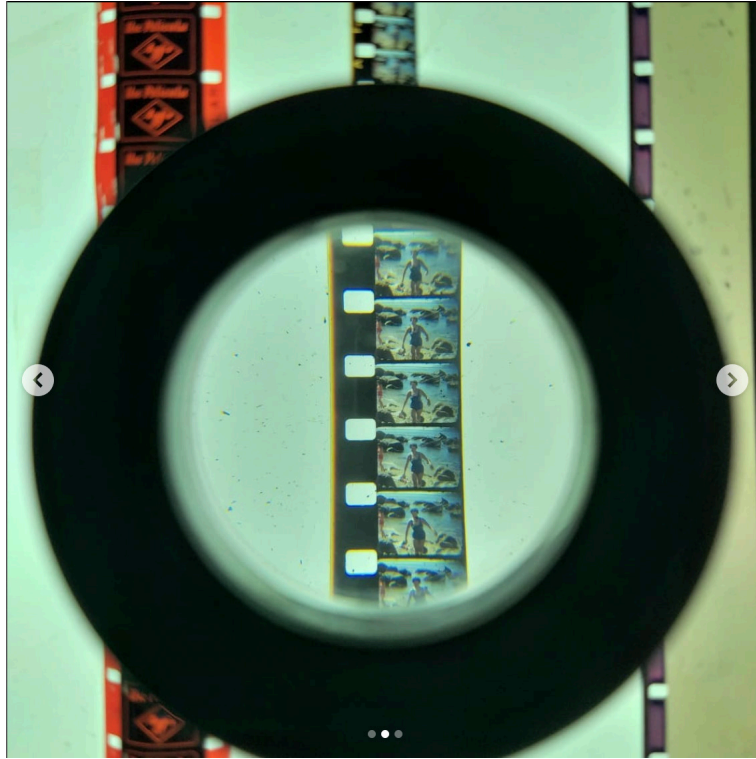
Registros gráficos del trabajo del Proyecto filmoteca.cl (cuenta en instagram @filmoteca.cl.)



Registros gráficos del trabajo del Proyecto filмотeca.cl
(cuenta en instagram @filмотeca.cl.)



Registros gráficos del trabajo del Proyecto filмотeca.cl
(cuenta en instagram @filмотeca.cl.)



Registros gráficos del trabajo del Proyecto filmoteca.cl
(cuenta en instagram @filmoteca.cl.)



Registros gráficos del trabajo del Proyecto filmoteca.cl
(cuenta en instagram @filmoteca.cl.)



Registros gráficos del trabajo del Proyecto filmoteca.cl
(cuenta en instagram @filmoteca.cl.)

