

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

DIEGO OLIVARES JANSANA*

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 filmicos 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.

Palabras clave

cine doméstico, memoria, patrimonio, archivo, familia, modernización

Fecha de recepción: 15 septiembre 2021
Fecha de aceptación: 05 mayo 2022

Filming the inside and the outside: the domestic cinema in the framework of the Chilean modernization of the 20th century, its uses and contemporary tensions

Abstract

This work describes the practices of home movies and its modeling elements in the context of the family model that emerges from the modernization processes experienced in Chile during the 20th century. From there, the text inquires about the public and private, the masculine and feminine, the aesthetic-technical powers of cinema, memories, institutionalized heritage, and the contemporary uses of family film archives. In this research, theoretical-methodological contributions converge in order to propose a possible state of the art for the field of domestic cinema, and for any operation based on materials from the past, within the framework of the memorial epistemic turn that we are witnessing.

Keywords: home movies, memory, heritage, archive, family, modernization

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 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 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” (González, 2014, p. 11). Asistimos, como señalan Elizabeth Jelin y Ricard Vinyes en su diálogo en *Cómo será el pasado*, a un “giro memorial” alternativo al modelo canónico instaurado, al menos, desde la segunda guerra mundial” (Jelin y Vinyes, 2021, 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*

*Universidad de La Frontera, Universidad Austral de Chile, Red chilena de estudios sobre cine amateur (RECA). Correo electrónico: diego.olivares@ufrontera.cl

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.

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, 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” (Lagos y Figueroa, 2017, p. 3).

La capacidad retencional de los dispositivos filmicos 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, 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 filmico, en tanto reproducción técnica, marca la diferencia entre el cine y formas retencionales impresas, por ejemplo (Berti y Cáceres, 2018, p. 19).

En el trabajo de Lewis Mumford, *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” (Mumford, 2020, 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 filmicos. En *El asedio de las imágenes*, el realizador Stan Brakhage imagina el diálogo entre uno de los hermanos fabricantes de aparatos cinematográficos Pathé y el mago 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, ¡nunca, jamás, para el entretenimiento!” (Brakhage, 2019, p. 27). Esta conversación concebida por Brakhage tomó nuevas formas cuando el cine se puso a prueba en distintas partes del mundo.

Primeras vistas: el cine como testigo

En el caso de la enumeración de las primeras vistas producidas en Chile, Mónica Villarroel 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 (Villarroel, 2017, p. 23). En el libro *Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno temprano (1897-1932)* de Ximena Vergara, Antonia Krebs y Marcelo Morales, 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” (Vergara, Krebs y Morales, 2021, p. V).

También en *Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno temprano (1897-1932)*, se recoge una cita del diario *El Mercurio* 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 filmicas 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 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 (...)” (Corro, 2021, p. 127).

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, por ejemplo, se señala que en caso de amenaza de propagación del fuego fuera del almacén de la proyectora, donde arde la película, el proyeccionista 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” (Camós, 1954, 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 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” (Gallardo y Morales, 2021, 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.

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, en su investigación acerca de la clase media chilena, señala que el proceso modernizador propició “la llegada de patrones extranjeros de consumo, la transformación en las formas de ocio y estilo de vida que transformaron la vida cotidiana de la sociedad, así como la burocratización del capitalismo” (Stern, 2021, 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” (Stern, 2021, 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 (Stern, 2021, 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 (Stern, 2021, p. 324). En la misma línea, encontramos en el trabajo de la investigadora argentina Leonor Arfuch 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 (Arfuch 2016, p. 224).

Acerca del eje femenino-masculino, Elizabeth Jelin 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 (Jelin, 2016, 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 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 (Candina, 2013, 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”. (Candina, 2013, p. 96).

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 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 (Álvarez, 2011, 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 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. (Gallardo y Morales, 2021, 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 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” (Odin, 2010, p. 47). Con esta constatación, Mariano Véliz 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 (Véliz, 2020, 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, recordar 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” (Véliz, 2020, p. 7).

En esa línea, Efrén Cuevas, 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 deciros 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 (Cuevas, 2010, p. 125).

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 señala que los rituales “son modalidades de interacción social en las que los participantes comparten información y el sentido general de la acción” (Moulian, 2012, 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, 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” (Tarnaud y Fournié, 1973, p. 9).

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 Murguio 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?” (Cuevas y Murguio, 2002, p. 54).

Por su parte, Patricia Zimmermann, 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 (Zimmermann, 1995, p. 43).

Discurso de perfeccionamiento

En las palabras de Zimmermann hallamos otro operativo modelador que más tarde es conceptualizado por Liz Czach. La investigadora canadiense reconoce y describe el discurso de perfeccionamiento que surge paralelo a la comercialización de los primeros aparatos filmicos 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 (Czach, 2010, 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 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” (Nichols, 1997, 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 señala que una de las tendencias culturales que se instala desde los primeros años de la práctica filmica aficionada sería “la inscripción de una ideología de profesionalismo en todos los niveles discursivos del cine amateur” (Zimmermann, 1995, 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 filmicos como entretención, y el placer como objetivo. Por otro lado, está el discurso propagado por la publicidad en torno al consumo tecnológico (Zimmermann, 1995, p. 32). Gallardo y Morales, 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 estético 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” (Gallardo y Morales, 2021, p. 14).

Roger Odin 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” (Odin, 2010, pp. 40-44). Liz Czach, por su parte, reconoce en la propia sintaxis visual y en la factura errática de las piezas filmicas 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 (Czach, 2010, p. 62).

El discurso de perfeccionamiento opera en varias direcciones. En *Manual de cinematografía. Guía completa del cine amateur*, David Cheshire, 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” (Cheshire, 1979, p. 6). En *Prontuario del cine amateur*, Tony Rose 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” (Rose, 1966, 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” (Rose, 1966: 9). Borrás y Colomer 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” (Borrás y Colomer, 1980, p. 8).

En *El cine amateur*, Cermeño 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” (Cermeño, 1975: 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).

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 filmica familiar trajera el horror de los procesos traumáticos vividos por la sociedad al interior del hogar. William C. Wees, 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” (Wees, 2010, 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 se describe como la relación de los testimoniantes 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”. (Ruiz, 2017, 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 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 fragmento y restitución donde se halla la urgencia de los archivos filmicos 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” (Traverso, 1997, p. 169).

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 Rosentone, el periodista e historiador Pablo Marín 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” (Rosentone, 2013, p. 9). En esa línea, René Gardies 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 filmica y las realidades o las representaciones colectivas?” (Gardies, 2014, 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, “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” (Taylor, 2019, 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 34° Congreso de la Federación Internacional 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 filmica mundial elaborada hasta ahí. Sobre esto, sin embargo, la curadora en jefe del *Eye Filmmuseum* de Ámsterdam, Giovanna Fossati, 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 senta-

da la actualidad del debate acerca de la ontología del cine en tiempos de transición (o no) hacia lo digital (Fossati, 2019, p. 140).

Respecto del cine de aficionados, el investigador español Efrén Cuevas 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” (Cuevas, 2010, 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 filmicos: 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, 2008, p. 197).

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 “destinan un importante volumen de recursos para garantizar la salvaguardia de los originales valiosos y frágiles, que deben ser preservados para generaciones futuras” (Bereijo y Fuentes, 2001, 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 producción 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, *Buscando a Larisa* (Pardo, 2012), 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.

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 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 (Da Silva Catela, 2002, 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 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” (Odin, 2008, 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 instituciones 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 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 (Vroom, 2015, 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.

Conclusión

El recorrido propuesto por este estudio, estructurado sobre la base de los aportes teórico-metodológicos de distintos trabajos confluente, 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, “permiten reflexionar sobre la naturaleza del tiempo y de la memoria” (Depetris, 2017, 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.

Bibliografía

- Álvarez, P. (2011). *Mecánica doméstica. Publicidad, modernización de la mujer y tecnologías para el hogar 1945-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Arfurch, L. (2016). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos y pertenencias*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Bau, N. (1961). *El cine de 8mm*. Barcelona: Omega.
- Bereijo, A. y Fuentes, J. (2001). *Los soportes fílmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Recuperado de <https://revistas.um.es/analesdoc/issue/view/131>
- Borrás, J. y Colomer, A. (1980). *Arte y técnica de filmar*. Barcelona: Bruguera.
- Brakhage, S. (2019). *El asedio de las imágenes. Cinco biografías fílmicas*. Santiago: Bastante.
- Camós Says, S. (1954). *Técnica de la proyección cinematográfica*. Barcelona: Marcombo.
- Candina, A. (2013). *Clase media, Estado y sacrificio*. Santiago de Chile: LOM
- Cermeño, C. (1975). *El cine amateur*. Barcelona: Marcombo.
- Corro, P. (2021). *Apariciones. Textos sobre cine chileno 1910-2019*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Cuevas, E. (2010). *La casa abierta, el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio.
- Cuevas, E. y Muguero, C. (Eds.) (2002). *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner*. Madrid: 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: Ocho y medio.
- Da Silva Catela, L. (2002). *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI.
- 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.
- El cine en el hogar, el hogar en el cine. Publicidad de Casa Hans Frey; (6 de julio de 1925). *El Peneca*, p. 24.
- Fossati, G. (2019). *Del grano al pixel, cine y archivos en transición*. Buenos Aires. Imago Mundi.
- Gallardo, M y Morales, N. (2021). *Archivo filmico amateur y construcción de memorias colectivas: análisis de registros familiares desde una perspectiva estético-política (Chile 1920-1980)* (monografía inédita). Cineteca Nacional de Chile, Santiago de Chile, Chile.
- Gardies, R. (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La marca editora.
- González, I. (2014). *Las ruinas de la memoria*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Jaramillo, J. (2011). El giro hacia el pasado. Reflexiones sobre su naturaleza e impactos. *Folios*, (33), 66-80.
- Jelin, E. (2016). *Pan y afectos*. Buenos Aires: FCE.
- Jelin, E. y Vinyes, R. (2021). *Cómo será el pasado. Una conversación sobre el giro memorial*. Barcelona: NED Ediciones.
- Lagos, P. y 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: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Moulian, R. (2012). *Metamorfosis ritual. Desde el ngillatun al culto pentecostal*. Valdivia: Kultrún.
- Mumford, L. (2020). *Técnica y civilización*. La Rioja: Pepitas de calabaza.
- Nichols, B (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós
- Odin, R. (2008). *El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático*. Recuperado de <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: Ocho y medio.
- Rose, T. (1966). *Prontuario del cine amateur*. Barcelona: 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: Ediciones Universidad de La Frontera.
- Smith, A. (2018). *The archival life of home movie. Regional reflections and negotiated of a shared past*. Recuperado de www.diva-portal.org
- Stern, C (2021). *Entre el cielo y el suelo. Las identidades elásticas de la clase media (Santiago de Chile, 1932-1962)*. Santiago: RIL editores
- Tarnaud, C. y Fournié, G. (1973). *El cine amateur en 10 lecciones*. Bilbao: Cantábrica.
- Taylor, D. (2019). Archivos digitales. En *Archivos fuera de lugar* (pp. 39-46). Ciudad de México: Taller de ediciones económicas.

- Traverso, E. (1997). *La historia desgarrada. Ensayos sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder.
- Véliz, M. (2020). Archivos, familias y espectros en el documental latinoamericano contemporáneo. *Revistas culturales*, (8), 1-29.
- Vergara, X., Krebs, A. y Morales, M. (2021). *Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno temprano (1897-1932)*. Santiago: RIL editores.
- Villaruel, M. (2017). *Poder, Nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM
- Vroom, R. (2015). Lenguaje metafórico del metraje encontrado. Entrevista con Alan Berliner. *Cine Documental*, (12).
- 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: Ocho y medio.
- Zimmermann, P. 1995. *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Indiana: Indiana University Press.

Filmografía

- Lumière, L. (1895). *Le Repas de bébé*. Louis Lumière.
- Pardo, A. (2012). *Buscando a Larisa*. K3 Films.