



NUESTRO CINE
CINETECA NACIONAL DE CHILE

Vida íntima y vida pública

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



NUESTRO CINE
CINETECA NACIONAL DE CHILE

Vida íntima y vida pública

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

NUESTRO CINE

Vida íntima y vida pública: Cuatro miradas a los registros fílmicos familiares (1920-1980).

©Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda,
Cineteca Nacional de Chile
Primera edición, octubre 2022
Impreso en 200 ejemplares
ISBN: 978-956-414-510-5
RPI: 2023-A-2687

COORDINACIÓN GENERAL

Marcelo Morales Cortés, director Cineteca Nacional de Chile
Juan Pedro Astaburuaga Sandoval, productor de extensión Cineteca Nacional de Chile

COORDINACIÓN EDITORIAL

María Paz Bajas Irizar

PRODUCCIÓN

Juan Pedro Astaburuaga Sandoval

ARCHIVO FOTOGRÁFICO Y DOCUMENTAL

Colección Películas Familiares
Cineteca Nacional de Chile

MATERIAL FÍLMICO ORIGINAL

Colección Películas Familiares
Cineteca Nacional de Chile

COORDINACIÓN DE PRESERVACIÓN

Pablo Insunza Rodríguez

RESTAURACIÓN DE MATERIAL FÍLMICO Y DIGITAL

Sebastián Úbeda Reyes, Marcelo Vega Vega, Alejandro Chávez Solís, Andrea Soto Astorga

FOTOGRAMAS

Andrea Soto Astorga

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Otros Pérez

IMPRESIÓN

Salesianos Impresores S.A

Morales, Marcelo; Astaburuaga, Juan Pedro (coordinadores)

Vida íntima y vida pública: Cuatro miradas a los registros fílmicos familiares (1920-1980).

Brenda Ibáñez Toledo, David Montoya Torales, Natalie Guerra Araya, Claudia Barril Rejman, Rafael Prieto Véliz,

Francisca Barrientos Tapia, Consuelo Cáceres Aedo, Nicole Molina Ruiz,

Milena Gallardo Villegas, Natalia Morales Barrientos - 1 ed. - Santiago: Fundación Centro

Cultural Palacio de La Moneda / Cineteca Nacional de Chile, 2022.

146 p.; 20.5 x 26 cm

ISBN: 978-956-414-510-5

NUESTRO CINE
CINETECA NACIONAL DE CHILE

Vida íntima y vida pública

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

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE



Agradecimientos

A todas las familias que han confiado el cuidado y conservación de sus archivos fílmicos familiares a la Cineteca Nacional de Chile.

A Mónica Villarroel Márquez por su permanente esfuerzo y dedicación en conservar, preservar y difundir el patrimonio fílmico nacional y en particular por darle vida a este proyecto.

Índice

PRESENTACIÓN	11
INTRODUCCIÓN: EL CINE DOMÉSTICO COMO CINE NACIONAL	12
CAPÍTULO 1: EN LA SENDA DE LA REALIZACIÓN. CÁMARAS, ROLLOS, REVELADOS Y PROYECCIONES	19
CAPÍTULO 2: CUATRO LECTURAS A LAS PELÍCULAS FAMILIARES	41
Películas familiares chilenas: los fotogramas enlatados de la historia del siglo XX. Brenda Ibáñez, David Montoya y Natalie Guerra	
	44
Registros biográficos en una memoria audiovisual multiforme. Articulaciones desde la coyuntura chilena a partir de casos en resguardo en la Cineteca Nacional. Claudia Barril y Rafael Prieto	
	58
Del registro familiar a la memoria colectiva: investigación en torno a la colección Archivos Familiares (1930-1989). Francisca Barrientos, Consuelo Cáceres y Nicole Molina.	
	79
Archivo fílmico <i>amateur</i> y construcción de memorias colectivas: análisis de registros familiares desde una perspectiva estético-política (Chile. 1920-1980). Milena Gallardo y Natalia Morales.	
	98
PALABRAS FINALES	131
BIBLIOGRAFÍA	137





Desde su apertura en marzo de 2006 la Cineteca Nacional de Chile comenzó a resguardar, poco a poco en sus bóvedas, archivos fílmicos caseros de familias chilenas. Eran filmaciones de distinto tipo: casamientos, cumpleaños, bautizos, vacaciones, retratos familiares “vivos”, algunas ficciones amateur y algunos registros de acontecimientos importantes para el camarógrafo (partidos de fútbol en el estadio, la presencia de alguna autoridad o simplemente filmar ciudades, calles, paisajes). Eran valiosos recuerdos en formato 8mm, 9,5mm y 16mm que, en la mayoría de los casos, ante la ausencia de quien portaba el conocimiento para filmar y echar a andar los viejos proyectores, estaban atrapados en rollos análogos. Cintas arrumbadas en el cuarto o la bodega de algún descendiente que las había conservado.

Ante esto, la Cineteca aparecía como una gran solución en la que todos salían ganando: por un lado estas familias obtenían una copia digitalizada de esas valiosas memorias del pasado, por otro, la Cineteca Nacional de Chile resguardaba estos rollos en sus bóvedas climatizadas, dándole un nuevo estatus a estas imágenes que se creían insignificantes, posicionándolas como patrimonio fílmico de Chile, al igual que cualquier gran película. Así, con la llegada de estos registros, nuestro archivo se hace parte de una creciente valoración mundial de los llamados filmes “caseros” o “familiares” (denominación con la que trabajamos finalmente). Además, esto permitió sumarnos al *Home Movie Day* (el día del cine casero), jornada donde el Center for Home Movies (EE.UU.) invita a todos los archivos del mundo a pensar y valorar este tipo de materiales.

¿Y cuál es el valor de estos filmes en particular? Si los miramos detenidamente, más allá de esos momentos felices registrados, de festejos, juegos de niños, paseos por alguna ciudad o paisajes filmados por alguien que no conocemos, hay en ellos un rastro de memoria que deja de ser individual porque reconocemos algo de nosotros mismos ahí. Esto se hace más patente

en algunas películas, como la del fanático que ingresó con su cámara a algún partido del Mundial de 1962, alguien que recorre Santiago en los 20, 40 o 70; o también en un simple registro de un padre que filma a sus hijas corriendo por el paseo Gervasoni de Valparaíso en los 30. Vemos ahí cómo era el Chile de esos años, sus vestimentas, el movimiento de las ciudades, la tecnología, las ceremonias. Y así podemos imaginar también a nuestros antepasados y entender mejor los lugares que habitamos.

Frente a toda esta riqueza visual, y ante un acervo que de pronto llegó a la increíble cifra de más de 2.600 rollos provenientes de alrededor de 220 familias, la Cineteca Nacional comenzó a hacer llamados públicos para analizar y catalogar debidamente estas películas. Así, desde el 2016 y hasta 2021, cuatro grupos de investigadores, a través del llamado “Concurso de promoción del archivo”, han realizado valiosos e inéditos estudios sobre estos particulares filmes, resultados que se reflejan ahora en este libro.

Estamos seguros que estos son un aporte fundamental para los estudios de cine en el país y que amplía el horizonte de nuestra memoria audiovisual. El cine, con su potencia colectivizante y signficante, es justamente un poderoso aliado contra el olvido, contra esos recuerdos que se borran o buscan ser borrados. Para reconstruir esa memoria social, esa cadena de nuestras identidades, territorios y saberes, todo recurso cuenta. Frente a estos archivos y con las conclusiones de las investigaciones acá publicadas, queda en evidencia que todo recuerdo o rollito que podamos rescatar, resguardar y poner en circulación se transforma en parte vital de todas y todos. Esas imágenes son ahora memoria viva y nos hace pensar en lo que hemos sido, en cómo hemos ido transformándonos y en lo que hoy somos.

Marcelo Morales Cortés
Director
Cineteca Nacional de Chile

Presentación

Introducción

El cine doméstico como cine nacional

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.

Los rollos eran, efectivamente, filmaciones del 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 ár-

bol 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 sumar 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 ra-

zones 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 multidisciplinarias 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 entorñan 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 atravesía 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



CAPÍTULO I:
En la senda de la
realización.
Cámaras, rollos,
revelados y
proyecciones



Julio Lagarini Naverro, mi padre, era quien filmaba. Viajaba por trabajo y tal vez compró la cámara en Argentina o Inglaterra, no sé... ya estaba cuando yo nací. (...) Salía por negocios y se iba en barco, esos viajes de tres o cuatro meses en Europa. Viajó a Estados Unidos y Perú. (...) Era gerente general de una tienda muy grande que existía en esos años, La Casa García, que estaba en Alameda con Avenida España (...) creo que ahora hay una universidad (...) Enviaba a revelar a Estado Unidos. Las películas llegaban y mi papá decía ¡Este fin de semana vamos a ver películas! (...) Filmaba por lo menos cuatro veces al año (Luisa Lagarini Freire).

Primero compró una cámara que era muy elemental en el manejo y ahí aprendió a usarla. Y después se compró una Yashica japonesa sumamente complicada (...) Ahí profesionalizó su trabajo (...). Mi padre compraba en Panamá, como 30 rollos de película Agfa, no le gustaba el Kodak y mandaba a Panamá a revelar, con envío incluido (Oscar Tobar).

Comprendiendo que la distribución desde los centros de producción tecnológica a otros países se dio en diferentes períodos y escalas, se puede plantear como escenario general que el ingreso de estas tecnologías estuvo marcado por un componente socioeconómico, haciendo posible el acceso a clases medias en la medida que los costos asociados bajaban. Sin embargo, no son solo los costos de adquisición los que marcan una barrera para la producción de filmes domésticos: se requería, además, tiempo libre tanto para instruirse en el uso de esta tecnología, escasos para la clase trabajadora durante gran parte del siglo XX. Por tanto, la industria cinematográfica que impulsa la producción de cine *amateur* y familiar apuntaría a un público específico de clase alta, ampliado a clase media acomodada durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XX.

Los formatos que han sido asociados directamente al desarrollo del cine doméstico (*amateur* o familiar) han sido el 9,5mm, 8mm y Súper 8mm (Del Amo García, 2006:68). El primero, de producción francesa, fue lanzado al mercado en 1922 por Pathé Frères como un formato económico para la producción doméstica; por otro lado, el formato 8mm, conocido también como doble 8 o estándar 8, es de producción estadounidense, elaborado por Eastman Kodak en 1932 e inspirada en el formato 16mm; también fue pensado como un medio económico y sencillo para ser utilizado en las esferas familiares. Años más tarde, en 1965, la misma compañía saca al mercado una versión mejorada bajo el nombre de Súper 8, producto que ofrecía un aumento en la definición de la imagen, un sistema de cartucho «quita y pon» que reducía el problema del velado del rollo, y una mejor exposición a la luz en exteriores en comparación con un estándar 8.

Estos tipos de formatos se pueden caracterizar por su corta duración de bobina, que va entre 3 y 5 minutos aproximadamente, la transportabilidad del equipo -rollos y cámara- debido a su tamaño pequeño y bajo peso, una baja sensibilidad que, a pesar de sus excelentes resultados en cuanto a definición, permite registrar solo en condiciones lumínicas óptimas, y, por último, de manera general, produce una película muda. Estas características físico-químicas tienen una directa incidencia en la producción y resultados del *film*

amateur y familiar. Por su corta duración, se presenta ante la cámara lo esencial a ojos del realizador, por su facilidad de transporte, se puede retratar cualquier lugar o paisaje -refiriéndonos a su sentido geográfico-, además de otorgar un estilo de «cámara en mano» que, junto con la falta de sonoridad, marcan una impronta en el cine doméstico a través de patrones identificables (Lagos y Figueroa, 2008:7-9).

Se postula que el formato 8mm tuvo un importante auge durante la primera mitad del siglo XX, encontrando su apogeo en la década de los sesenta; mismo período en que ingresa al mercado el formato Súper 8mm, el cual tiene un leve incremento en su uso durante la década siguiente. Se puede sugerir para la década de los ochenta que el formato Súper 8 disminuye considerablemente y el formato 8mm no tiene presencia alguna, probablemente por la introducción de nuevas tecnologías al mercado; sin embargo, el formato 8mm tuvo una gran presencia durante el siglo XX, incluso en el período competitivo de la década de los sesenta y setenta.

En términos generales, tanto la adquisición de cámaras y rollos, como el proceso de revelado, se realizaba a través de distintas casas comerciales dedicadas a la venta de insumos fotográficos y cinematográficos. Si comparamos con la oferta actual de bienes tecnológicos en Chile, sin duda se puede afirmar que la circulación de estos bienes era escasa y el mercado de estos productos era restringido, sobre todo durante la primera mitad del siglo XX, período en el cual aún no se iniciaba el proceso de globalización del mercado y las importaciones tenían un costo más elevado. Es durante este mismo período en que se pueden identificar algunas de las casas comerciales más importantes en el rubro de la cinematografía: Alfred Reifschneider y Pellerano Hermanos.

Pellerano Hnos., inicialmente llamada Casa Pellerano, estaba ubicada en calle Condell, Valparaíso. Establecida por Natalio Pellerano Noziglia, nacido en Italia en 1882; se dedicó al cine y la fotografía, fue camarógrafo de *Las Chicas de la Avenida Pedro Montt* de Labek filmes (1925, s/min., 35mm, b/n), El Leopardo de España-Chile filmes (1926, 40 min., 35mm, b/n teñido) y de *Incendio* de Carlos del Mudo filmes (1926, 23 min., 35mm, b/n coloreado). Posteriormente, el negocio que-

dó a cargo de sus dos hijos: Natalio Pellerano López (fotógrafo) y José Pellerano López (fotógrafo y camarógrafo) residentes de la región de Valparaíso. Al fallecer su padre, José crea la sede Pellerano Hermanos en Viña del Mar (Rodríguez, 2011:297-298).

Por otro lado, Alfred Reifschneider Jakobi (Frankfurt, 1908), fotógrafo profesional, llega a Chile el año 1936. Al poco tiempo, inauguró un negocio de tomas y revelado en Compañía #1265, donde trabajó para su «vecino» El Mercurio. Desarrolló una amplia carrera como fotógrafo: participó en el Club Fotográfico de Chile, expuso en diferentes lugares y ganó diversos premios. Respecto a su establecimiento, este tuvo gran reconocimiento del público debido a la calidad de sus trabajos y a las innovaciones tecnológicas que presentaba, tal como la película pancromática, laboratorio en blanco y negro y laboratorio de cine; ofreció cámaras de todos los tipos y marcas; filmadoras y proyectores de 8 y 16mm; ampliadoras y accesorios para laboratorios, películas, rollos, placas, papeles fotográficos en general (Rodríguez, 2011:328).

En 1955 se trasladó a Agustinas #1151, donde se popularizó como Reifschneider Foto Cine Color; periodo en el que fue el proveedor más calificado y surtido del país.

Por último, cabe mencionar a Curphey -activo desde 1920- a quien Rodríguez también señala como proveedor de materiales cinematográficos, ofreciendo servicios de laboratorio, especializado en películas de 35mm, equipos y filmadoras de cine de las marcas Bell & Howell y Keystone, películas de 8 y 16mm; sus locales estaban ubicados en calle Huérfanos #1142 y Ahumada #200 (Rodríguez, 2011:115).

Tanto esta como otras casas comerciales dedicadas a la venta de productos fotográficos y cinematográficos establecieron convenios con distintas marcas para vender sus productos, entendiéndose como distribuidores locales, a través de los representantes de la marca en Chile como, por ejemplo, Kodak Chilena Ltda. (ver Imagen 3) y Agfa-Gevaert Chilena de Productos Fotográficos Ltda. (ver Imagen 4 e Imagen 5). No obstante, también era posible adquirir productos directamente en la oficina, para el caso de Kodak, que registra dirección en Alonso Ovalle #1180. (Ver Imagen 7).



Imagen 1: Publicidad de Pellerano Hnos. Revista Cine Foro, Sept/Oct 1964, año 1, nº3.



Imagen 2: Publicidad de Alfred Reifschneider y Cía. Revista Cine Foro, Sept/Oct 1964, año 1, nº3.

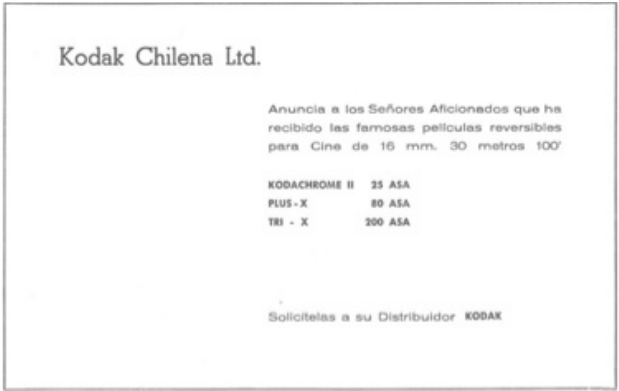


Imagen 3: Publicidad de Kodak Chilena Ltd. Revista Cine Foro, Sept/Oct 1964, año 1, nº3.



Imagen 4: Publicidad Agfacolor. Revista Cine Foro, Sept/Oct 1964, año 1, nº3.



Imagen 5: Publicidad Agfacolor. Revista Cine Chileno, Asociación de directores y productores de Cine (DIPROCINE), 1963, año 1, nº1.

1. Monto estimado sobre la base al propuesto por la calculadora de IPC desarrollada por INE. Disponible en: <<http://encina.ine.cl/CALCULADORA/>>.

Las marcas y productos identificados dentro de la muestra de estudio son las siguientes:

- Kodak: Cine Kodak Panchromatic Super X (8mm), Cine Kodak Kodachrome (8mm y S 8mm), Kodak Kodachrome Ektachrome (S 8mm)
- Agfa-Gevaert: Agfa 8 y Agfacolor
- Ferraniacolor (8mm)
- Ansco: Hypan Twin-Eight (8mm)

De estas cajas se destaca la permanencia de timbres y *stickers* que hacen referencias al lugar de adquisición –tal como se muestra en las imágenes 6 y 7– y la permanencia de apuntes o anotaciones realizadas por los realizadores o poseedores del rollo, presentes tanto en las cajas como en los sobres y cajas plásticas contenedoras, las cuales daban luces sobre su contenido y fecha de elaboración.

Además de los materiales ya descritos, dentro de la muestra de estudio se incluye el depósito de los equipos cinematográficos por parte de la familia Faiguenbaum: un proyector marca Cine Kodak para formatos 8mm modelo *Showtime 8* (ver Imagen 19), una mesa de edición marca Mansfield modelo 950 (ver Imagen 20) y una cámara filmadora perteneciente a la familia Marcel, marca Nihon Cine Industry Co. Ltd. modelo Jelco III auto (ver Imagen 12).

Esta filmadora marca Nihon (Imagen 12) fue conservado por la familia Marcel junto a su boleta de compra (Imagen 13), la cual cobra gran valor documental, en la medida que entrega información sobre el precio y lugar de adquisición del bien. Esta cámara fue adquirida en Reifschneider: Foto Cine Color, sede de Agustinas 1151, en la ciudad de Santiago el 16 de mayo de 1965. El monto total de la compra figura por 480 escudos, lo cual serían aproximadamente \$185.000 pesos chilenos actuales¹, por lo cual se podría tener un estimado del costo de la filmadora, restando los otros productos adquiridos.

Respecto a los equipos cinematográficos donados por Sergio Faiguenbaum, se estima que ambos fueron lanzados al mercado en la década de 1950. El *Showtime 8* se caracteriza por su lámpara de 500 *watts*, gracias a la cual logra proyectar una imagen de brillo óptimo de 36 pulgadas de ancho a una distancia aproximada de 5 metros (17,5 *feets*) con una pantalla de superficie mate o de 66 pulgadas



Imagen 6: Ansco Hypan Twin-8mm. Familia Tippmann.



Imagen 7: Kodak Chilena Ltd. 8mm. Familia Tippmann.



Imagen 8: Kodak Chilena Ltd. 8mm. Familia Tippmann.



Imagen 9: Ferraniacolor 8mm. Familia Faiguenbaum.

de ancho a una distancia aproximada de 9,5 metros (32 *feets*) con una granulada; para 1955, su costo era de \$115 dólares en Estados Unidos (Revista *Life*, 1955).

Las cinco familias entrevistadas comentaron al respecto que los realizadores se habían preocupado de comprar todos los instrumentos necesarios para el proceso de montaje y filmación, lo que consistía en la cámara de filmación (portátil en muchos casos), los rollos, la máquina proyectora, lienzo, sistema de iluminación, entre otros recursos necesarios. Hay familias que fueron más allá; los Matus, que se habían preocupado de obtener un sistema de archivo sonoro asociado al proceso de filmación, o el caso de la familia Baytelman, quienes adquirieron también un sistema de iluminación basado en tubos

de entrada de luz. Lo anterior nos demuestra que los realizadores tenían un interés particular con producir el *film* de la mejor manera posible, aun cuando las condiciones no fueran del todo favorables.

Sobre el proceso de producción y montaje de los filmes familiares, las cinco familias entrevistadas admitieron no realizar un proceso de producción previo muy elaborado, ya que la gracia de la película familiar consistía en registrar situaciones que acaecían *in situ*, como también hitos de importancia familiar que se quisieran documentar para recordar en el futuro, ligadas siempre a una comunidad particular que comparte valores y significados, por lo que hitos como celebraciones familiares y caseras, cumpleaños, matrimonios, navidades, años nuevos y viajes fueron



Imagen 10: Caja plástica contenedora para rollos Kodak (C.a. 1972), Familia Faiguenbaum.



Imagen 11: Sobre Kodak Chilena Ltda., Familia Faiguenbaum.

considerados como predilectos al momento de filmar. Así lo indica Sergio Faiguenbaum con respecto a las filmaciones que realizaba su padre Isaac Faiguenbaum:

Sí, mi padre registraba casi todos los acontecimientos familiares, era casi un libreto, estaba bien incorporado a la vida familiar [la filmación] y bueno, a la rutina ¿no?, los cumpleaños, esto que te digo, de cuando alguien viajaba, o llegaba al aeropuerto, son elementos propios de ese Chile más pueblerino (Entrevista a S. Faiguenbaum).

También así lo relata Raúl Marcel, hijo de Raúl Marcel Saldías quien realizó un intenso trabajo de filmación familiar,

Él [su padre] era aficionado a la fotografía y a filmar eventos familiares y eventos del cuasimodo, que por aquellos años era muy popular esta celebración, y por ende era muy colorido, y a él le gustaba mucho eso de dejar, como se llama, impreso esa actividad. Lo mismo para filmar a la familia, nosotros cuando íbamos de vacaciones hacia el sur de Chile, en base a eso, es de lo que se trata esta filmación (Entrevista a R. Marcel).

Las cinco familias coinciden en que el proceso de filmación y el tipo de rollo que se utilizaban era determinante. Para la década de los sesenta, las tecnologías asociadas al mundo de la filmación eran más bien limitadas, por lo que el tiempo con el que se contaba para filmar era muy reducido. La selección de lo que se iba a filmar o no, era parte de las tareas del ojo editor. En los filmes producidos por Raúl Marcel podemos ver cómo se van articulando dos dimensiones importantes del *film familiar*: por un lado, y dentro de la tónica de los relatos familiares, Marcel se interesa mucho en filmar diferentes hitos de orden familiar ya descritos (vacaciones principalmente) pero, por otro lado, el realizador se interesa también en registrar eventos particulares de la comuna en la cual vive, como es el caso de la Fiesta de Cuasimodo que se celebraba en Renca. Para estas ocasiones, el proceso de filmación se tornaba un poco más complejo, ya que debía tener la capacidad de que, en los pocos minutos de los que disponía para la filmación, pudiese quedar registrada de la mejor forma posible la procesión:

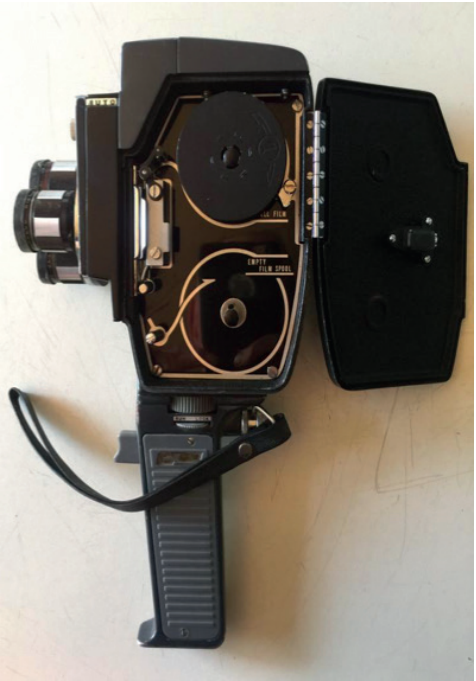


Imagen 12: Filmadora marca Nihon Cine IND Co. Ltd., modelo Jelco III auto. Registro fotográfico Raúl Marcel.



Imagen 13: Boleta por compra de filmadora Jelco, Reifschneider foto cine color, 1965. Familia Marcel.

En el caso del Cuasimodo, él se colocaba en un lugar estratégico para poder abarcar todo, cosa de tener una buena toma pero con tiempos cortos. Aparte de eso, habían paneos de la familia y del sector. Filmaba eso y posteriormente en otro momento filmaba a la familia en el entorno, a nosotros cuando éramos pequeños, pero siempre eran tiempos cortos, una vez que se terminaba la cinta obviamente la mandaba a revelar, y después cuando se producía otro evento él volvía a comprar (Entrevista a R. Marcel).

El proceso de filmación era bastante rudimentario para la época. Para algunas familias el dominio de la cámara era muy básico, por lo que cada filmación intentaba hacerse de manera rigurosa, para no dañar la imagen. Por esta misma razón, preferían mandar a revelar sus rollos a centros especializados una vez que eran editados, que hacerlo por su cuenta. En el caso de la familia Faiguenbaum, Isaac, el productor, hacía una edición previa del material antes de ser enviada a revelar:

Después él hacía la edición, tenía una maquinita que yo traje, doné acá, que era para editar en casa digamos, no sé si conocen, se da vuelta el rollito y se va pegando con un pegamento que había [...] Se pasaba horas en eso, y bueno después se estrenaba, era parte importante de la vida familiar realmente [...] Y sí, tenía esa cosa media de reportero, de registro de eventos importantes, elecciones, o alunizaje del hombre a la luna, también tenía algo de esa inquietud (Entrevista a S. Faiguenbaum).

El tiempo de revelado entre que las familias enviaban sus rollos y estos eran revelados y devueltos era de aproximadamente más de un mes, esto considerando que para las décadas más tempranas no había muchos centros especializados en Chile, por lo que los rollos eran enviados al extranjero. La familia Matus es un muy buen ejemplo de ello. El señor Gastón, quien realizaba los filmes, enviaba sus rollos a revelar a Panamá. El proceso completo demoraba más de un mes según nos indicó Roberto, su nieto, quien se ha dedicado am-

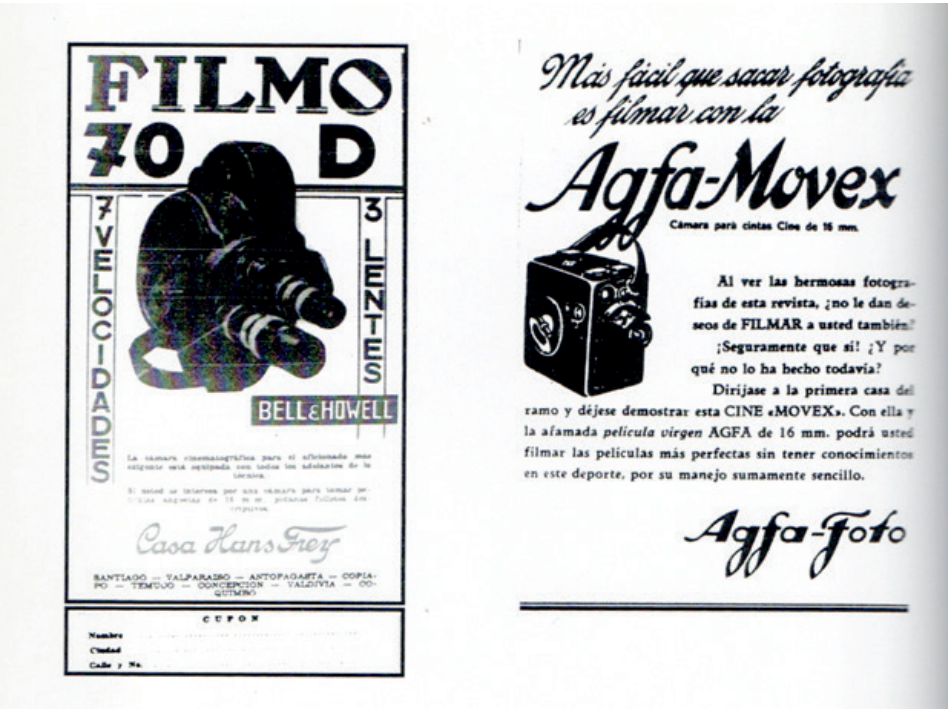


Imagen 14: Avisos publicitarios de cámaras de 16mm publicados en la Revista Ecran en 1931. (Bongers et al., 2011).

pliamente a investigar el material y a consultarle a su abuelo. Como bien señala:

Cuando lo compré en Estados Unidos [la cámara] lo compré pensando que iba a poder comprar rollos acá en Chile, sabiendo que era un producto que podía seguir adquiriendo acá, entonces compra la cámara, compra algunos rollos en EE.UU y los otros los compra acá, pero sí, yo entiendo, que eso se lo dijeron desde el principio, que los revelados no se hacían en Chile [...] él compraba la película acá virgen y luego tenía que enviarlos a revelar, y entiendo que ese material, ya un positivo digamos, que venía listo para la proyección, llegaba desde Panamá, por lo tanto, ahí había un proceso de montaje que se hacía en Panamá. Yo no puedo precisar, pero sé que era más de un mes [el proceso de revelado], porque las cosas se enviaban por correo o por encomienda, uno mandaba a revelar y tenía que esperar un par de meses a que llegara la película y poder verla (Entrevista a R. Matus). (Barrientos et al.).

Asimismo, en la investigación llevada a cabo por Gallardo y Morales, se resca-

ta la importancia de la tecnología al interior de las familias, especialmente a través de sus testimonios.

El cineasta nacional Pablo Perelman, depositante en la colección, señala sobre la filmación casera:

La generación de mis padres, nacida entre los años 1910 y 1920, es una generación que está fascinada con el cine y apenas pueden se compran una cámara, es como parte de la línea blanca de la casa [...] y eso pasa me imagino como en los cuarenta [...] La cámara de 8mm es un accesorio que está siempre presente, de la clase media para arriba (Entrevista a P. Perelman).

Por otra parte, el cineasta relata que Reifschneider era la tienda principal donde se adquirían cámaras para este tipo de filmaciones, a la que podemos sumar Casa Loben y Agfa, tiendas que figuran en las cajas de los rollos alojados en la colección. Al respecto, Sebastián Úbeda, conservador fílmico de la



Imagen 15: Casa fotográfica Agfa, año 1960.



Imagen 16: Manuales para aficionados. Izq: El nuevo cineista *amateur*, 1957. Der: Cómo filmar buenas películas, Eastman Kodak Company, década de 1960.

Cineteca Nacional, quien ha recibido muchos de estos depósitos, señala que los artefactos e insumos fílmicos llegaban por importación a estas casas de fotografía, las que además vendían manuales y cursos para la formación de los cineastas aficionados.

Perelman comenta que el manejo técnico de estas cámaras era intuitivo, pues se podían cargar a la luz del día, por lo que no era necesario un cuarto oscuro y, en general, no requerían mayores conocimientos técnicos para su operación. “Tú leías la caja y la caja te decía ‘Si hay sol, ponga diafragma 22, si está en interiores, abra’. Salían esos dibujitos, un sol, una nube. No era muy complicado” (Entrevista a P. Perelman).

Juan Cristóbal Jürgens relata cómo su abuelo, Julio Lagarini, pudo acceder en la década de 1930 a la tecnología de la época gracias a sus viajes al extranjero. Dentro de sus adquisiciones estaba una cámara Kodak de 8mm con manivela que, según cuenta Jürgens, no le entregaba a cualquier persona y, si lo hacía, se preocupaba de que la persona hiciera buen uso de ella.

Con respecto a la masificación de la práctica fílmica doméstica, existe un acuerdo generalizado entre los entrevistados en señalar que existe una relación entre este fenómeno, la aparición del formato Súper 8 en la década de 1960 y el ascenso de la clase media.

El revelado, otro proceso técnico importante en la práctica fílmica debía hacerse en el extranjero, principalmente en Panamá o Estados Unidos, debido a que no existían laboratorios en Chile que ofrecieran el servicio. La espera por los resultados se sumaba a la incertidumbre que de por sí conlleva registrar en fílmico, ya que diversos problemas técnicos como un rollo velado, contratiempos en el laboratorio, o que se haya filmado fuera de foco, se descubren recién en el momento del revelado. Jürgens se pone en el lugar de su abuelo, “[...]grabaste un instante y no sabes si va a quedar bien impresionado [...] o ese instante se perdió y lo único que queda es la memoria [...]. Entonces pienso que esas mariposillas cuando uno va a revelar las puede haber tenido mi abuelo” (Entrevista a J.C. Jürgens).

El ciclo de la práctica fílmica culminaba con la proyección de las películas realizadas en el hogar. Perelman recuerda que los visionados familiares eran ritos habituales de fin de semana y que los proyectores eran

artefactos importantes que se conservaban por generaciones.

Jürgens relata que su abuelo cuidaba muy bien de su proyector y que, debido a la actitud entusiasta de su madre, ella fue la primera a quien él le enseñó a operar el aparato. (Gallardo y Morales).

Las investigadoras Barrientos, Cáceres y Molina pudieron constatar situaciones similares vividas por las familias que entrevistaron.

La mera presencia de un proyector dentro del espacio familiar da señales de una apreciación por los filmes realizados en el seno doméstico e íntimo. Podemos imaginar que producir un film amateur o familiar –entiéndase el proceso de adquirir la tecnología, comprender la técnica, filmar y revelar– no necesariamente conlleva la posterior visualización de estas obras. En la entrevista realizada a Sergio Faiguenbaum –hijo del realizador Isaac Faiguenbaum– él rememora las instancias de visualización de las cintas:

[Sobre a las instancias de estreno] [...] puede ser que primero lo veíamos el núcleo familiar directo; pero luego lo veía también la familia ampliada, no eran muchos, deben ser doce, diez o doce, sobre todo porque en muchas de esas películas participaban distintos miembros de la familia. Tenemos familia en Argentina, entonces también cuando venían, o se les filmaban, o se les mostraban donde habían pasado otros familiares de ellos antes. Era una ocasión de mostrar los registros, pero sí, era un evento familiar. Ahora no tengo tan claro con qué frecuencia ocurría, pero bueno, uno podría calcular, no, tiene que haber sido por lo menos una hora anual, más o menos. puede haber sido una o dos veces al año que ocurría eso (Entrevista a S. Faiguenbaum).



Imagen 17: Cámara Ciné-Kodak modelo 25 para 8mm. Familia Jürgens.

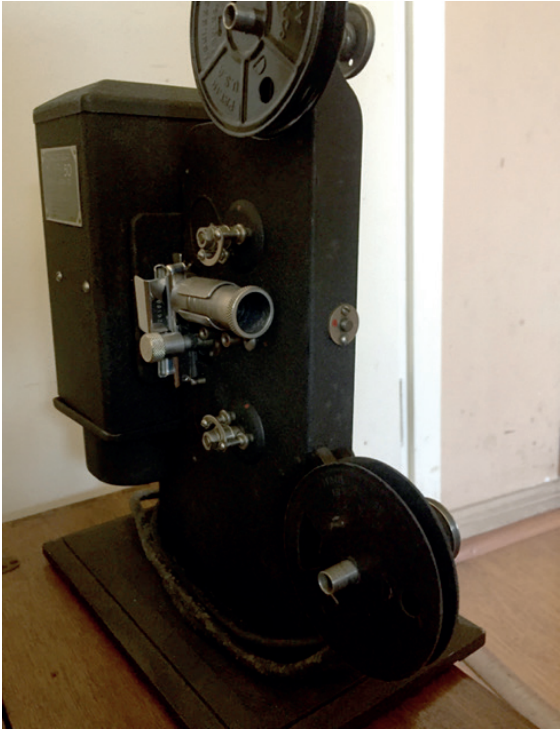


Imagen 18: Proyector KodaskopeEight modelo 50. Familia Jürgens.



Imagen 19: Proyector Cine Kodak Showtime 8 abierto y cerrado. Familia Faiguenbaum.



Imagen 20: Mesa de edición Mansfield Modelo 950. Familia Faiguenbaum.

Por su parte, la mesa de edición (Imagen 20) tal como su nombre indica- tiene por principal función la edición de rollos, permitiendo cortar o unir distintas tomas. Esta mesa de edición en especial se caracteriza por poseer dos partes principales: un visor, compuesto por dos bobinas y una pantalla en la que se visualiza el contenido del rollo, ubicados en su mitad superior, y el empalmador (o *splicer*) y un espacio destinado al cemento de *film* (o *film cement*). El empalmador es un equipo de unión de películas que utiliza cemento -como es este caso-, cinta adhesiva especial o un mecanismo ultrasónico para crear un empalme; el cemento de *film*, por su parte, consiste en una resina sintética a base de solvente, que puede contener acetona. En un empalme de cemento, dos piezas de una película se superponen y se fusionan con el adhesivo (National Film and Sound Archive of Australia, 2019²), existen dos tipos de superposiciones, una por medio de fricción y presión -siendo este el caso-, y otra por presión y calor.

La utilización de este equipo de edición refiere a un perfeccionamiento en la elaboración de filmes dentro de un contexto amateur. Si se comparan las películas realizadas por Isaac Faiguenbaum con otras presentes en la muestra de estudio, se puede notar una mayor elaboración en cuanto a tomas, relatos y montaje; si se comparan incluso respecto a su duración, en su mayoría los filmes no sobrepasan los 10 minutos, mientras que los filmes realizados por Faiguenbaum van en su mayoría entre los 20 a 40 minutos, aproximadamente, probablemente gracias a la mesa de edición que permitía la unión de rollos.

Este perfeccionamiento técnico debe ser valorado dentro del contexto amateur y familiar, ya que da cuenta de una dedicación importante de tiempo y recursos que se traducen en un total goce del tiempo libre, de retratar momentos íntimos, personales o públicos al que el realizador otorga valor y que expresa en un proceso creativo subjetivo.

Bajo esa misma línea, Sergio Faiguenbaum interpreta la experiencia de su padre:

[...]Fue progresando, fue cambiando los equipos, cada cierto número de años[...] él las mandaba a desarrollar a tiendas especializadas, recuerdo que[...]me parece, que la película favorita de él era Agfa, entonces me imagino que iba a

alguna tienda Agfa y los mandaba a desarrollar. Y después él hacia la edición con una maquinita que yo traje para acá [refiriéndose a la Cineteca Nacional], que era para editar en casa[...] y ahí se pasaba horas en eso, editando; y bueno, después las exhibía, el estreno pasó a ser parte de la vida familiar (Entrevista a S. Faiguenbaum) (Barrientos et al.).

Para los investigadores Ibáñez, Montoya y Guerra la información que entrega la materialidad es altamente relevante para configurar el corpus de estudio. Cuestión que es incorporada en sus planteamientos al señalar:

Es relevante mencionar que prácticamente el 80% del total de rollos está, relativamente, en buen estado de conservación. El otro 20% se divide entre aquellos soportes cuyo proceso de descomposición se ha iniciado, pero que aún no es grave (por ejemplo, los que ya despiden ligero olor a vinagre, ocasionado por gases propios del ácido acético) y aquellos en una etapa de descomposición avanzada, donde los daños físicos ya son visibles, como el abarquillamiento, la degradación del color, el desvanecimiento de imagen, la contracción del soporte, entre otros (Figuras 21, 22 y 23).

La mayoría de estos daños, como es de esperarse, son el resultado de malas condiciones de almacenamiento y de factores ambientales con muchas variaciones. Pero en realidad ¿quién tiene en su casa un ambiente controlado, con la combinación ideal de temperatura y humedad relativa para guardar sus materiales fílmicos?

Es interesante el hecho de que algunos de los donantes estuvieron muy conscientes de que el legado cinematográfico de su familia estaba en riesgo de perderse si se le mantenía guardado en las mismas cajas de zapatos, en el armario, en una bodega empolvada o en un sótano muy húmedo; por eso decidieron depositarlas en la Cineteca Nacional cuando se lanzó la campaña de 2006. El señor Oscar Tobar, por ejemplo, expresó su preocupación por la conservación, “Ver cómo se degradaron todos los colores [...] increíble [...] Me daba pena. Yo veía estas películas y me dolía el estómago sabiendo lo que estaba ocurriendo con la química de estas películas y no poder hacer nada, porque era carísimo traspasarlas” (Entrevista a O. Tobar).

2. Glossary. <https://www.nfsa.gov.au/preservation/preservation-glossary>



Imagen 21: Abraquillamiento y encogimiento del soporte de acetato, que ya presenta síndrome de vinagre. Familia Flanders.

El almacenamiento actual de las películas, dentro de envases de polipropileno retrasará el inevitable deterioro de los soportes y emulsiones, garantizando su conservación por muchos años más.

La siguiente tarea fue la inspección de las cajas y envases originales, así como de etiquetas o cintas adhesivas para recopilar la información de las inscripciones hechas por los mismos autores de las películas, por sus familias, por los antiguos laboratorios, o por la misma Cineteca, años atrás. Como indica Del Amo, “[...] muchos de estos datos, incluso cuando carezcan de sentido propio, podrían convertirse, al combinarse con el conjunto de los que se obtengan a lo largo de la inspección, en elementos importantes para identificar y valorar el material [...]” (Del Amo, 1996:22).

Por lo general, la información complementaria que acompaña a las películas es escasa, otras veces no existe. Y no es porque los dueños de las colecciones o el/los autor/es de las películas no la registraran, sino porque esta información solía escribirse en los envases del material fílmico o en hojas que se guardaban junto con la película. Ambos soportes son más propensos a tirarse,



Imagen 22: Soporte de acetato deformado y encogido. Presenta síndrome de vinagre. Familia Flanders.

perderse o dañarse con el paso del tiempo, según las condiciones de almacenamiento (Imagen 24 y 25).

Afortunadamente, en esta inspección encontramos más piezas que completaron nuestro rompecabezas: inscripciones con datos de lugares, fechas y nombres, tanto en las cajas originales de las películas (Imágenes 26 y 27), como en etiquetas pegadas a las bobinas y/o a las latas (Imágenes 28 y 29), aunque hay casos en que el contenido del rollo se describe solo en las colas de inicio (imagen 30).

La información recopilada permitió completar la catalogación, despejar dudas y aportar nuevos datos sobre las personas que filmaron y organizaron sus memorias familiares para la posteridad, así como detalles que incumben a la historia de la cinematografía en Chile, por ejemplo, las marcas de materiales de películas, fabricantes y laboratorios que llegaban al país en aquellos años.

La inspección de los rollos también reveló notables ejemplos de organización de las colecciones familiares, tanto físicamente como de contenidos. Tal es el caso de las familias Vidal, Haymann y Rivera.

El señor Luis Vidal Vergara, almacenó parte de su colección dentro de una caja parecida a un cofre, con 6 compartimientos para bobinas de 8mm. Todas estas son metálicas y están guardadas dentro de latas. Cinco contienen aproximadamente 200 pies de material fílmico (entre ocho y nueve rollos de 25 pies) y solo una tiene 120 pies de película. Al abrirlas nos encontramos con que cada rollo está identificado con una hoja de papel donde se escribió con tinta su contenido. En esta caja, el señor Vidal guardó sus viajes a Bolivia. Los ordenó del número uno al seis y se dio a la tarea de escribir uno a uno los lugares que visitó (Imágenes 31, 32 y 33). El resto de su colección son los eventos familiares, que se conservan en los pequeños envases plásticos y cajas de cartón originales. En cada una está escrito el año de filmación y el evento registrado, junto a otros datos como su dirección postal, marcas de película o sellos (Imágenes 34, 35 y 36).

Todas las pequeñas notas que registramos nos permitieron recopilar más datos sobre el autor de las películas y vincularlos al contenido que ya habíamos catalogado. Por ejemplo, en el año 1945, el señor Luis Vidal Vergara vivió en la calle Huérfanos #1892; de 1947 a 1948, en la calle Moneda #1885, y de 1949 a 1958, en República #5, en Santiago. Estas deducciones las hicimos con base en la información registrada en las cajas de películas, gracias a que los laboratorios pedían las direcciones particulares de sus clientes para enviarles el material una vez revelado (Imagen 35).³

Por el contrario, la familia Haymann no conservó ninguna caja de cartón con datos, pero sí ordenaron sus películas por temas, lugares y fechas. También están marcadas con dos tipos de etiquetas: unas con números del uno al 33 y otras que indican lugares, sucesos filmados y el año que le corresponde.

Algunos de sus rollos, al igual que los de la familia Vidal, están empalmados en una misma bobina cuando trataban el mismo tema, lugar o año. Pero si las películas no se relacionaban entre sí, se dejaban en sus envases plásticos originales, igualmente identificados (Imágenes 37 y 38).



Imagen 23: El almacenamiento en lugares oscuros y húmedos produce colonias de hongos en la película y en sus envases. familia Francia.



Imagen 24: Ejemplo de bobina plástica dentro de caja de cartón debilitada estructuralmente por la humedad. Familia Bayer.

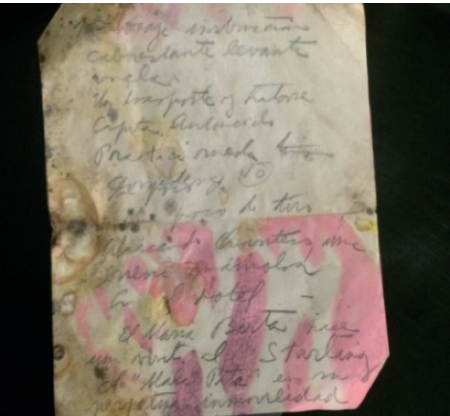


Imagen 25: Ejemplo de una etiqueta pegada a una lata, con grave deterioro físico ocasionado principalmente por humedad. Familia Bayer.

3. De acuerdo con O. Tobar (2017), era posible comprar película a una marca, con revelado y envío incluidos. Su padre, quien filmaba, compraba la película en Panamá ya que viajaba constantemente. Prefería comprar la marca AGFA porque incluía el revelado, el envío de las películas a domicilio, y demoraba un par de semanas.



Imagen 26: Caja de película Kodak (Kodachrome Daylight type Doble 8) con el nombre del señor Guillermo Jara Núñez. Familia Jara.



Imagen 27: Cajas de película Agfa de 8mm (AGFA GEVAERT CHILENA), con datos de fechas y algunos contenidos. Familia Merino Mackenzie.

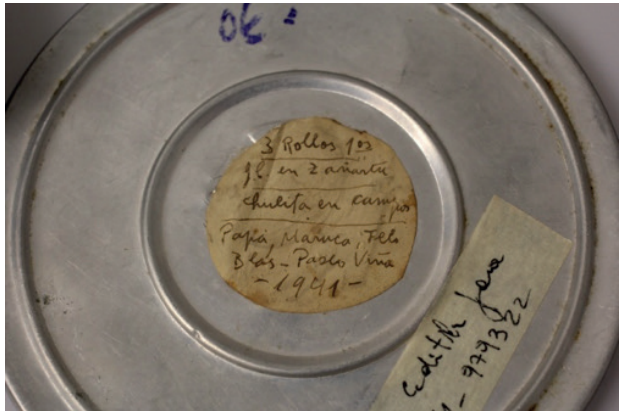


Imagen 28: Hoja pegada a tapa de lata, con datos que indican cantidad de rollos, situaciones y el año (1941). Familia González Labbé.

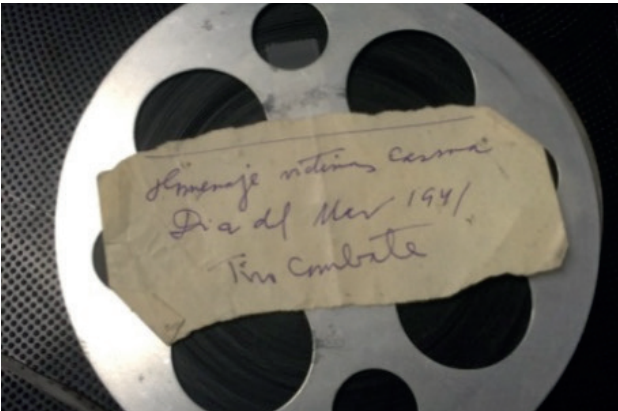


Imagen 29: Hoja pegada a bobina, con datos del contenido y año (1941). Familia Bayer.

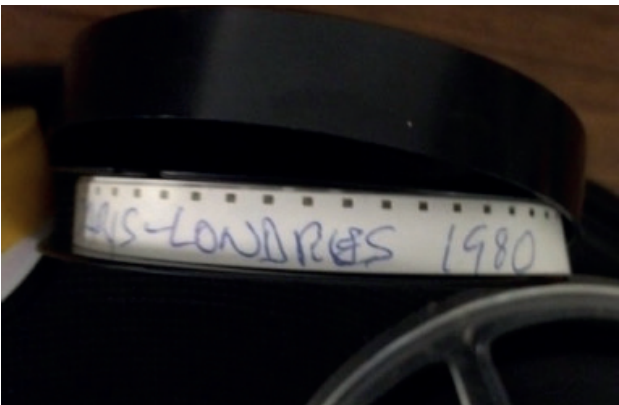


Figura 30. Inscripciones en la cola del rollo para identificación. Material de la familia Hevia.



Imagen 31 y 32 (arriba): Caja del señor y detalle del interior. Familia de Luis Vidal Vergara.

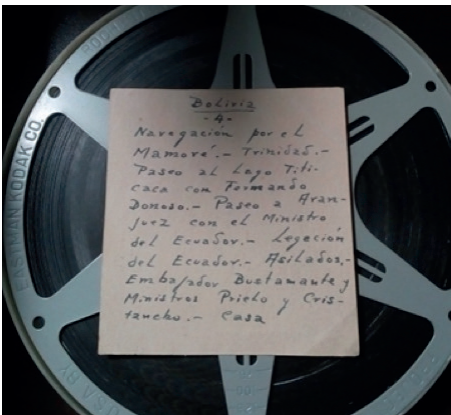


Imagen 33: Ejemplo de una ficha de contenido hecha por la familia Vidal, pegada a bobina. Familia Vidal.



Imagen 34: Películas de contenido familiar guardadas en las bobinas originales.



Imagen 35: Detalle de la dirección donde se entregaría la película revelada: República 5, Lugar (Parque Bustamante) y año (1953).



Imagen 36: (izquierda) Timbre postal pegado a una caja de película. Familia de Luis Vidal Vergara.



Imagen 37 y 38: Películas sin relación entre sí. Los años (1962, 1965, 1968) y los temas son distintos por lo que se mantuvieron separados. Familia Haymann-Haber.

En el caso de la colección de la familia Rivera no se encontraron muchos datos escritos, solo se conservan algunas hojas pegadas en siete rollos, de 18, a manera de etiquetas. Estas fueron de utilidad para corroborar los datos obtenidos a partir de la revisión digital, ya que los intertítulos o cabeceras elaboradas por el mismo autor (Imagen 39), Samuel Rivera, contenían información relevante que nos permitió hacer una catalogación muy completa. Sin embargo, la mencionamos como ejemplo por la minuciosidad con que fue ordenada. Está repartida en bobinas metálicas y plásticas de 200 pies, también numeradas (uno a 18), por lo que, si se inicia la inspección en el orden de los rollos, se encontrará con toda la historia de la familia Rivera montada cronológicamente, desde 1938 hasta 1969 (Imagen 40).

Cabe agregar que a estas tres familias las unen otras coincidencias: la gran cantidad de material filmado, que rebasa las tres horas de proyección digital; la preparación de bobinas de 200 pies para su proyección continua, que contenían entre seis y diez rollos ordenados por temas, lugares o fechas; y la destreza de los operadores de cámara (Ibáñez, et al.).



Imagen 39: Intertítulo con el que inicia la colección de la familia Rivera, donde se lee "Rivera Films Presenta Su Primera Producción Nva. Imperial Nov. 1938.".



Imagen 40: Fragmento de la colección de la familia Rivera montada en bobinas de 200 pies. Solo se conservan 7 etiquetas originales.

CAPÍTULO II:
Cuatro lecturas
a las películas
familiares



A mi abuelo lo destinaban dos años en Nueva Imperial, dos años en Valdivia, dos años en Osorno, dos años en Chillán, y cuando llegaba filmaba todo el lugar, la casa, su familia, los hijos, los cumpleaños, las fiestas patrias, las navidades (...) de hecho tiene filmado Valdivia y Chillán antes de los terremotos. Así filma 30 años, de 1938 a 1969 (...) **(Paulina Rivera).**

Me marcó mucho (...) vi en un museo de la historia italiana que, en una pared, proyectaban películas antiguas (...) la gente, toda, se paraba a mirar y me acordé. En el fondo hay harto patrimonio de películas antiguas que están guardadas y se podrían proyectar. Podrían ser parte de una exposición de un museo **(Mariana Merino Mackenzie).**

¡Esto sí que vale mucho! Esa iglesia se quemó dos veces... ese altar desapareció. Después de que se quemó la primera vez, la reconstruyeron, estaba lista para ser inaugurada y estaban soldando no sé qué, saltó una chispa y quemó todo. (...) La casa de mi padre está como a 50 o 100 metros de la Iglesia de San Francisco en el Cerro Barón, en Valparaíso, que es la segunda iglesia como más importante... Nosotros como familia tuvimos un nexa muy fuerte con la Iglesia de San Francisco, era mi patio de juegos, fui monaguillo, etcétera **(Oscar Tobar).**

PELÍCULAS FAMILIARES
CHILENAS: LOS FOTOGRA-
MAS ENLATADOS DE LA
HISTORIA DEL SIGLO XX

Brenda Ibáñez⁴
David Montoya⁵
Natalie Guerra⁶

Memorias de la vida privada: algunos
contenidos de las películas familiares

Quienes hemos visto películas caseras, ya sea en casa o por trabajo, por mera curiosidad o por azar, podríamos confirmar que existe un estereotipo vinculado con la descripción de sus contenidos. Como diría Odin, “[...] no hay nada, de hecho, que se parezca tanto a un *film* familiar como otro *film* familiar [...]” (2008:203). Así, uno de los problemas de generalizar su revisión es que siempre se obtienen los mismos datos: el nacimiento de un bebé, su bautizo, sus primeros pasos, juegos con otros niños, cumpleaños, primera comunión, retratos familiares, momentos de la vida en casa, más cumpleaños, crónicas de viajes, paseos dominicales, convivencias, festividades familiares, religiosas o cívicas y a veces, algunos paisajes.

Si bien es cierto que las películas familiares están llenas de eventos y lugares comunes, y que podemos pensarlas como registros que representan conductas y actividades propias de la vida familiar «moderna», también es posible ver en ellas algo único, si se abordan como testimonios de alguien con nombre y apellido; como una herencia particular.

En ese sentido estamos de acuerdo con la perspectiva desde donde Lagos estudia el filme familiar:

Crónicas personales de la vida privada, las películas domésticas nos abren una ventana hacia la identidad, la autorrepresentación y el sentido de pertenencia familiar de ciertos grupos humanos. [...] Estos rasgos identitarios se reflejan en gestos, detalles, vestimentas, costumbres, hábitos y comportamientos que se manifiestan en eventos en apariencia intrascendentes, pero en realidad sumamente significativos y de gran

potencial epistemológico, porque están cargados del valor emocional y la espontaneidad de la vida cotidiana (Lagos, 2013:176).

De esta manera, al analizar los contenidos de cada una de las familias, procuramos, en la medida de lo posible, explicar el contexto en que se revelan sus particularidades. Para ello nos apoyamos en la recopilación de datos a partir de la revisión de los soportes físicos, en la búsqueda de cualquier pista dejada por sus dueños, y en algunos testimonios personales, que enriquecieron sustancialmente esta investigación.⁷

Así mismo, se hizo una descripción detallada de las situaciones, los lugares o los personajes aparecidos en pantalla. Siempre pensando en que algún letrado, un tipo de vestuario, peinados, comidas o marcas, podrían ayudar a darles otra lectura, otro valor, y a facilitar su búsqueda, en el caso de que alguien además de la propia familia quisiera recurrir a ellas. También se pretende que en algún momento sean vistas como un aporte al cine y a la reconstrucción histórica de una sociedad y, con ello, evitar que se pierdan en los archivos sin haber tenido la oportunidad de salir a la luz y contar su historia.

Desde esta perspectiva se elaboró el Catálogo de películas familiares para la Cineteca Nacional, que está disponible para consulta de todos los públicos interesados. Por ahora, queremos destacar algunos de los contenidos revisados, agrupados según características que encontramos relevantes. No obstante, estos contenidos también son tratados de manera individual.

Registros pioneros

Los registros más antiguos de esta colección, podríamos llamarlos pioneros en el género de las películas familiares, están en soportes de nitrato.

Es poco común encontrar películas en 35mm etiquetadas como familiares, porque al ser el formato estándar de la cinematografía, no es que estuvieran disponibles o fueran de fácil adquisición para el común de las personas. Por este dato técnico (además del contenido), se puede afirmar que quienes filmaron a sus familias con cámaras y películas de 35mm



Fotograma 1: Alfredo Wolnitzky (izquierda) y Gustavo Bussenius (derecha), pasean en Heidelberg, Alemania. Al fondo se ve el puente Carlos Teodoro (Carl-Theodor). ca. 1923. Familia Bussenius.

pertenecieron a un estrato social privilegiado económicamente y/o estuvieron vinculados con el cine. Tal es el caso de las familias Bussenius, Moffat y Zañartu.

De los primeros, se sabe que uno de los camarógrafos de las películas, y que aparece en escena, fue Alfredo Wolnitzky; el otro fue Gustavo Bussenius, ambos fundadores de Andes Films en 1922 (Fotograma 42). Gustavo nació en 1885 y, al igual que su hermana Gabriela Bussenius, y su cuñado Salvador Giambastiani, se dedicó a hacer cine. Fue uno de los más prolíficos camarógrafos y documentalistas chilenos de principios del siglo XX, mejor conocido por su trabajo como director de fotografía en la película *El húsar de la muerte* de Pedro Sienna (1925, 60 min., 35mm, b/n), que realizó ya con Wolnitzky y Andes Films. Ambos personajes han sido reconocidos históricamente en la cinematografía chilena, por sus producciones documentales y películas de ficción realizadas en los años veinte y principios de los treinta. Desafortunadamente, Gustavo Bussenius murió en 1932, filmando los eventos ocurridos del 4 de junio, cuando desde la base El Bosque de la Fuerza Área

el coronel Marmaduke Grove ordena irrumpir en La Moneda para expulsar al presidente Juan Esteban Montero y a su gabinete; ese mismo día la compañía cinematográfica Andes Films desaparece.⁸

Lo que no se cuenta en las fichas biográficas de estos dos personajes, y que revelaron hace unos años las investigadoras Daniela Bussenius y Luisa Urrejola, es que Andes Films fue allanada el mismo día en que murió Gustavo Bussenius, por órdenes del nuevo gobierno; destruyeron películas y equipos cinematográficos y pidieron la deportación de Wolnitzky, quien logró huir y esconderse en el sur. Todo ello a causa del Consejo de la Censura, que tenía bajo amenaza a todos los medios de comunicación desde la administración de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931).⁹

De esta manera desapareció casi la totalidad de la producción de Andes Films. Solo se conservan algunas películas, justo las de carácter familiar. Estas fueron filmadas en blanco y negro, aunque se encontraron algunos rollos teñidos en color naranja.

- Familiares de los autores de las películas, accedieron amablemente a revelarnos nombres de personas, lugares, fechas, y a relatarnos historias muy personales. Se agradece nuevamente la colaboración a esta investigación a Oscar Tobar, Cristóbal Jürgens, Luisa Lagarini Freire, Mariana Merino Mackenzie, Paulina Rivera Gaete, Leo Mihovilovic y Daniela González.
- Cineteca Virtual Universidad de Chile (2010-2015), [catálogo virtual]. Gustavo Bussenius, Chile. Disponible en: <http://cinetecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/Detail/entities/40>. Otras fichas biográficas de Bussenius y Wolnitzky, pueden ser consultadas en el sitio web de Cine Chile Enciclopedia del Cine Chileno y en el de la Cineteca Nacional.
- Morales, Enrique. (2014, 26 de mayo) Producen documental sobre la desconocida historia del cine mudo nacional en la época de Marmaduke. Pioneros del cine chileno, de las realizadoras Daniela Bussenius y Luisa Urrejola. El Mostrador [en línea] Disponible en: <http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/05/26/producen-documental-sobre-la-desconocida-historia-del-cine-mudo-nacional-en-la-epoca-de-marmaduke-grove/> [2017, 18 de agosto]

En una de las películas, podemos ver a Wolnitzky viajando en tren por la cordillera de Los Andes, junto con una mujer que podría ser su esposa; pararon en Buenos Aires. Filmaron paisajes nevados, el tren mismo, los refugios y estaciones (una de ellas es Portillo), también registraron anécdotas de su viaje, como a la señora tirando bolas de nieve hacia la cámara.

En otro rollo, Wolnitzky filmó su viaje a Europa, acompañado por Gustavo Bussenius y dos mujeres, que podrían ser sus respectivas esposas. Pararon en Heidelberg, Alemania, viajaron en botes por el Danubio, alimentaron palomas afuera de la Basílica de San Marcos, tomaron desayuno en una terraza frente a la plaza del mismo nombre, viajaron en góndolas por los canales de Venecia. Todo eso, cargando una cámara de 35mm, un trípode y latas de película. Los planos que filmaban estaban bien encuadrados, sin movimiento, y el trípode permitía a los viajeros pasear frente a la cámara o caminar hacia ella, con el paisaje al fondo.¹⁰

El rollo que pertenece por completo a Gustavo Bussenius, muestra retratos. Aparece él con un niño de unos cinco años, vestido de marinero, muy sonriente, que está sentado en sus piernas, ambos conversan y se ríen. Hace retratos del niño –¿su hijo? – sentado en una silla. Siguen escenas en la playa, donde tres niños juegan entre las rocas con barcos de juguete. Al final de la secuencia, Bussenius posa para la cámara con los que suponemos son sus dos hijos, a quienes después hace una serie de retratos (Fotograma 2). Además, filma a su mujer en distintos momentos: cargando a un bebé, bañándolo junto con la «nana», jugando con los niños y actuando para la cámara en un *close up* (Fotograma 3).

En estas películas, Bussenius juega con distintos encuadres y movimientos de cámara, es evidente su profesión, aunque también posa junto con su mujer e hijos; uno de los pocos testimonios fílmicos que lograremos encontrar sobre su vida.

De la familia Moffat, se encontró solo un rollo telecinado de siete minutos de duración, dividido en tres secuencias. La primera está filmada en el interior de una casa, el mismo día; las dos siguientes en una playa.

Al inicio de la película vemos una familia de seis miembros: el padre, la madre y cuatro hijos, de uno a seis años, aproximadamente. Llama la atención que visten muy elegantes,



Fotograma 2: Gustavo Bussenius y sus hijos en la playa. Sigue secuencia de retratos a los niños.

en especial las mujeres: la madre usa collar y aretes de perlas, las niñas tienen grandes moños blancos en la cabeza, y usan los mismos vestidos de verano. Todos se ordenan y posan frente a la cámara, como si fueran a hacerse una fotografía, pero con la gracia del cine que, como indica la palabra griega de donde proviene su nombre, es el movimiento.

La secuencia de la casa muestra un espacio grande, con una decoración muy cuidada, muebles europeos, pisos de baldosas decoradas, patio con plantas al interior, sillas y sillones distintos.

Al ser una filmación realizada en un día, es muy probable que la intención haya sido registrar diversas actividades de la familia. Primero, los niños jugando en distintos lugares de la casa, el padre participa en algunos juegos, la madre y la nana cuidan de los más chicos, alimentan al bebé en su silla, vigilan al niño trepado en un banco. Los niños con sus juguetes: triciclos, pelotas, coches, muñeca gigante, un dominó; una máquina de coser que utiliza la menor de las niñas, mientras mira a la cámara intentando ensartar un hilo; también toman el té (Fotograma 4).



Fotograma 3: Señora Bussenius posando en pruebas de cámara. Años 20. Familia Bussenius. Fotografías: Ibáñez, B., 2017.

El rollo termina con una gran reunión de otros miembros de la familia. Primero se congrega a los niños para que posen ante la cámara, en la misma dinámica de retrato de estudio. Luego sigue la familia completa, que no cabe en el cuadro de imagen, por lo que la cámara tiene que hacer un ligero movimiento para registrar a todos (Fotograma 5).

Las secuencias finales de la película fueron filmadas en una playa y, al igual que algunos materiales de Bussenius, están en soportes teñidos de distintos colores (Fotogramas 2 y 3).

Por último, mencionaremos la colección de la familia Zañartu. Sus películas no están en soportes de nitrato, pero sí utilizaron un material muy particular: el Pathé Baby.



Fotograma 4: Niños tomando el té. ca. años veinte. Familia Moffat.



Fotograma 5: Reunión familiar. ca. años veinte. Familia Moffat.

La marca Pathé fue de las primeras en fabricar cámaras y películas para el mercado familiar¹¹, sin embargo, su elevado costo las convertía en objetos de lujo que solo unos cuantos chilenos podían pagar. Las cámaras eran pequeñas y no requerían de trípodes. Dependía del pulso de los camarógrafos que recién comenzaban a experimentar con estos formatos, por lo tanto, las imágenes de sus 17 pequeños rollos son algo inestables.

11. Del Amo indica que el paso 9'5mm fue lanzado al mercado en 1922, unos meses antes que el 16mm de Kodak, en 1923 (Del Amo, 2006:99).

10. En algunos registros familiares sucede que el camarógrafo se hace presente en la escena, con la gente que filma, en el lugar que visita. No es suficiente registrar-lo para constatar su participación como parte del grupo, sino que debe mostrarse ante la cámara interpretando un rol.



Fotograma 6: Fotografía de la familia Zañartu. ca. años veinte.



Fotograma 7: Fotografía de la familia Zañartu. ca. años veinte.



Fotograma 8: Vista de la Plaza Italia hacia el oriente, años cuarenta, Santiago. Familia Vidal.



Fotograma 9: Vista hacia la Alameda desde Cerro Santa Lucía. años cuarenta, Santiago. Familia Vidal.

El contenido de los Zañartu inicia con una escena de tres niños de entre uno y tres años en un patio, uno de ellos monta una bicicleta. Juegan en su jardín, con una manguera, con un perro, con la tierra. En ocasiones aparece una mujer cargando un bebé. Hay también escenas en un parque, donde pasean un hombre con barbas canosas y dos mujeres con sus bebés, una de ellas está embarazada. Se sientan en las bancas y toman sol. Estos paseos al parque (podría ser el Parque Forestal) son un motivo recurrente. Filman también el mo-

mento en que el hombre de barbas canosas (Fotograma 6) sube al tranvía con su mujer y el niño pequeño; viajan por la ciudad, que se ve desde el interior del vagón.

En otro paseo, las dos mujeres protagonistas van al zoológico con los niños; aparecen osos polares, aves, leones, un jaguar, un elefante.

Por último, y por breves segundos, aparecen los mismos personajes del tranvía en lo que parece ser una de las terrazas del Cerro Santa Lucía (Fotograma 7).

Con espíritu documentalista

Es probable que cada una de las personas que adquirió una cámara casera, lo hiciera motivado por cierta curiosidad hacia la novedad tecnológica y por la posibilidad de registrar la vida, en el sentido de captar el movimiento, lo animado. Pero también hay registros que demuestran una intención más allá del juego por parte de sus autores; podría decirse que más cinematográfica, en cuanto a querer contar una historia con sus filmaciones y, en algunos casos, imitar el lenguaje de las películas y noticieros exhibidos en los cines, aunque fueran a proyectarse solo en el ámbito familiar.

El ánimo por documentar la vida que transcurre forma parte de todos quienes filmaron, aunque unos lo hicieron con más dedicación que otros; incluso, con mucha disciplina.

Lo anterior lo vemos reflejado en técnicas de filmación más afinadas: escenas bien expuestas, iluminación en interiores, estabilidad en la imagen, movimientos de cámara pausados (sí, esto existe en las filmaciones amateur). También se manifiesta en la cantidad de rollos de sus colecciones, en el número de años que abarcaron con sus filmaciones, en la manera de documentar su entorno y en los contenidos, que van más allá de la familia.

Los señores Luis Vidal y Samuel Rivera, por ejemplo, registraron numerosas escenas de la vida en las calles de Santiago y en los lugares donde vivieron y viajaron, sobre todo dentro de Chile.

El primero tenía afición por los paisajes y paseaba mucho por la ciudad con su mujer y sus hijas. Solía filmarlas unos segundos, mientras jugaban o corrían y luego movía la cámara hacia los alrededores de La Moneda, de la Quinta Normal o del Parque Forestal; admira los edificios, deja ver las calles con poca gente a principios de la década de los cuarenta o la Plaza Brasil con su familia. También filmaba el interior de su casa y sus pertenencias: muebles, lámparas, sillas, su oficina, la decoración, la habitación de su primera hija, sus juguetes.

Con la misma capacidad de contemplación, documentó su viaje a Bolivia con vistas de la vida en la ciudad, de los caminos, de los edificios y de la gente. Sus registros van de los años 1941 hasta 1965, de acuerdo con las fechas encontradas en las cajas (Fotograma 12 y 13).



Fotograma 10: Calle en barrio Brasil, años cuarenta Santiago. Familia Vidal.



Fotograma 11: Procesoión, calle del centro de Santiago, años cuarenta. Familia Vidal.



Fotograma 12: Carnaval en Bolivia, años cuarenta. Familia Vidal.



Fotograma 13: Bolivia, años cuarenta. Familia Vidal.



Fotograma 16: Vistas del tranvía en calles del centro de Santiago, abril de 1940. Familia Rivera.



Fotograma 14: Vista hacia la Alameda desde el Cerro Santa Lucía, abril de 1940. Familia Rivera.



Fotograma 17: Vistas de calles del centro de Santiago, abril de 1940. Familia Rivera.



Fotograma 15: El desaparecido Teatro Santa Lucía, ubicado en Avenida Alameda con San Isidro, abril de 1940. Familia Rivera.



Fotograma 18: Micro Santiago Maipú, marzo 1941. Familia Rivera.

Un mejor ejemplo son las películas del señor Rivera, que registran un periodo ligeramente más amplio, entre 1938 y 1969. Aunque sus principales registros son del sur de Chile, solía viajar constantemente a Santiago, filmaba eventos, detalles de las ciudades y otras curiosidades, aparte de su familia. En sus primeros registros de la capital, en abril de 1940, hizo distintas vistas de las calles, de tiendas en el centro, filmó a un policía dirigiendo el tránsito, el Hipódromo, el Estadio, el Parque Forestal, la Quinta Normal, la Alameda desde el interior de un tranvía, el Cerro Santa Lucía (Fotogramas 14 a 19).

Gracias al testimonio de su nieta, Paulina Rivera, quien rescató sus películas y compartió la historia familiar, confirmamos que Samuel Rivera fue devoto del cine, además de un abogado muy reconocido que se tomó muy en serio el trabajo de documentalista. “Si no estaba en el juzgado, estaba con la cámara, si no, en su cuarto de películas haciendo no sé qué”, decía la abuela de Paulina sobre don Samuel (Entrevista a P. Rivera Gaete). Y es que su afición por la cinematografía surgió cuando su padre, también llamado Samuel Rivera, lo llevó al cine por primera vez siendo un adolescente. Pero fue hasta sus 34 años cuando logró filmar su primera historia.

Por tales razones se entiende que una de las particularidades de sus filmaciones, como se mencionó, está en los intertítulos de sus películas, hechos por el autor. Estos siempre contenían el nombre del evento, lugar, fechas y mucho sentido del humor. Inició sus producciones con una introducción muy entretenida: Rivera Film Presenta Su primera Producción. Nva. Imperial Nov. 1938, enseguida presenta a los personajes con una animación y, de uno en uno, aparecen en pantalla notables retratos de una niña de un año, un niño de seis o siete, la mamá, el mismo señor Rivera, que gustaba de aparecer a cuadro y los extras (Fotogramas 20 a 22).

Los siguientes letreros, que aparecen intercalados con escenas de la familia Rivera, las calles y la gente de Nueva Imperial, confirman las sospechas del espectador: las películas tienen un orden, cierta lógica temporal, y nos están relatando una historia (Fotogramas 23 a 25).

Así, en poco más de tres horas continuas de proyección, Samuel Rivera nos muestra cómo va creciendo su familia, retratos de tres



Fotograma 19: Vistas de Santiago desde interior de tranvía, abril de 1940. Familia Rivera.

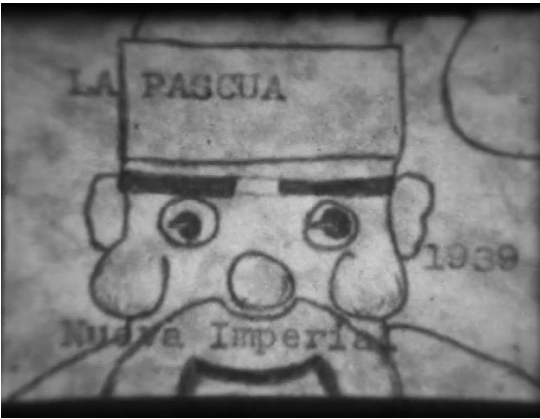
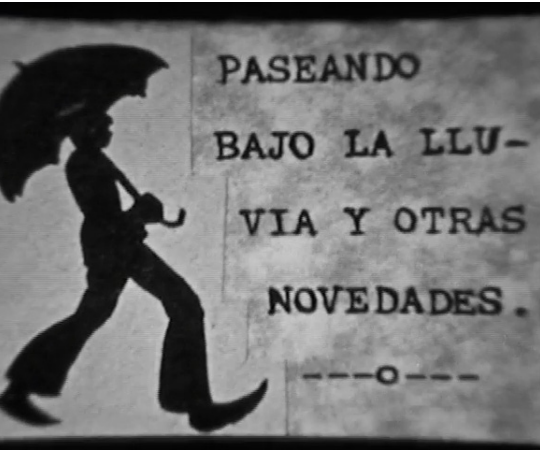
de sus hijos, de su mujer, sus padres y sus nietos; a la par de sus paseos en el sur de Chile: Valdivia, la reconstrucción de Chillán después del terremoto, Osorno, Río Bueno. También hizo vistas de la estación de trenes de Nueva Imperial, de su gente, del puente ferroviario, declarado Monumento Histórico en 2008¹², paradas militares, procesiones de la Virgen del Carmen, a Ibáñez en Chillán, en 1955, o la visita de un miembro de la realeza sueca en Pilmaiquén, en diciembre de 1946. Incluso realizó una pequeña animación titulada *Traición en Alta Mar* (Fotogramas 26 a 29).

Por otra parte, están aquellos trabajos de registro más locales, como los de la familia Melzer, inmigrantes alemanes asentados en Valdivia.

Las vistas que nos ofrecen sus películas no tienen la calidad técnica de los anteriores ejemplos, sin embargo, su valor reside en la intención de registrar las particularidades de la Región y los modos de vida durante la década de los cuarenta; por lo menos esa es la lectura atribuida, al no tener mayores fuentes de información.

Se observan veleros navegando constantemente en el río, en amplias panorámicas; retratos de gente descendiendo en los muelles, las embarcaciones de la época; a la familia Melzer construyendo un canal, con una pequeña noria, y otras faenas; un letrero en alemán que anuncia la escena donde el padre va, en su bote, por los niños a la escuela; paseos en el río, navegando con la familia, mientras la mamá o el papá tocan el acordeón (se turnan la cámara para aparecer ambos, en distintos momentos); los niños Melzer con la bandera de Chile o con sus perros (Fotogramas 30 a 33).

12. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (2008). Consejo de Monumentos Nacionales de Chile. En <http://www.monumentos.cl/monumentos/monumentos-historicos/puente-ferroviario-rio-chol-chol>



Fotogramas 20 a 22: Los tres primeros intertítulos de las películas de la familia Rivera. 1938.

Fotogramas 23 a 25: Intertítulos de las películas de la familia Rivera. 1938 y 1939.



Figura 26: Niños en las calles de Nueva Imperial, Navidad, 1939. Familia Rivera.

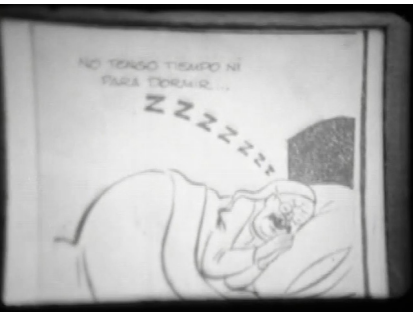
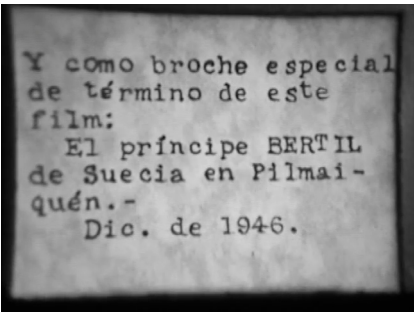


Figura 27: Caricatura de Carlos Ibáñez de Campo realizada por Samuel Rivera en 1955.



Fotogramas 28: Intertítulo hecho por Samuel Rivera, 1946.



Fotogramas 29: Príncipe Bertil, de Suecia, 1946. Documentado por Samuel Rivera.



Fotograma 30: Embarcación en Valdivia, años cuarenta. Familia Melzer.



Fotograma 31: Sr. Melzer tocando acordeón en paseo familiar, años 40.



Fotograma 32: Niños Melzer solían posar para la cámara con la bandera de Chile en sus paseos, años cuarenta.



Fotograma 33: El bote de la familia Melzer, bautizado con el nombre de una de sus hijas, Gisela, años cuarenta.

También llama la atención las numerosas vistas del paisaje de la zona; la vida de los Melzer al lado de un pequeño muelle, con vista hacia las embarcaciones; un hombre con una escafandra sumergiéndose en el río. Su vida laboral y doméstica giraba en torno a sus botes y al agua, por lo que no debe sorprender la destreza de los niños pequeños para remar o amarrar sus embarcaciones al muelle (Fotogramas 34 y 35).

En el otro extremo, encontramos a los viajeros frecuentes que coleccionaron memorias visuales de diversos lugares del mundo, como la familia Haymann. Sus películas, filmadas entre 1958 y 1969, nos revelan a un camarógrafo muy paciente que con movimientos lentos y pausados muestra, por ejemplo, la arquitectura en Turquía, en Grecia o en Austria; la vida nocturna en Nueva York, desde una esquina; una mañana en mercados de México y de Perú; o los momentos que siguen a la llegada de un tren a la estación, cerca de Machu Picchu (Fotogramas 36 a 39).

Da la impresión de que el señor Haymann (aún se desconoce el nombre de quien filmó) procuraba ser muy objetivo durante la documentación de sus viajes. A diferencia de otros que animan a la gente a participar en la película, este camarógrafo se dedicaba a observar silencioso, dejando que los eventos transcurrieran sin intervenir, sobre todo cuando filmaba personas ajenas a su familia. Las pocas interacciones familiares que se llegan a ver durante los viajes ocurren con su mujer, que de pronto mira hacia la cámara, consciente de la intención del registro como documento.

Así logró captar a una población rural en medio de una celebración, en la ex Yugoslavia; a trabajadores en una plantación de algodón en el sur de los Estados Unidos; a un grupo de personas marchando con banderas a la orilla de la carretera; a mujeres preparando alimentos y vendiendo tejidos en plazas de Perú, o a nativos amazónicos cortando árboles (Fotogramas 40 a 45).

Da la impresión de que el señor Haymann (aún se desconoce el nombre de quien filmó) procuraba ser muy objetivo durante la documentación de sus viajes. A diferencia de otros que animan a la gente a participar en la película, este camarógrafo se dedicaba a observar silencioso, dejando que los eventos transcurrieran sin intervenir, sobre todo cuando filmaba personas ajenas a su familia. Las pocas interacciones



Fotograma 34: Buzo entrando al agua. Valdivia, años cuarenta. Familia Melzer.



Fotograma 35: Niños Melzer desembarcando. Valdivia, años cuarenta.



Fotograma 36: Autobús en calles de Viena, 1960. Familia Haymann.



Fotograma 37: Paisaje nocturno en Nueva York, 1962. Familia Haymann.



Fotograma 38: Provincia del sur de México, 1966. Familia Haymann.



Fotograma 39: Estación de tren en Perú, camino a Machu Picchu, 1963. Familia Haymann.



Fotograma 40: Plantación en Carolina del Sur, ca. 1965. Familia Haymann.

nes familiares que se llegan a ver durante los viajes ocurren con su mujer, que de pronto mira hacia la cámara, consciente de la intención del registro como documento.

Por último, en esta sección mencionaremos las filmaciones de Raúl González Labbé sobre el grupo literario Los Inútiles, del que formaba parte junto con el notable escritor y poeta rancagüino Oscar Castro (1910-1947) (Entrevista a D. González).

A manera de memoria familiar y aparte de sus registros caseros, González Labbé recopiló una serie de películas que muestran a los miembros del grupo en momentos de convivencia, cuando aún vivía Oscar Castro, en el cementerio el día de su fallecimiento, en los homenajes que se organizaron en su memoria y en almuerzos posteriores a la visita al cementerio.

Hay pocas escenas en donde aparece Castro: en una, con Los Inútiles en medio de una tormenta de nieve en la cordillera, un paseo tal vez. En otro momento y con un clima primaveral, también aparece saludando a la cámara. Por último, es filmado con su esposa, Isolda Pradel, interpretando una escena donde lee sentado, mientras ella comenta, de pie.



Fotograma 41: Celebración en provincia ex Yugoslavia, 1960. Familia Haymann.



Fotograma 42: Camino en la ex-Yugoslavia, 1960. Familia Haymann.



Fotograma 43: Plaza en Cusco, Perú, 1963. Familia Haymann.



Fotograma 44: Mujer preparando comida al lado de estación de tren, camino a Machu Picchu, 1963. Familia Haymann.



Fotograma 45: Nativo en Iquitos, Perú, 1963. Familia Haymann.



Fotograma 46: Familia desconocida posa para retrato familiar, ca. años sesenta.



Fotograma 47: Grupo de chicos posando en calle, ca. años sesenta.

Las películas huérfanas

Así como hay familias preocupadas por resguardar la herencia fílmica dejada por sus antepasados, también hay quienes abandonan películas a su suerte o, en el mejor de los casos en algún «albergue», llámese museo, filmoteca, sótano o mercado de pulgas. A estas películas, la comunidad de los archivos fílmicos las reconoce oficialmente como «huérfanas» (*orphan films*).¹³

El término, indica Cherchi (1999), es tan efectivo como fácil de entender sin mayores explicaciones, además que apela a cierto sentimentalismo para su rescate. Eso sí, engloba a cualquier tipo de película sin dueño, que nadie reclamará, sin créditos y por lo general *amateurs*: descartes, *trailers*, experimentos, copiones, documentales, animaciones y, por supuesto, películas familiares.

Afortunadamente para estas «películas huérfanas», el Museo Histórico Nacional llegó a rescatarlas. Agrupó las películas de 16mm en dos bobinas de 200 pies, las enlató debidamente, las telecinó y las dejó a cargo de la Cineteca Nacional para su conservación e investigación.

Al no tener nombres, fechas exactas o más datos que indicar en la catalogación, se hizo una descripción de personas, evento ocurrido, lugares, el tipo de ropa que vestían y las actividades.

No se pierde la esperanza de que aparezca alguien que, si no las reclama como suyas, dé algún uso a las imágenes rescatadas (Fotogramas 46 y 47).

13. Cherchi (1999), en su conferencia *What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy*, indicó que el término *orphan films* fue utilizado por primera vez, públicamente, por David Francis, jefe de la División de Cinematografía, Transmisiones y Registros Sonoros, de la Librería del Congreso, en 1993, en una conferencia sobre el Plan de Preservación Fílmica Nacional, en Los Ángeles.

REGISTROS BIOGRÁFICOS
EN UNA MEMORIA AUDIO-
VISUAL MULTIFORME.
ARTICULACIONES DESDE
LA COYUNTURA CHILENA
A PARTIR DE CASOS EN
RESGUARDO EN LA
CINETECA NACIONAL

Claudia Barril¹⁴
Rafael Prieto Véliz¹⁵

Distinciones conceptuales para el
registro biográfico

El corpus

“Hay muchas cosas en la plaza Saint-Sulpice, por ejemplo: un ayuntamiento, un edificio de un organismo impositivo, una comisaría, tres cafés —uno de los cuales tiene kiosko—, un cine, una iglesia en la que trabajaron Le Vau, Gittard, Oppenord, Servandoni y Chalgrin, dedicada a un capellán de Clotaire II que fue obispo de Bourges desde 624 a 644, y cuya fiesta se celebra el 17 de enero, un editor, una empresa de pompas fúnebres, una agencia de viajes, una parada de autobuses, un sastre, un hotel, una fuente decorada con las estatuas de los cuatro grandes oradores cristianos (Bossuet, Fénelon, Fléchier y Massillon), un kiosko de diarios, una santería, un estacionamiento, un instituto de belleza y muchas otras cosas más. Un gran número de esas cosas, si no la mayoría, fue descripto, inventariado, fotografiado, contado o enumerado. Mi objetivo en las páginas que siguen ha sido más bien describir el resto: lo que generalmente no se anota, lo que no se nota, lo que no tiene importancia: lo que pasa cuando no pasa nada, salvo tiempo, gente, autos y nubes”.

George Perec

Llevamos horas mirando imágenes de «otros», filmadas para otros que, para un canon de las «cosas íntimas», debiésemos decir: aparecimos figoneando. Originalmente no estábamos incluidos en esta «fiesta». No éramos específicamente nosotros aque-

llos otros a quienes iba dirigido el mensaje. No éramos el interlocutor implícito en esas imágenes que en algún punto convocan a una celebración por la vida sostenida y/o acontecida por o para ellos, y durante las cuales se registran experiencias vividas donde no hay impositivamente un plan determinado, una intriga o un desarrollo narrativo que le den forma al conjunto de imágenes. Más bien, lo que hallamos fue un cuerpo heteróclito de registros, en donde se reiteraban estrategias y se desplegaban otras, de naturalezas distintas. La completitud de la obra o del proyecto, el sentido del registro, expresamente se encuentra en un sistema mayor que el registro mismo. Involucra en «clave» de «necesidad vital», la búsqueda de la inmortalización de los recuerdos y el dejar testimonio de un «estar ahí, en el mundo». Se conjuga, en esto —y he aquí buena parte del valor del recurso—: el cuerpo, la focalización, las acciones, determinadas búsquedas estéticas, la enunciación subjetiva, la búsqueda de una inscripción [...] de una cristalización de memorias formuladas —ex post— intersubjetivamente; secuencialidades, momentos, microrrelatos, metarrelatos y contextos actuando como un repositorio de experiencias biográficas y cotidianas del realizador como testimonio de su estar en el mundo.

El corpus de registros hoy a la vista agolpa y secuencia una memoria hecha carne, movimiento y referencia contextual e identitaria. La imagen —en su clave positiva, afirmativa— instala, distingue, contrasta, extraña, informa, vincula, familiariza, emociona. Interactúa desde lo representado e interpela, en tanto documento, al hoy. Las imágenes en ese flujo continuo —aun cuando haya retazos—, pueden ser enunciadas para: a) formular tanto aquel corpus de una existencia «objetiva» de registros:

Parque o patio con caminos peatonales y una casa grande. Familia se sube a un carro de caballos. Vista de una casa muy grande con reja. Llegan en el coche al portón y entran caminando. Mujer saluda a la cámara. Niño más grande abraza y besa a niño más chico. Familia en el patio. Juego en que todos se sientan en una fila. Primeros planos de varios niños y luego adultos. Familia jardinea. Niños juegan con un fox terrier. Padre y niño caminan por el patio y se suben a un auto. Llegan más niños y se van parados por fuera. Niños en columpios

y sube y baja. Se manguerean, luego se bañan en una piscina muy grande. Mujer con gorro se baña con ellos. /Mujeres y niños juegan en la playa. Familia vuelve a la casa en auto. Abuela y niños alimentan a las gallinas. Familia juegan con varios perros. / Buque de guerra en el mar. Ciudad desde el agua, primero lejos, luego en la orilla. Familia baja del bote y camina por el puerto. / Comida familiar o celebración. Pareja de ancianos en el jardín. Comida más elegante, nocturna, solo adultos. Mujer en

un living amplio con un piano, se ve una casa muy grande por la ventana. Grupo comiendo en un restaurant. Vista del borde costero. Mujer con un perro, al fondo casa muy grande. Camina por los jardines. Familia yendo a algún evento. Todos miran a la cámara al pasar. (A negro min. 12:47). Familia llega de visita donde los abuelos. Pareja mayor pasea por el jardín. Varios se sientan en una banca en la entrada. Llega un militar nazi, saludo nazi. Niños juegan en un patio. Vuelan aviones de juguete. Car-



Fotograma 1: Secuencia diversa cerrando en Hitler. Familia Schmutzer.

naval (*Fasching*). Se ven elefantes y unos ponis llevando un carro con la bandera nazi. Niños y mujer en el zoológico. Desfile nazi, pasa Hitler (min. 16:52). La gente saluda y aclama con banderitas. Familia en la calle.

Como para b) un poblamiento de imágenes y sensibilidades desde donde la subjetividad es posible hallarla a modo de una musculatura en ejercicio.

Un pájaro se posa en la rama de un árbol. La filmación se queda en él unos segundos a modo de simple detalle, pregunta o preocupación —no se sabe—. Luego vuelven y se suceden las imágenes de un viaje. Una subjetividad se despliega construyendo un entramado de focalizaciones y paisajes personales, no por ello individuales, en una amalgama indivisible de tiempo percibido llamada «momento»¹⁶, que instala un metarre-

lato de los vínculos entre las personas, entre sí —con y sin el observador—cámara, el «realizador», dependiendo de las instancias—, y entre estas o éste con los entornos que habitan o transitan. Dicho metarrelato pareciera decirnos: algo hay —no deshilvanable, narrativamente hablando— incluso en aquello que una voluntad narrativa exprofeso “no anota, no nota”, diría Perec, es decir: “lo que no tiene importancia: lo que pasa cuando no pasa nada, salvo tiempo, gente, autos y nubes” (Perec, 1992: 16-17).

Ambos, en una composición de elementos acontecida o buscada por el «realizador», capturados en tiempo, cuya unidad e integridad es el «momento» (como para la fotografía es el instante). Lo que ocurre específicamente durante aquel registro, no se concibe del modo como se construye una idea resultante en obra. O de ha-

16. Un ‘momento’ en el flujo de la realidad no es lo mismo, necesariamente, que lo representado por el registro. Además, distintas circunstancias socioculturales y tecnológicas permanecen latentes en los registros, a modo de un metadato que los condiciona.



Fotograma 2: Registro de familia del Valle.

cerlo es una programación con los «andamios a la vista», cercana a idea de ejercicio o, si no, *making-of*. La voluntad es mucho más dependiente de lo que acontece.

Reivindicación de la miniatura y de lo nimio

La estructura heteróclita de lo sustantivo de estos registros emerge y se expresa como una amalgama de experiencias, circunstancias e instantes casi paradigmáticos, «enmarcados» por las coyunturas biográficas de quién o quiénes registraron. El sentido del registro, luego, se cierra y tiende a cerrar casi siempre más allá de lo que aparece registrado. A diferencia de una «obra» –y salvo en los ficcionados y microrrelatos– las clausuras y las claves del universo representado, no necesariamente se encuentran en el registro mismo, sino que, en el grupo humano, generación, época o circunstancia al que supuestamente se debe. Además, estos registros de experiencia a través de sus imágenes van refiriendo a una serie de episodios significativos de la biografía de los realizadores y sus familias, dando cuenta de la pequeña historia. Evocan un presente íntimo o, si no, por lo menos personal, y señalan lo que a juicio del realizador de las imágenes no puede ser olvidado. Responden, luego, en este escenario, a estrategias a veces divergentes y en otras reiterativas –sobre todo cuando se abocan, a modo de leitmotiv, a gramáticas culturales tales como «cumpleaños»–. Instalan virtuosamente y se constituyen, como señala Efrén Cuevas en sus estudios sobre cine doméstico, “en auténtica crónica histórica de una pequeña porción del acontecer humano, ajustándose con precisión a la reivindicación de la miniatura que hace Alf Lüdtke como objeto de estudio histórico, una escala en la que se hace patente la densidad de las si-

tuaciones vitales y de los contextos de acción” (Cuevas, 2007: 8).

Por contraposición a lo dicho –a modo de un negativo de aquello– también podríamos señalar que un rasgo de este material lo constituyen las «muchas horas de filmación en que no pasa nada». Por lo menos decirlo, no es faltar a la verdad. Y es que formalmente tiende a ocurrir que en los registros no se instala una narración, sino una secuencialidad. Aquí, para graficar y siguiendo en la cita a Perec, hay bastante de “tiempos, gente, autos y nubes”, en una articulación que constantemente interpela a un «yo» o un «nosotros» haciendo –incluso «nada» o lo que se entienda por ello–. El mensaje –siendo capaz de expresar una cronología o de dar cuenta de momentos, épocas y motivos– como producto, sin embargo, asemeja a la idea de una postal. Postal en movimiento o la evidencia de una búsqueda delatada por un gesto con la cámara que, expresa no saber qué o, quererlo todo sin distinción ni desarrollo.

El cuerpo total del material revisado hace convivir secuencias de lo que uno pudiera llamar «de lo importante y lo que no», sin grandes distinciones que construyen evidentes jerarquías entre los registros, salvo las biográficas –siempre interpretables desde el registro o desde los antecedentes con los que cuenta la familia de quien guardó el material, que, a su vez, ni siquiera necesariamente tiene que corresponder a la del contexto familiar donde o por quien se produjo el registro–.

Lo biográfico, el sujeto-«realizador»

El sujeto, quien construye, aparece, pero como «presencia». Puede ser permanentemente un supuesto. No necesariamente sabremos quién «registra», salvo en los casos en que se expli-

tan. Más bien, el sujeto se devela y permanece latente a través del acontecer –particularmente se da el caso, además, de que los registros no tienen audio–; se tiende a suponer de él un vínculo – «mi padre», «mi abuelo»– por lo activo de las interacciones en general con la cámara, de género aparente y usualmente masculino, heterosexual; si bien no necesariamente hay algo que lo corrobore, salvo la memoria de la familia o el colectivo en los casos en que éstos se sienten capaces de afirmar o hipotetizar¹⁷ respecto a él [...] o ella, ellos, ellas. El sujeto a veces da por hecho una historia a la que no asistimos y nos «pasea» por imágenes como si lo estuviera haciendo ante un amigo de años. En ello, insistimos, se devela porque lo expuesto es mucho más propio –y no decimos íntimo, en esta oportunidad– que público-genérico.

Si el registro es, en estas circunstancias, un producto inconcluso, a la espera de un visionado futuro en donde se constituya el testimonio y genere la clausura para el sentido de registrar, el sujeto, por hipotético que fuere, se encuentra vinculado –zurcido– al material de una manera fundamentalmente biográfica antes que autoral –y no «por oposición a» –. Lo que no los hace excluyentes.

Esto nos permitirá entender que al «registro biográfico» también ingrese material de estudio, ejercicios, ensayos o preparación de procesos artísticos que no necesariamente devengan en obra. U obras cuyo fin no fuere necesariamente, o hasta el momento, entendidas como producciones artísticas o documentales, o su fin no fuese llegar a serlo.

En estas referencias es que situamos a los denominados registros ficcionados y a ciertos registros cuyo perfil técnico logran acercarse a niveles profesionales de lo documental-etnográfico.

Registro biográfico es para estos efectos, la focalización, la constatación de un itinerario o de una circunstancia expresada desde un sujeto respecto a experiencias propias y/o de otros, y a partir del cual se puede llegar a interpretar que en la factura del registro no existe intención expresa de escindir identidades entre cosa –lo representado– y persona-realizadores–.

La categoría ‘familia’, observada

La idea de familia, para el tipo de registro en cuestión, no necesariamente es representativa de un total de registros. La heterogeneidad del material en cuestión da pie para preguntarse

respecto a la pertinencia del uso de la palabra «familia» como categoría, aun cuando en buena medida –estadísticamente hablando– uno de los motivos principales de dichos registros se refiera o expresen circunstancias de ellas.

Así, nos encontramos con que, de acuerdo con los contenidos:

- Hay registros que graban acontecimientos biográficos de miembros de la familia donante del material.
- Hay registros que lo hacen respecto a otras familias con las cuales podría haber o no vínculo.
- Hay registros en los que si bien se supone que quien lo hizo fue un miembro de la familia, las acciones o acontecimientos corresponden a circunstancias públicas o individuales que no tienen relación o transmisión interna en las familias.

O, que también:

- Hay registros, que no se podría afirmar con plena certeza, quién fue quien registró.
- Hubiere, hipotéticamente, material en una familia donante cuyo origen/ procedencia fuese una adquisición o apropiación.

La referencia «film de familia».

En situación que la referencia conceptual más próxima e insoslayable apunta a categorizar estos *corpus* como filmes de familia, cine doméstico u otros. Obviamente corresponde atenderla, dada la pertinencia de su reflexividad.

En general, los autores coinciden en notar que lo que se ha llamado película familiar engloba tipos de registros de gran diversidad. Según Roger Odin, el cine familiar es: “una película (o un video) realizado por un miembro de una familia a propósito de personajes, eventos u objetos ligados de una manera o de otra a la historia de esta familia y destinado a un uso privilegiado de los miembros de esta familia” (Odin,1995: 27)¹⁸. De acuerdo con esta aseveración, lo que define este tipo de registro es su contexto de realización –ámbito familiar–, quién realiza el registro –un miembro de la familia– así como el alcance de su difusión –proyección privada para los miembros de la familia–.

17. Esto en las circunstancias de que la persona que registró, hoy en día, ya no se encuentra viva y la información con que cuenta la familia es difusa.

18. Traducción propia del original en francés al español. Texto original citado, dice: “*un film (ou une vidéo) réalisé/e par un membre d’une famille à propos de personnages, d’événements ou d’objets liés d’une façon ou d’une autre a l’histoire de cette famille et à usage privilégié des membres de cette famille*” (Odin,1995: 27).

19. Traducción propia del original en francés al español. Texto original citado, dice: “une réalisation intentionnelle avec une Forme non intentionnelle” (Odin, 2002:19).
20. Traducción propia del original en francés al español. Texto original citado, dice: “La Forme du film de famille n’est pas liée à un manque de savoir faire, elle résulte d’une part, de l’absence de nécessité éprouvée par ceux qui font ce type de films d’acquérir ce savoir faire, ce qui est assez différent, d’autre part de leur intuition plus ou moins consciente qu’il vaut mieux rester au plus près de l’esthétique de la photographie et de son absence de narrativité. La preuve de l’existence de cette intuition est que même certains professionnels utilisent cette Forme ou du moins en préservent l’essentiel quand ils font du film de famille : certes, leurs images sont nettes, stables et bien cadrées, mais il est remarquable qu’ils ne recherchent en général pas à produire une structure narrative : leurs films de famille comme tout film de famille ne donnent à voir qu’une suite d’images auquel le lecteur familial devra donner sa cohérence” (Odin, 2002:24).

En general existe la tendencia bastante generalizada a definirla como un tipo de registro de carácter *amateur*, que no posee un tratamiento audiovisual elaborado, con un cierto aire de ingenuidad y que están pensadas para ser difundidas en espacios considerados íntimos, al interior de un grupo determinado, sea una familia u otro. Han sido caracterizados, inicialmente, como un cine mal hecho. En su mayoría, los registros domésticos tienen imágenes mal encuadradas, fuera de foco, sobre o subexpuestas. Generalmente no es una cámara calmada, que observa o retrata una realidad, sino que es una cámara inquieta que busca constantemente su objeto de encuadre. En cierta forma, no hay un plan determinado, una intriga o desarrollo narrativo que se debe construir a partir de las imágenes registradas. No hay plan, no hay ideas preconcebidas salvo la vital necesidad de immortalizar los recuerdos y dejar testimonio de su «estar en el mundo». Quizás esta necesidad vital de immortalizar recuerdos y proyectar hacia el futuro experiencias felices de la vida familiar, le impone su forma fragmentaria, sin mayor estructura, heterogénea; que se articula de forma azarosa, como la propia memoria. Registros heterogéneos de experiencias que aparecen como “una realización intencional con una forma no intencional” (Odin, 2002:19).¹⁹

Ya habiendo reparado en su forma fragmentaria y en la distancia en cuanto a factura con el cine profesional, Odin (2002) plantea que la narrativa de este tipo de artefacto cultural no dialoga con lo establecido por el lenguaje cinematográfico profesional, y que, por lo tanto, estos no deben ser analizados desde los cánones del cine profesional, sino que más bien funcionan desde el paradigma de la fotografía.

¿Qué serían estas películas? Un álbum de fotografías vivientes:

La forma de la película familiar no está ligada a la falta de un saber hacer, resulta, por un lado, de la ausencia de necesidad experimentada por quienes hacen este tipo de películas de adquirir este tipo de saber, lo que es muy diferente, por otra parte, de su intuición más o menos consciente de que es mejor permanecer más cerca de la estética de la fotografía y de su ausencia de narratividad. La prueba de la existencia de esta intuición es que incluso algunos cineastas profesionales usan esta forma o por lo menos preservan lo esencial cuando hacen una película familiar: ciertamente, sus imágenes son claras, estables y bien encuadradas, pero es no-

table que en general no pretenden producir una estructura narrativa: sus películas familiares, como cualquier película familiar, sólo muestran una serie de imágenes a las que el lector familiar debe dar coherencia (Odin, 2002: 24).²⁰

Esta forma y expresión heterogénea tiene excepciones en nuestro corpus. En primer lugar, existe el material de la familia Cox que filmaron cortometrajes de ficción; la familia Francia cuyo material tiene características bien particulares al tratarse de registros realizados por el cineasta Aldo Francia y la familia Aliaga, sobre los cuales volveremos más adelante.

Inclusión, exclusión

Luego, permítannos [...] Si ya nos hemos preguntado por lo que se registra, creemos que vale la pena reflexionar en torno a lo que no se suele registrar.

Muchas de las realizaciones expresan momentos de intimidad familiar. Sin embargo, el tono o el perfil de dichos momentos también generan distinciones. Así, algunos registros que forman parte del material revisado escasa o excepcionalmente aparecen en el *corpus* total. Nos referimos a eventos vitales de significación mayor, a la vez que íntimos, para una familia. Por ejemplo, en el caso de los Cavada, hay un registro de la mujer, que suponemos es la esposa del realizador, en una habitación de hospital y viene de dar a la luz a su hijo. La vemos acostada, con camisa de dormir y en sus brazos tiene a su bebé recién nacido. Otro es el de los Bayer que registra un funeral de la familia.

Por lo que debiésemos afirmar que, por lo menos tendencialmente: no todo se muestra, y que existe, a su vez, claramente un punto de vista del relato que se articula en estos registros biográficos.

Desde esta perspectiva, nos gustaría reparar en el hecho de que el archivo “inscribe los principios epistémicos y políticos que determinan qué se incluye y excluye, qué se hace visible y qué se desecha, quién habla y quién es silenciado” (Estatella, 2014:15). Desde esta perspectiva opera una edición que señala lo que desde el punto del realizador amerita ser registrado para armar un relato biográfico a transmitir a un público compuesto por familiares y amigos, y también un público desconocido que está compuesto por las futuras generaciones. Es por ello que, si atendemos de forma transversal a todos los registros estudiados, podemos señalar que,

en la vida familiar, no se tiende a registrar desde la perspectiva de la muerte, la enfermedad o las disputas familiares. La imagen global tendencial que queda fijada para el recuerdo de las futuras generaciones es el de una búsqueda por lo ple-tórico mediante la familia mientras ésta comparte circunstancias de la vida de todos o de algunos entre ellos. Hay una formulación de lo pleno, con referencias a la felicidad, expresada en ello, con citaciones recurrentes en los criterios de registro o en gestualidades a cámara, de una noción ambivalente, también, de pudor y seducción, o vanidad.

Efrén Cuevas plantea que existe un claro punto de vista del registro en el cine doméstico, Su filmación de los acontecimientos familiares siempre ha sido selectiva, pues salvo contadas excepciones, registra acontecimientos felices, relacionados con celebraciones o con momentos de ocio, excluyendo los momentos dolorosos (la enfermedad, la muerte) o de crisis y los ámbitos más explícitamente asociados al trabajo (Cuevas, 2007:10)

Así, podemos afirmar que este tipo de registro se encuentra vinculado a una lectura de la vida en términos de belleza (Odin, 2002) y la realización de este registro obedece a una necesidad de rescatar aquellos itinerarios felices de la historia familiar que parecen efímeros o que pudieran, luego, propiciar capacidades evocativas en pos de futuros relatos.

En la mayoría de los registros que analizamos el grupo familiar no sólo es filmado en momentos de felicidad o disfrute, sino que también aquellos que son filmados se muestra a sí mismo desde su mejor faceta, cooperando desde su rol de actores en la construcción de una especie de imagen un tanto idealizada de la propia familia. Para efectos de la noción de «vida cotidiana», habrá que no perder de vista que este tipo de material es registro y representación de aquello seleccionado para ser visto. Si bien, no necesariamente editado, sí intencionado o buscado.

El registro y nociones asociadas

Cuatro palabras por terminar de instalar: registro, documento, testimonio y observador/agente –«realizador»–.

Desde hace varios párrafos que venimos ocupando la palabra «registro». Dicha palabra, si bien puede referirse al material total, tendemos a ocuparla para referirnos a

aquellas unidades de secuencia filmada bajo un motivo, razón o en circunstancias de un contexto. Lo que además sugiere, es que hay varios registros (en cantidad o tipo) por familia remitente del material. Todos o algunos de ellos pueden convertirse en «documentos». De cierto modo ya fuese por su valor informacional o testificador, o por la vocación de legibilidad que desde un comienzo han albergado, son potencialmente documentos.

«Testimonio», por su parte, convoca nociones de huella o testigo/testificador y con ello construye, da cuerpo, textura y movimiento a una idea asociable a una formulación de verosimilitud. Corrige o aproxima un relato a una versión nuevamente intersubjetiva en pos de que lo expuesto ejerza un contraste o interpelación con la memoria y las identidades, en una clave cuya estructura se sostiene sobre la tendencia mayoritaria a una noción de mimesis entre representación y realidad. De aquí, la figura del «observador» comienza a cobrar sentido en la situación que éste es capaz de construir realidad y a la vez «inscribirla» haciendo de ella una realidad objetivable o si no, intersubjetivada. Para efectos de lo trabajado, es el sujeto –individuo único o intercambiable– tras la cámara, el testigo; mientras que lo registrado, su testimonio.

Si nos referimos, luego, a lo representado: persona y entorno están entrettejidos en la identidad. Esto es consustancial a la «memoria». La memoria siempre está situada. Habla desde un dónde. Y su identidad es también el dónde y el cómo.

Oscurecer la sala, proyectar

Estos registros tienen una intencionalidad que trasciende el tiempo presente y transmite el testimonio de ese «estar en el mundo» del realizador de las imágenes.

Odin, en su estudio *Le film de famille dans l’institution familiale* plantea que, por características formales de este tipo de artefacto cultural, sirve como dispositivo que convoca a la familia en una tarea activa de elaborar la memoria familiar y como espacio de resignificación de la experiencia. Por otra parte, centrándose en el encuentro de las películas familiares con los miembros de la familia y en su importancia, Colette Piault, plantea que estos artefactos culturales se inscriben en un programa memorialístico. En este sentido, afirma que estas pelí-

21. *Projet cinématographi- que autre que le recueil, la conservation et la restitution d'une mémoire familiale aux protagonis- tes du film et/ou à leurs descendants*
22. Traducción propia del ori- ginal en francés al español. Texto original citado, dice: "Génélement réalisés uniquement pour ceux qui les font, ceux qui en sont les acteurs et leurs des- cendants à venir, ces films s'inscrivent dans un travail de mémoire. Ce qui leur donnera tout leur sens, au- delà d'un effet de mi- roir – se voir et se revoir –, sera le temps, le temps qui passe, qui transformera les acteurs au point qu'ils seront à peine reconnus par les autres – et souvent encore moins par eux- mêmes– lors d'une pro- jection ultérieure (...) A la limite peu importe ce que l'on filme et comment on le filme : l'important est de fixer des moments de vie, généralement heureux au moment du tourna- ge, avec la possibilité d'identifier ceux qui les ont vécus. Même les films de famille où l'on ne se contente pas de fixer des instants vécus mais où l'on introduit du jeu, de la mise en scène, de la fiction ont cette même fonction de restitution de moments de vie, de bonheur pour ceux qui les ont vécus et leurs descendants à venir".

culas tienen como “proyecto cinematográfico la recolección, la conservación y la restitución de una memoria familiar a los protagonistas de la película y/o a sus descendientes” (Piault, 2003: párrafo 11)²¹. Y profundiza: “Memoria fami- liar íntima, que se elabora a puertas cerradas, al interior del grupo familiar y cuya realización está destinada a permanecer inédita para un amplio público” (Piault, 2003: párrafo 14). Estas películas tienen originalmente un público su- puesto y específico. Tienen, a su vez, una inten- cionalidad que trasciende el tiempo y se dirige a transmitir experiencias y recuerdos familiares. Lo que emerge como público acotado e íntimo, conocido o comunidad vinculada, no nece- sariamente corresponde al total de su caja de resonancia. La existencia social del registro, su dimensión testimonial, opera como una suerte de ampliación insospechada. Lo importante en esto es la instalación de una «restitución» desde una subjetividad familiarizada, próxima, y verosímil. El trabajo de memoria, por más que éste termine siendo presenciado por un colec- tivo mayor al de la voluntad original, es desde un lugar, se despliega situado. Se contrasta y pro- yecta en el presente.

Generalmente realizadas únicamente por quienes la hacen, quienes son los actores y sus descendientes venideros, estas películas se ins- criben en un trabajo de memoria. Lo que le dará todo su sentido, más allá de su efecto de espejo –verse y volver a verse–, será el tiempo, el tiem- po que pasa, que transformará los actores hasta el punto que será a penas reconocidos por los otros –y a menudo ni por ellos mismos– en el momento de una proyección posterior [...] Poco importa qué es lo que se filma, cómo se filma: lo importante es fijar momentos de vida, general- mente felices en el momento del rodaje, con la posibilidad de identificar a aquellos que lo han vivido. Incluso en las películas de familia que no sólo fijan instantes vividos, sino que también in- troducen el juego, la puesta en escena, la fic- ción, tiene la misma función de restitución de momentos de vida, de felicidad para aquellos que lo han vivido y sus descendientes (Piault, 2003: párrafo 18 y 19).²²

Ante la situación de las proyecciones fa- miliares de su propio material, por cierto, que la interacción, bien llevada, suele ser virtuosa. Se posibilitan condiciones que facilitan que se genere una especie de «performance comuni- taria» en donde el público familiar «escribe» el argumento del filme. En relación con esto,

Roger Odin, basándose en los postulados de Gadamer que vinculan el arte con la necesidad fundamental en el hombre del juego y la fiesta, plantea que “una película de familia es partici- par de una suerte de fiesta y en el juego de la creación del texto familiar” (Odin, 2002: 24). Así, los miembros de la familia completan la escri- tura de la película familiar con sus recuerdos y finalmente colaboran con la escritura del texto de la memoria familiar.

Este juego tiene sus estructuras: se re- únen allí en virtud de hábitos regulados; hay un ritual entero de ver la película familiar (ins- talar la pantalla y el proyector, oscurecer la habitación). Una vez lanzada la proyección, la película impone su propio tiempo; como or- ganismo vivo, nos invita a entrar en su movi- miento. La película familiar, como formato a ser completado, requiere una respuesta que el espectador debe producir activamente. También es necesario que la experiencia sea productiva, prestarse al juego (querer contri- buir a la reconstitución del pasado de la fami- lia), de lo contrario la película seguirá siendo un objeto muerto (entonces, se encuentra aburrida). Se puede hablar de una verda- dera exigencia hermenéutica de la película familiar que solicita una «comunicación». Se lleva a cabo una «performance comuni- taria» que une a los miembros de la familia (Odin, 2002:24).²³

En nuestro caso, durante el visionado que logramos gestionar con la familia del Valle operó una instancia de recreación del mito fa- miliar. Se movilizó la atención conjunta:

[Notas de campo] Toda la familia mira en- tonces en conjunto desde un mismo lado, una imagen de la familia, en una suerte de contras- tabilidad, extrañamiento, curiosidad y narcisismo compartido. [El registro en este caso es mudo]. Las personas hablaron mucho durante y luego de la proyección. Las conversaciones, apreciaciones, se imponían a la imagen: pausa del visionado. “Marcial [...] Carmen, Sofía, de niños. El tío Gonzalo!, sí ese es el tío Gonzalo. En la casa de calle Holanda 300. [sigue el visio- nado] [terreno de Pastor Fernández. Conversa- ciones superpuestas al visionado] Eso era por allá, por el Santuario de la Naturaleza [sigue el visionado. La secuencia de las imágenes, debido a la digitalización, no es cronológica. Se estiman los años en alrededor del 42, 43, principalmen- te. Incluso habrían algunas del 38 y otras del 45] Acá hay mucho del papá cuando soltero (viaje

a Argentina) [...] ¿quiénes son esas personas? [...] ¡Mira al tío qué guapo! ¡Y los trajes de ba- ños qué ocupaban!! [...] estas tienen que ser de antes porque no aparece la mamá (aún no la conocía). Más adelante aparece la mamá. Está el matrimonio. ¿Y ese quién era? Creo que era un amigo del papá. ¿Quién habrá filmado el matri- monio? Lo que viene después yo creo que es el viaje de la luna de miel. ¡Mira! Y aquí aparecen las hermanas Oyarzún. Doña Leonor (Leonor Oyarzún, más tarde en la vida, esposa de Patri- cio Aylwin). Nosotros le informamos a la familia de doña Leonor que teníamos estas imágenes, pero luego la familia prefirió no mostrárselas, para no generarle un impacto (la señora en es- tos momentos tiene una edad mayor). También está Bernardo Leighton, ahí, mira. [entremedio se han sucedido nombres como Alfredo, Her- minia, Fernando, Horacio, Chabela, Eugenia, Jaime, Inés, tío Jorge, tía Consuelo. Y lugares: Cartagena, Mendoza, Santa Fe, Iglesia de Luján, Tigre (Buenos Aires), Pilmaiquén, Lago Ranco, Las Cruces, Valdivia, Zapallar, Majadas de Pir- que, Lleida] Fue ‘curioso’ ver a gente que tenías una imagen de ellos, verlos ahora más jóvenes que uno incluso”.

Esto confirma lo que plantea Roger Odin 2002, en el sentido de que estas películas o registros se constituyen sobre todo por la palabra que por la película misma. La película está ahí como un estimulante de la palabra o el discurso. Cada uno desarrolla sus recuer- dos mientras avanza la película. Se trata de un momento de diálogo, donde la palabra circula de un miembro a otro de la familia y esto va reconstituyendo de manera casi eufórica toda la historia familiar. De esta forma se va crean- do y recreando la historia familiar.

Este tipo de registro, como ya ha sido plan- teado, surge desde un interés por conservar los recuerdos familiares, por sedimentar aquellos itinerarios de la historia de una familia que pa- recen efímeros y tal vez nimios para otro tipo de relato. Pueden ser considerados como un repo- sitorio de experiencias biográficas y cotidianas del realizador-operador como testimonio de su «estar en el mundo». Desde esta perspectiva, se constituyen en una verdadera contribución para ir fijando microrrelatos de vida cotidiana de estas familias de la sociedad chilena.

TÓPICOS EN EL CORPUS DEL MATERIAL

En el universo de registros biográficos lo que se observa es que estamos frente a una con- figuración circunstancial, especie de «impre- sión original de un mundo espacio-temporal» donde no están en juego las operaciones de reflexión propias del registro profesional. Nos enfrentamos a archivos donde se van acumu- lando distintas experiencias del sujeto –frag- mentarias, heterogéneas– pero que analizadas desde la perspectiva del universo total de archi- vos familiares, podemos afirmar también, la re- currencia de registros de gramáticas culturales que otorgan un marco de convenciones en las relaciones sociales, y para estos efectos pueden expresar distinciones sintomáticas del sistema total de representaciones en estas prácticas, durante las décadas iniciales de este tipo de registro. En términos Schutzianos podríamos plantear que las imágenes que se despliegan a lo largo de las horas de visionado van dando cuenta, entre otros, de ciertos acontecimien- tos y motivos recurrentes que hablan de cierta «tipicidad» y «repetitividad» en lo registrado. Destacamos que existen algunas excepciones a esta regla, archivos particulares pertenecientes a realizadores profesionales y amateurs que han dejado sus archivos en resguardo y donde exis- ten obras que tienen una intencionalidad en la forma como es el caso de algunos materiales de la familia Francia, Aliaga y Cox.

Registros de la vida cotidiana

Un primer grupo de tópicos de registro se refie- re a la vida cotidiana de la familia. En general se trata del registro de experiencias relacionadas con momentos de ocio y disfrute con amigos y con familia. La vida cotidiana registrada tiene la forma de almuerzos y cenas festivas donde se invitan familiares y/o amigos, paseos a la playa o al campo, caminatas, intercambios en la mesa y otros rincones de la casa, juegos de niños y de adultos con niños. Estas podrían ocurrir un fin de semana o durante el periodo de vacaciones familiares en la segunda casa, donde en la ma- yoría de los casos vacaciona la familia extendida.

También hay retratos de grupos familiares, registros donde las personas posan para la cá- mara como si se tratara de una fotografía. Pero al ser un retrato en cine, es una especie de fo-

23. Traducción propia del original en francés al español. Texto original citado, dice: «*Ce jeu a ses structures: on s’y ras- semble en vertu d’habitu- des réglées; il y a tout un rituel du visionnement du film de famille (installer l’écran et le projecteur, faire le noir dans la salle). Une fois la projection lancée, le film impose son temps propre ; telle un organisme vivant, il nous invite à entrer dans son mouvement. Le film de fa- mille, en tant que forme à remplir, exige une répon- se que chaque spectateur doit produire activement lui-même. Encore faut-il pour que l’expérience soit productive, se prêter au jeu (= vouloir contribuer à la reconstitution du passé de la famille), faute de quoi le film restera un objet mort (c’est alors qu’on le trouve ennuyeux). On peut parler à ce titre d’une véritable exigence herméneutique du film de famille qui appelle à une “initiative communica- tionnelle”. “Une perfor- mance communautaire” s’effectue alors qui unit les membres de la famille».*

tografía en movimiento y permite que las personas lleven a cabo ciertas acciones y gestos a la cámara. Estas acciones imprimen personalidad al grupo de familiares y amigos.

Los registros de la vida de la familia nuclear –compuesta de padre, madre e hijos– en el espacio doméstico son bastante escasos y estos sólo ocurren para registrar algunos preparativos de un evento que ocurrirá más tarde.

Los grandes protagonistas de estos registros de vida cotidiana son los niños. Se encuentran presente en todos los archivos familiares, constituyendo un mundo aparte de juegos, risas.

Quisiéramos destacar el retrato que se hace de los niños en el archivo de la familia Galeno Vivaceta, donde por lo demás el mayor porcentaje del archivo familiar está consagrado a retratar a los niños y su mundo de juegos. Hay un registro, que se llama Primer año de Adriana, donde la pequeña no sólo es mostrada como si se tratara de un retrato fotográfico en distintas situaciones –sentada, apoyada del marco de una puerta, jugando con bloques de madera, dando sus primeros pasos– sino que también accedemos a los juegos con sus hermanas, algo mayores que ella, y nos permite adentrarnos en su particular y emotivo universo. Es una cámara que expresa una especial sensibilidad y cercanía al retratar a estas pequeñas hermanas. De esta valoración, lo que inmediatamente se propicia es la suposición que quien hace el registro debe ser su padre. Luego la secuencia se desplaza hacia la habitación de las niñas, y se registra una mesa pequeña con tacitas de té y tres muñecas, que representan a las tres hermanas. Se retratan distintos detalles y juguetes de la pieza de juegos de las hermanas. Luego, ellas entran y toman en brazos a sus muñecas, se sientan a la mesa y comienzan a alimentarlas. Luego realizan labores de casa, como barrer, pasear coches de bebés y arrullarlos.

En los archivos de la familia Schmutzer –inmigrante alemanes–, donde aparecen muchos niños realizando juegos colectivos, también destaca que los vemos ayudando en ciertas labores domésticas como la recolección de verduras de la huerta familiar o jugando y alimentando gallinas y recolectando flores.

En el caso de los archivos que tiene más horas de material y comprenden un periodo biográfico mayor en la vida de las personas y las familias, vemos a los niños crecer y transformarse en adolescentes y jóvenes. Esto sucede con la hija mayor de la familia Hevia, a la que ve-

mos desde que tiene tres años de vida pasando por distintas edades y observando en distintos ritos de pasaje filmados hasta que finalmente se gradúa y viaja junto a un grupo de amigos a Europa. Este es un registro biográfico donde queda expresado no sólo los cambios físicos o de personalidad por las que atraviesa una persona, sino que incluso registra la manera cómo cambia su participación en la familia, adquiriendo una mayor participación en el mundo de los adultos de la familia.

Estos registros cotidianos están además repletos de objetos como la casa familiar, los autos, las mascotas, que el «realizador» señala porque sin duda están cargados de simbolismo y afecto. Especial mención tienen las casas familiares, sea la principal o la segunda casa en el campo o la playa. Éstas son retratadas desde sus frontis y casi siempre con un movimiento de cámara vertical descendente.

Celebraciones familiares

Un segundo grupo de registros lo constituyen las celebraciones familiares. Se registran cumpleaños, navidades, y otro tipo de reuniones o eventos, como fiestas de matrimonio, fiestas bautismales, primeras comuniones, que se realizan en casa, fuera del rito que se realiza en otros espacios como iglesias o instituciones públicas.

La celebración de cumpleaños es la que tiene una mayor representatividad numérica en los registros analizados.

Los registros de cumpleaños presentes en los materiales donados por las familias se parecen mucho unos a otros, sobre todo desde la perspectiva de ir capturando los distintos momentos que marcan este ritual. Mesas de cumpleaños decoradas y vacías, la llegada de los invitados con sus regalos, los juegos en casa y en el patio de la casa –la ronda, el pillar-se y los sacos–, las mesas, esta vez, repletas de niños y la torta que se acerca al festejado para que sople las velas, niños y adultos comiendo torta y la apertura de regalos. Estas acciones están presentes en casi todos los registros. Y, la imagen icónica que se encuentra en todos los registros de cumpleaños es la del niño o niña soplando las velas.

Estos registros biográficos testimonian la importancia de la fiesta de cumpleaños en estas familias, no sólo por la magnitud de la celebración, sino que también porque en cada archivo familiar existen varios registros con este motivo.

En los cumpleaños destaca la presencia de mujeres adultas que se encuentran organizando y gestionando la fiesta como también la de aquellas que son las acompañantes de los niños y niñas invitados a la fiesta. Se conforma así un espacio de socialización e intercambio femenino.

Respecto a las celebraciones de navidad, dentro del corpus analizado, hay cinco registros que corresponden a esta celebración. Los registros de navidad centran su atención en el mundo de los niños, se retrata el instante previo a la apertura de los regalos, la sorpresa y felicidad que estos encuentran cuando los abren. También se pone especial énfasis en el registro de la iconografía asociada a esta celebración como decoraciones, árboles de pascua y viejos pascueros. Por ejemplo, está el registro de la familia Francia, que se realizó en los años setenta y suponemos que los protagonistas de estas imágenes son los hijos del cineasta chileno Aldo Francia. Se hace el registro de adornos, un cartel que dice navidad y un árbol navideño. Es una celebración íntima donde aparece un hombre con una barba falsa, niños en pijama que juegan en torno al árbol con sus juguetes nuevos y dos mujeres –una más joven que la otra, podrían ser madre e hija– que comen galletas navideñas y un hombre mayor que juega con los niños. Es un registro que se realizó en los años setenta. A la misma época pertenece el registro de navidad de la familia Cavada, que es por lo demás de muy corta duración. En este, se hace el seguimiento del momento de la apertura de los regalos de dos pequeñas niñas de aproximadamente cinco y tres años. En el archivo de la familia hay un registro de corta duración donde uno de los niños de la familia, es retratado con un viejo pascuero que llegó afuera de su casa en una carreta. Luego, al interior de la casa, se ve al mismo niño andando en su triciclo y jugando con una pistola, que suponemos les fueron regalados para navidad. Destaca el registro navideño que se encuentra en el archivo de la familia Galeno Vivaceta. Es un registro muy cuidadoso en cuanto a lo que se registra. Se evidencia cierta puesta en escena de las situaciones y una intención de montaje con la cámara. En el registro se muestra lo siguiente: sobre la portada de un libro donde hay un viejo pascuero hay un cartel de papel que dice: 1948. Luego el libro se abre y se ve un árbol de navidad. Tres niñas pequeñas con vestido y trenzas están posando para la cámara de pie frente al árbol de navidad. Luego las mismas niñas están al lado de una escalera y llega un viejo pascuero con una bolsa. A cada

una las acaricia y luego les entrega sus regalos, consistentes en muñecas y libros. También les entrega un caballo de madera y un triciclo. Luego, éste se sienta rodeado de las niñas y fuma pipa. Las pequeñas niñas muestran sus libros y trompetas con las que juegan a la cámara. Una niña juega con un teléfono de juguete, otra con un caballo y otra con una especie de trompo grande de metal. La niña más grande del grupo anda en un auto, igualmente de juguete.

Dentro de las celebraciones familiares, existen registros de matrimonios, que dan cuenta de la fiesta o recepción posterior a la ceremonia de la iglesia, donde muchas se realizaban en la casa familiar. A pesar de tratarse de registros de corta duración, nuevamente es posible observar cierta tipicidad en el registro de estos eventos. Así, se filma la llegada de los novios, y algunas situaciones de recepción que se realizan en casa. En todos los registros la imagen icónica es la novia vestida de blanco.

De la totalidad de archivos familiares, suponemos que existe sólo un registro de la celebración de año nuevo que corresponde a la familia Cavada. Las imágenes muestran una fiesta donde hay personas bailando disfrazadas y luego niños disfrazados con máscaras.

También hemos incluido en la categoría de celebraciones familiares, los almuerzos y/o reuniones festivas en casa. Estas situaciones tienen en general corta duración y se registran solo algunos instantes de este tipo de celebraciones, de forma bastante fragmentaria. En el archivo de la familia Herreros hay un registro que retrata una cena familiar nocturna de un grupo de personas –suponemos que son familiares y amigos– que han pasado todo el día juntos y que vienen llegando de un paseo. Este registro es relevante en cuanto retrata espacios de convivencia masculinos y femeninos sumamente diferenciados. En un momento, el realizador de las imágenes va hacia el comedor y retrata a una anciana sentada en la más plácida soledad, momento que es perturbado por la entrada del servicio doméstico que trae la sopa de la cena y el grupo de familiares y amigos que comienzan a llegar. Con aire festivo, todos se reúnen a compartir la mesa. En el archivo de la familia Crossley, existe el registro de un asado familiar, donde hombres preparan la carne y los niños se bañan en una pequeña piscina plástica.



Fotograma 3: Registro de familia Bahamondes.

24. Hemos podido entrevistar a la familia del Valle, y en la reunión de visionado del material donado, todos los asistentes coincidieron que el material correspondía al matrimonio de un amigo de Alfredo del Valle ('realizador'). Esto nos hace relativizar los supuestos de que los registros de ciertos eventos corresponden a los miembros de familias donadoras del material.

En el archivo de la familia Cavada, hay un registro de un almuerzo familiar para fiestas patrias. Los asistentes de la celebración son niños y adultos, unos bailan sau sau, cantan y tocan la guitarra y los otros bailan cueca. Luego todos se sientan a la mesa a comer asado y brindan con vino.

Finalmente nos gustaría destacar que un lugar secundario pero omnipresente en los registros de la vida cotidiana y de las celebraciones familiares lo constituye la participación del servicio doméstico. En ningún archivo familiar son el objeto central de registro, pero siempre están ahí, acompañando a los niños, colaborando, ayudando y gestionando las actividades y fiestas familiares. Cuando más se hace visible la participación del servicio doméstico es en los cumpleaños y almuerzos familiares.

Celebraciones religiosas

El registro de las celebraciones religiosas incluye ritos de iglesia como bautizos, matrimonios, primeras comuniones, procesiones y otros. Dentro de los archivos donados por las familias es posible observar –salvo en el caso de los ritos de la familia Berstein, que es de origen judío– la prevalencia de celebraciones católicas.

Los registros de matrimonio son un importante rito de pasaje que se encuentra documentado en una gran cantidad de archivos familiares. En este tipo de registros, al igual que en el caso de los registros de cumpleaños, es posible identificar cierta tipicidad en lo que el realizador de las imágenes señala como digno de ser registrado. Por ejemplo, dentro de las imágenes recurrentes se encuentran el novio y



Fotograma 4: Registro de familia Lyon.

el público que esperan afuera de la iglesia, los saludos e interacciones variadas antes de entrar, la llegada en auto de la novia y su entrada a la iglesia con su vestido blanco del brazo del padre, algunas imágenes del público al interior de la iglesia, los novios en el altar, la salida hacia la calle de la pareja, ya casados y los novios dentro del auto. Destaca que en ningún archivo existan imágenes que realicen un seguimiento a la misa. Los registros de la familia Lyon y Figueroa, responden en cierta forma a este patrón de registro. Los registros de la familia Bayer y del Valle²⁴ sólo retratan la espera y la llegada de la novia vestida de blanco.

Dentro de los archivos trabajados hay un registro de celebración de bautizo y otro de la celebración de una primera comunión. Ambos corresponden a la Familia Hevia. En ambos casos, y al igual que en el caso de las celebraciones de matrimonio, destaca que no se registre el evento en sí, es decir, no se hace seguimiento de la ceremonia propiamente tal, sino que más bien se registran los momentos previos y posteriores a la ceremonia. En este tipo de registros,

existe sobre todo el retrato de los familiares que asisten al evento, en especial, al niño y la madre.

También existen registros de celebraciones cívico-religiosas de carácter público, donde está involucrada toda una comunidad. Por ejemplo, en el archivo de la familia Hevia hay un registro del papa Juan Pablo II en una aparición en la plaza San Pedro. En el archivo de la familia Figueroa existe el registro de una procesión donde aparecen cardenales en un carro saludando a la multitud, obispos y militares. Hay gente saludando desde la calle y asomada desde los balcones con las banderas de Chile y el Vaticano. Se identifica una cruz con el lema *Dios y Patria* iluminada con luces de neón. En la Plaza de La Libertad, actual Plaza de la Ciudadanía se celebra una eucaristía.

También existe dos registros de bailes chinos que pertenece al archivo donado por la familia Francia y que fueron realizados por el cineasta Aldo Francia. El primero de ellos corresponde a un documental editado que se llama *Baile de los Chinos* (1961, 11min., 8mm,



Fotograma 5: Registro de la familia Figueroa.



Fotograma 6: Registro de la familia Francia.

color) y que fue presentado el año 1963 en el Festival de Cine Aficionado de Viña del Mar. El documental comienza con un plano general de la multitud que participa en la fiesta y luego presenta el título *Baile de los chinos* y *Aldo Francia*, escritos en la tierra con piedras. Luego, aparecen las piernas de un hombre que entran a cuadro y borran el nombre Aldo Francia escrito con piedras. En este archivo se registra la fiesta desde sus distintas facetas. Fieles que rezan, puestos de ferias con figuras de la virgen, banderas, público apostado en las veredas en distintas situaciones, caminantes, estandartes, niños y adultos bai-

lando con trajes, otros tocando instrumentos musicales, las sombras de los bailarines en el piso, y muchas personas en procesión. Aldo Francia realizó otro registro de la misma fiesta religiosa, pero en un lugar costero –no se ha podido saber cuál es la localidad donde se realizó este registro– y que tituló Chile. Baile de los chinos. Esta vez el título es de letras blancas con fondo rojo. En este archivo se registra igualmente la fiesta religiosa que, en comparación con la realizada en Andacollo, es más pequeña. El registro se inicia con imágenes del mar reventando en las rocas, luego le siguen la procesión en la calle, al borde del



Fotograma 7: Registro de la familia Schmutzer.

mar, un grupo de hombres vestidos de terno llevan un santo y son seguidos por un grupo vestidos con camisa blanca, sombreros y cintas rojas que bailan y tocan flauta. Es un día de lluvia, vemos detalles de los pies bailando sobre el asfalto mojado. Luego otros detalles de tambores, primeros planos de hombres, una bandera de Chile y en un muelle un hombre con una máscara de diablo.

Un registro inusual, por el motivo en cuestión, dentro del universo de archivos familiares analizados, lo constituye el registro de un funeral de la familia Schmutzer. Este registro muestra una gran cantidad de personas saliendo de la casa que aparece de forma recurrente en este archivo familiar. Luego vemos imágenes del cortejo fúnebre. Primero aparecen autos negros que llevan muchas flores. Hay una larga procesión de autos y al fondo se ve una iglesia. El registro finaliza con imágenes del mausoleo de la familia. Opera explícitamente en este registro un cierto pudor: no se registran personas en primeros planos. Mientras que lo que pareciera querer mostrarnos es la magnitud de la concurrencia que convocó.

Actos cívicos: desfiles, parada militar, visitas oficiales, graduaciones

En este tipo de registros podemos observar desde paradas militares hasta actos cívicos escolares.

Paradas Militares: Destaca el registro de una Parada Militar presidida por Pedro Aguirre Cerda, quien aparece bajando del coche presidencial al inicio de ésta. Esta es registrada desde posiciones privilegiadas respecto al

retrato de autoridades y desarrollo del desfile por parte de la familia Bayer.

Actos cívicos: Esta categoría tiene varias expresiones, entre ellas en las familias Lindsay, Leizgold Zalis, García Corbalán, Hevia. Todos ellos en locaciones en el país, salvo en el caso de los Hevia, quienes registran en Italia. En términos generales estos registros parecieran corresponder a «eventos familiares, a la vez que cívicos-públicos». Informa respecto a un sentido de civilidad, instrucción y disciplina mediante el uniforme y en alguna medida de lo homogéneo respecto a la nación. Se cruza con el registro biográfico de los hijos y las familias, a modo de ritos de paso como graduaciones y conmemoraciones cívicas, así como presentaciones artístico-deportivas, también representadas en eventos y prácticas deportivas.

Patio de colegio. Presentación escolar de gimnasia en un patio de tierra: muchos alumnos en filas, los niños con short o pantalón de buzo y polera, las niñas con mallas de lycra. Coreografía de un grupo de chicas. Al fondo, el público. Gente sentada en el público, incluyendo algunas chicas de malla. Zoom in hasta primer plano de una de ellas.

Calle. Público de pie mirando. Grupo de adultos y jóvenes de uniforme desfilando, liderados por dos alumnos con un estandarte que dice Colegio [¿M.I.¿] Antofagasta. Chicas van con jumper y corbata roja, chicos con pantalón gris y corbata roja. Todos con insignias en el pecho. Más atrás se acerca un grupo de niños desfilando. Luego, niños muy chicos con profesoras de delantal. Tres alumnos pasan con una bandera de Chile. Primeros planos de una chica y de dos mujeres. Tres niños chicos posando abrazados



Fotograma 8: Registro de la familia Bayer.

frente a la cámara. Grupo de adultos y niños en la calle. Hombre saca una foto. Grupo posando como para una foto.

En el caso de los Figueroa, el registro tiene un perfil más cercano al de una visita oficial al país vinculada al Vaticano. Tiene en parte una connotación de evento histórico, sin llegar a constituir o dar cuenta de un momento que pudiéramos interpretar como hito.

Acontecimiento histórico: hitos nacionales o internacionales

Funerales de Pedro Aguirre Cerda

Desde el registro de la familia del Valle, la escena empieza con un cielo con 18 aviones pasando. Un féretro con la bandera chilena avanza escoltado por militares de infantería y caballería. Encabeza el cortejo Jerónimo Méndez Arancibia, hasta ese momento Ministro del Interior del gobierno de Pedro Aguirre Cerda. Tras de él vienen distintos personeros y autoridades no identificados. En los costados se agolpa una multitud entre los que destacan en primera fila tanto uniformados como grupos eclesiales. El pueblo se ha subido hasta sobre los techos de edificaciones en Avenida La Paz. Las imágenes se sitúan en este eje, Avenida La Paz, y en la Plaza La Paz. No es un registro a distancia. Utiliza planos generales y

medios. Tiene cierta tendencia a una cámara objetiva. Accede a locaciones que permiten tanto tener vistas generales como primeros planos en el exterior del cementerio, similar a lo que se pudiera suponer una acreditación de prensa –esta vez, a quien se le adjudica el registro, era abogado–. Coincide con posiciones de fotografías históricas hoy disponibles en internet. Se supone que en el cortejo estaba presente tanto Carlos Ibáñez del Campo, como Salvador Allende y Eduardo Frei Montalva, entre otros. De ellos sólo hemos logrado identificar con claridad a Eduardo Frei. El registro da cuenta de la multitud y por ende de la magnitud del hecho social, de la solemnidad imperante, de una convocatoria transversal en lo institucional como en lo social. En esto aparecen los veteranos de la Guerra del Pacífico. Suponemos la identidad del Cardenal José María Caro. El registro cierra con un grupo compacto y nutrido de personeros acompañando a pie el ataúd. El registro mismo se distingue de otros tipos en el corpus por, como decíamos, cierta tendencia a una objetividad. Expresa permanentemente dimensiones de lo público. Claramente el «nosotros» es la nación, absorto en una solemnidad y magnitud propia del momento histórico, siendo partícipe desde accesos privilegiados –no protagonizados– al hecho social: cortejo.



Fotograma 9: Registro de la familia Del Valle.

Información contextual histórica: Presencia del nazismo en las imágenes

En algunos registros es posible observar gestualidades y contextos callejeros vinculados al nazismo en Alemania, suponemos que años antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Así, por ejemplo, en el contexto de un viaje que involucra a algunos países de Europa, la familia Schmutzer, en un escenario en que no existe manifestación de guerra, pero sí de ciertas expresiones de militarización; lo dicho se hace patente en el uso de un traje militar nazi por uno de los hijos y la aparición de Hitler en un desfile militar por calles alemanas, a pocos metros de quien filmaba, aparentemente desde una tarima o balcón. De alguna manera estas imágenes nos hablan del vínculo o referencia en Chile de algunas familias de ascendencia alemana respecto a la emergencia del fenómeno nazi para la época.



Fotograma 10: Registro de la familia Schmutzer.



Fotograma 11: *Palin y purrun*. Imagen de un *kollon* durante el *purren*. Registro de la familia Bayer.

Eventos y prácticas deportivas: profesionales y de ocio

El registro de eventos y prácticas deportivas, en general, es particularmente profuso. Para ejemplificar, lo hallamos en los: Bayer, Cavada, Crossley, Ennio Gnecco, Fischmann, Schmutzer, Hevia, Figueroa, Francia, Galeno Vivaceta, Leizgold Zalis, Lindsay y Rosa Lobos. Tiene una mayor tendencia, al verse representadas las prácticas deportivas –prácticas, hobbies, disfrutes de ocio– que eventos profesionales deportivos. Por razones de lo biográfico y ya que todo indica apuntar a que el «nosotros» tienda a ser el protagonista; hay mayor material en las primeras que en el registro de eventos deportivos. Dentro de estos últimos se destacan: partidos de fútbol profesional de carácter nacional, carreras de automovilismo, el registro de un partido de básquetbol –en vivo– en cancha estadounidense, velerismo

y ciclismo. En cambio, respecto a prácticas deportivas amateur, suelen registrarse jornadas muy marcadas a agua y/o montaña, entre ellas prácticas de esquí –siendo recurrente en un par de registros, la localidad de Portillo–, la piscina y deportes acuáticos en lagunas o lagos.

Con menor marca en el registro también podrían identificarse caminatas y paseos a la montaña. Como prácticas más vinculadas al ocio, también podrían relevarse algunas reuniones/ eventos de grupos *Scout*.

De manera excepcional en el *corpus* de registro, podríamos relevar el registro en los Bayer, de un juego de *Palin* –en un contexto que no queda claro si es representacional o «real» – vinculado inmediatamente, luego, a un *purren mapuche*; este último debería clasificarse con mayor pertinencia como paisaje cultural.

Viajes: vacaciones, viajes de negocio, estadias

Si bien esta categoría se cruza permanentemente, se superpone y complementa con la de paisajes, tiene la particularidad de no hacer distinción respecto a la focalización ya que no reincidente en tipos de encuadres tendenciales, ni instala una dicotomía natural/antrópico o rural/urbano de una manera tan marcada. Y si bien, la distinción con aquella podría ser meramente de tipo interpretativa, lo concordante entre ambas no agota sus especificidades respectivas.

A modo de caracterización de los registros de viajes en general, consideramos que existen dos estrategias de clasificación. Una, según lo representado, en la cual destacan:

- Representar a «otros» durante el viaje. En esta modalidad resulta particularmente atractivo el registro de la familia Francia, quienes, complementando con registros explícitos al «nosotros», desarrolla registros con un valor etnográfico documental, en donde se logra expresar una búsqueda estética y humana por una «alteridad» cuya vocación pareciera ser representar la riqueza y diversidad de modos de vida y expresión.
- Representarnos a «nosotros» estando en viaje. Por contraposición, esta modalidad tiende a representar el mundo a semejanza de lo propio, sobre la base de una jerarquización naturalizada de sus valores y modos de vida. Los lugares, contextos y los «otros» tienden a expresarse en pos de un relato desde el «yo» o el «nosotros», instalando un relato de un «haber estado allí», que, en su versión más extrema, mira, pero no observa.

Por su parte, dentro de la categoría de «otros», para estos efectos, también deberíamos considerar a las «cosas», como registros de edificios, aviones, represas, cascadas, por ejemplo; y asumir que éstas, en la medida que se les contempla –absortos o suspendidos en el objeto–, emergen, pero en una clave metonímica cuyo fin es la imposición del «haber estado allí» o un «ante aquello» objeto, o contexto o magnitud, no sujeto.

Y otra estrategia, según contextos o razones, para la cual podríamos identificar:

- Viajes de recorrido por el mundo, los cuales pueden involucrar varios países e incluso continentes. Estos pueden deberse a razones de turismo, trabajo, lunas de miel o, incluso, por invitación de terceros por razones puntuales. Lo representado en estos registros tiende a compatibilizar en mayor medida referencias tanto culturales como naturales. Y queda en evidencia:
 - o Una valoración y vínculo con Europa. Entendiendo por vínculo a la relación referencial familiar en calidad de «lugares de origen».
 - o Interacciones con Estados Unidos y Latinoamérica.
 - o Y casos más específicos y puntuales (esporádicos) con Asia, también en calidad de interacción.

Se sospecha que, como categoría específica, pero de la cual no podemos afirmar, se encontrarían o podrían encontrar: Estadias. Esto a razón de registros que tienden a estacionarse en lugares o países.

En el caso de viajes por invitación, destaca el caso de la familia Lyon. El viaje allí registrado se gestó por motivaciones del gobierno norteamericano en contextos de la Segunda Guerra Mundial. Dado que distintos países latinoamericanos contaban con población descendiente de alemanes, el gobierno estadounidense invitó a distintos periodistas a conocer el país y para ello los invitó a pasear por distintos estados relevando virtudes tanto naturales como industriales y urbanas.

Los Hevia, por su parte, cuentan con un registro extenso de viajes por distintos países y continentes.

Vacaciones de carácter nacional, las cuales suelen verse expresadas en estadias en playa, cordillera o lagos. Queda en evidencia cierta tendencia, en este punto, a un uso vacacional de recursos naturales y a una escasa representación, en contextos vacacionales, de valoraciones respecto a lo cultural interno.



Fotograma 12: Imágenes de viajes. Registro de la Familia Francia.

Registros ficcionados. El universo de juego de la familia Cox

Un material que parece sorprendente y que se aleja de la tipicidad de los registros del *corpus* de estudio de esta monografía es el entregado por la familia Cox. Se trata de un registro de ficción²⁵ titulado *Lecturas excitantes*, compuesta de tres episodios y con una duración total de 15 minutos, 53 segundos. Cada episodio constituye una obra en sí que narra una historia propia, y se constituye como una trilogía de aventuras protagonizadas por lo que en la secuencia de créditos se llama *La Pandilla*, que son los niños de la familia Cox, a quienes se les retrata uno a uno antes de comenzar los episodios. Esta presentación inicial es seguida por una secuencia de títulos donde reconocemos la autoría de dirección, guion y fotografía de Enrique Cox Lira, ilustraciones de Javier Cox y la jefa de vestuario Lucía Cox. Luego de cada intertítulo con el nombre del episodio se detalla el reparto. Según lo indican los créditos, tanto el reparto y el equipo de producción están compuestos íntegramente por miembros de la familia Cox.

El primer cortometraje de esta trilogía se llama *Bandidos*, cuenta la historia de un grupo de niños que luego de leer historias de aventuras, deciden hacerse bandidos. Asistimos a su transformación en bandidos: cambio de ropa, instalación de un campamento, planeación y ejecución de fechorías como capturar y robar a un hombre y secuestro de una niña para cobrar recompensa, las cuales llegan a su fin cuando su mamá se presenta y los reta porque pasa mucho tiempo buscándolos y ya es hora de ir a almorzar.

Los tres episodios de *Lecturas excitantes* ocurren en la misma locación, que es una casa familiar del campo chileno. Es probable que los rodajes hayan ocurrido durante las vacaciones de la familia Cox. Interesa en primer lugar dar cuenta de las características formales de esta producción y luego intentarlo definir como modo de producción, en tanto instancia de creación colectiva de una familia.

Lecturas excitantes es una trilogía de ficción que a lo largo de sus episodios va presentando un mundo imaginario – creado por Enrique Cox–, que a diferencia de otros registros que son parte de este corpus, tienen una estructura narrativa completa y deliberada. Es decir, se desarrolla una intriga que tiene to-

dos los ingredientes de una historia donde hay presentación de personajes, protagonistas y antagonistas, presentación y desarrollo de un conflicto –por mínimo que este sea–, y un desenlace. Lo que se desarrolla son tramas inventadas y que tiene materiales que sólo existen en el *film*, para el *film* y que se han creados y organizados por Enrique Cox, un cineasta *amateur* o aficionado perteneciente a la Liga *Amateur* de Cine (*Amateur* Cinema League). Esta liga, que nace en los años veinte (1926) en Estado Unidos, tiene entre sus miembros a cineastas *amateurs* de todo el mundo que logran realizar películas gracias al desarrollo comercial de cámaras y proyectores de formatos como el 16 mm y el súper 8. Desde un principio, y vinculados con los «vanguardistas franceses» –del movimiento surrealista y Dadá– promovieron un cine no lucrativo y fueron partidarios de un cine libre de las trabas de la industria.

Por lo demás, el modo en que toma forma el relato, se apoya en un modelo preexistente diseñado específicamente para el *film* y cuenta con un trabajo de desarrollo –elaboración de guion–, preproducción –vestuario, maquillaje, locaciones, utilería–, rodaje –existencia de conciencia de rodaje, organización del registro, elaboración de encuadres, actuación de personajes por parte de los actores, ejecución de un plan de rodaje–, y montaje –se observan que hubo montaje, inserción de intertítulos, créditos y logos–.

Pero también *Lecturas excitantes* es fruto del trabajo colectivo de una familia. Es una obra cinematográfica de ficción en tres partes producida en una instancia colectiva de juego y que suponemos que se realiza en la época de vacaciones familiares, cuando toda la familia se encuentra reunida. En esta instancia de juego colectivo, que por lo demás tiene claras reglas, todos se ponen al servicio de realizar la producción de una obra cinematográfica: los miembros de la familia Cox, en tanto actores y asistentes técnicos del rodaje participan en un juego de roles donde unos son actores, otros vestuaristas, maquilladores o técnicos del cine. Como lo indican los créditos de estos cortometrajes, quien está a cargo de la dirección general, los guiones, la cámara y el montaje es Enrique Cox. Se trata de una actividad hecha por amor al arte, por gusto y recreo, todo coordinado en un juego consciente de belleza, lo que, sin duda, caracteriza el cine *amateur* –del verbo amar, en francés, *aimer*–.

25. RAE. Tramas inventadas. Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios.



Fotograma 13: Capitán Kid. Imágenes del cortometraje. Registro de la familia Cox.

DEL REGISTRO FAMILIAR A LA MEMORIA COLECTIVA: INVESTIGACIÓN EN TORNO A LA COLECCIÓN ARCHIVOS FAMILIARES (1930-1989)

Francisca Barrientos Tapia²⁶
Consuelo Cáceres Aedo²⁷
Nicole Molina Ruiz²⁸

La presente colección nos entrega la posibilidad de acceder a un conglomerado de visiones, apreciaciones y puntos de vista sobre la memoria, tanto colectiva como individual, de las familias que lograron acceder a documentar parte de su vida privada y de los hitos o acontecimientos fundamentales para su núcleo familiar. En este sentido, la construcción de estos relatos fílmicos son una muestra o selección de lo que, a ellos como individuos, les interesa conservar y recordar para el futuro, un rodaje que revela su mundo de significancias. Como señala Lins: “Son obras que liberan a las imágenes del universo doméstico y hacen que ellas se integren al mundo, adquiriendo en muchos casos una dimensión política, en los términos de Jacques Rancière” (Lins y Blank, 2017:46).

Podemos comprender los relatos fílmicos mostrados por las familias como construcciones de memoria visual, dotándolos de contemporaneidad. Las imágenes dejan de estar al servicio exclusivamente familiar para pasar a constituirse como verdaderos «testigos de la historia» (Lins y Blank, 2017:47). En este sentido, los relatos fílmicos de carácter familiar también poseerían la capacidad de ser comprendidos como documentos históricos, en la medida en que son testimonios de las grandes transformaciones sociales que afectan el seno familiar y la vida privada, representadas en cambios de actitudes o modalidades de relación.

Históricamente la fotografía ha sido un medio importante para la construcción de memorias familiares por medio de representaciones visuales; con el posterior surgimiento de la técnica cinematográfica, específicamente los productos orientados a producciones *amateur* y su democratización, el *film* se ha presentado como un complemento a estas representaciones y memorias familiares –sin llegar a sustituir la fotografía– en la medida

que los sujetos se apropian de estas nuevas tecnologías, adoptan las nuevas técnicas y crean nuevos relatos, esta vez por medio de representaciones visuales móviles.

Desde las perspectivas anteriormente señaladas es que posicionamos el estudio de la muestra, considerando el doble carácter que esta puede presentar: como construcciones de memoria colectiva [del núcleo familiar], así como también dentro de la categoría de documentos históricos, entendiendo que los contenidos nos hablan de un mundo de significaciones que, para las familias chilenas representadas en las muestras, alcanzaron la relevancia suficiente para querer conservarlas a través de sus respectivas muestras caseras.

Por registros familiares se entenderá toda producción realizada por personas particulares que lograron adquirir tecnología y filmar distintos acontecimientos cotidianos, sin fines de lucro ni profesionales, para preservar momentos y vivencias familiares. Dentro de este tipo de registros, según lo propuesto por Roger Odin, diferenciaremos dos tipos: el *film* familiar y el *film amateur*.

Odin comprende por *film* familiar “cualquier film (o vídeo) realizado por un miembro de la familia sobre personajes, acontecimientos u objetos vinculados de algún modo a la historia de esa familia y de uso prioritario para sus miembros” (Odin, 2007:199), y tiene por principal característica que la intención de filmar se relaciona con “el placer de jugar con su cámara [...] [y] [...] de reunir a su alrededor a los miembros de su familia”(Odin, 2007:199), o bien con la intención de «generar recuerdos». En ambos casos, este tipo de *film* apela a una lectura privada, ya que no se inscribe en un proceso de comunicación sino en un proceso de rememoración (Odin, 2007:202).

En este último punto radica la principal diferencia entre un *film* familiar y un *film amateur*, ya que el segundo sí presenta una intención comunicativa; su definición “reside en la decisión del cineasta de dejar un testimonio para el futuro, dirigido a los miembros de su familia, pero también a un público mucho más amplio” (Odin, 2007:207) y, por tanto, las escenas registradas muchas veces escapan del contexto familiar abarcando temáticas de mayor índole.

- 26. Investigadora independiente. Cursa la Maestría en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora de Historia y Ciencias Sociales, Universidad Diego Portales. Licenciada en Historia, Universidad de Chile.
- 27. Licenciada en Historia. Investigadora en la Unidad de Patrimonio y Territorio del Centro Nacional de Conservación y Restauración. Colaboradora del Museo de Química y Farmacia. Socia de la Corporación “Magenta”: Red de Mujeres por el Patrimonio.
- 28. Licenciada en Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Postítulo en Restauración del Patrimonio Cultural Mueble, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Diploma en Museos y Museología, Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago.



Fotograma 1: Autorretrato de hombre frente al espejo. Rollo CA001 Familia Cadena.



Fotograma 2: Selección del film AM002. Macarena Astete.

Anécdotas, paisajes y relatos

Se propone presentar el contenido de los filmes de la colección, las cuales corresponden a: acontecimientos históricos, actos cívicos, celebraciones familiares, celebraciones religiosas, eventos y prácticas deportivas, paisajes, viajes, vida cotidiana y argumental. La caracterización se hará a través de la sistematización de información según contenido, relevando casos emblemáticos y significativos para cada categoría.

Acontecimientos históricos

La categoría de acontecimientos históricos es una temática que articula las vivencias familiares de los realizadores y hechos que son reconocidos como tales, sea por su trascendencia a través del tiempo o porque son leídos como hitos que marcaron el desarrollo de la historia para la comunidad internacional, para una nación o un colectivo en específico. Dentro de la citada categoría se pueden distinguir aquellos que pertenecen a la historia nacional y otros vinculados con lo extranjero que está fundamentalmente relacionado a la historia europea contemporánea.

En relación con eventos de la historia de Chile, la película AM002 del archivo de Macarena Astete está rodada en el contexto del proceso de urbanización de la ciudad de Puerto Natales hacia el año 1953. Como indica la información de ingreso del depósito, la profesión del realizador Tulio Fernández Provoste fue la de ingeniero de Salud Pública, lo que lo llevó a dicha ciudad a cumplir sus labores. El Servicio Nacional de Salud es una institución

pública que funcionó entre 1952 y 1979, dicho organismo tuvo una importante misión en la modernización del Estado en Chile que se tradujo en la construcción de obras públicas. En específico, se dedicó a instalar agua potable, alcantarillado y edificios vinculados con los servicios de salud. El film evidencia el alcance geográfico y demográfico que tuvo el Servicio, en tanto fue capaz de tener presencia en zonas australes como es Puerto Natales.

En la selección de fotogramas de la película *Servicio Nacional de Salubridad*, 1953 se observa la secuencia del paisaje de las construcciones presentes en la plaza de Puerto Natales, el estado del alcantarillado en la ciudad y el resultado del proceso de urbanización en el que una mujer llena una cubeta con agua potable. Por lo visto, este tipo de modernizaciones materiales no fueron un elemento que pasó inadvertido en los registros familiares puesto que, en este caso, tenía directa relación con la profesión de quien rodó. El film FS002 del archivo de Faiguenbaum también tiene registros vinculados a la edificación de obras públicas, este corresponde a la construcción del acueducto en la ciudad de Los Ángeles.

En el marco de la historia de Chile, las elecciones presidenciales del año 1964 y 1970 forman parte de los acontecimientos históricos filmados en los registros de la familia Faiguenbaum. Estos consistían en cinematografar directamente la televisión al momento de las discusiones de los candidatos presidenciales; registro de la propaganda política en las calles como los murales en las panderetas de la ciudad de Santiago y Valparaíso, entre los cuales destacan la propaganda anti alessandrista, como también las personas con-



Fotograma 3: Mural de la propaganda de Allende en el rollo FS051. Familia Faiguenbaum.



Fotograma 4: Registro de Álvaro Reyes, rollo RA003.

curriendo a sufragar al Estadio Nacional en la comuna de Ñuñoa. En el siguiente fotograma podemos ver un mural de la candidatura de Salvador Allende que apela al voto de las mujeres, este fue decisivo en las votaciones presidenciales, al ser ellas nuevos sujetos del sufragio en la política nacional y definitorias en el proceso electoral.

Otro hito relevante para el contexto nacional en los años 60 fue la visita de la Reina Isabel de Inglaterra a Chile. Existen filmaciones de este evento en la familia Baytelman y Faiguenbaum. En el archivo de la familia Baytelman, el evento está en el mismo rollo que la inauguración de la CEPAL en la comuna de Vitacura en 1966. El realizador hace un registro exhaustivo de la prensa nacional que anuncia la llegada de la Reina, además de su arribo al Palacio de La Moneda acompañada de un desfile.

Finalmente, los acontecimientos históricos que destacan son: el desarrollo del Mundial del 62 en Chile y el registro de un eclipse, ambos pertenecientes al archivo Familiar de Faiguenbaum.

Las repercusiones de la Segunda Guerra Mundial, que consistieron en la conformación de un nuevo orden global, tuvieron como escenario de conflictos de las potencias no solo a la devastada Europa, sino que también a países del Tercer Mundo. Esto no queda exento del registro en los viajes familiares de los depositantes. De los acontecimientos históricos vinculados a escenarios extranjeros, el más antiguo pertenece al archivo de Álvaro Reyes y es titulado *Hamburgo: Una ciudad en ruinas*, del año 1947. El registro corresponde a la filmación de la ciudad de Hamburgo, sus edificios, monumentos históricos y a la cotidianidad de las personas en el contexto de la devastación. La ciudad fue constantemente bombardeada entre los años 1940 y 1945 en el contexto del desarrollo de la Segunda Guerra Mundial.

Otro registro histórico de la actual Alemania es el de la familia Tippmann titulado *Viaje a la Alemania comunista* rodado en la década de los sesenta. Este consiste en la filmación de Berlín, el muro, su sistema de vigilancia asociado e hitos urbanos de la Alemania comunista tales como plazas, zonas residenciales, monumentos y el casco histórico de la RDA. El muro de Berlín vuelve a ser registrado en 1971 en el archivo de Faiguenbaum.

El desarrollo de protestas a partir de los nuevos conflictos que surgen durante la Guerra Fría entre Estados Unidos y la URSS también tiene lugar en el registro de las memorias familiares. Entre las filmaciones de los paisajes de las ciudades desarrolladas «se cuelan» imágenes de protestas, como es el caso del rollo CA006 de Alejandra Cadena, el cual está rodado en la ciudad de París y se intercepta con una manifestación en contra de la Guerra de Vietnam que estaba levantando en ese momento Estados Unidos. Lo mismo ocurre con la película titulada *Nueva York 1975 (Nov)* de Faiguenbaum. Hacia el final se registra una manifestación en apoyo a Israel en el contexto del Conflicto de Israel, por los carteles que llevan los manifestantes se deduce que son judíos, reivindican el sionismo y apelan a la labor de la ONU.



Fotograma 5: (Izquierda) Manifestación en el contexto del Conflicto de Israel, la pancarta dice “Zionism is the love of Israel”. Rollo FS050. Familia Faiguenbaum. (Derecha) Rollo CA006. Manifestación en contra de la Guerra de Vietnam.



La ciudad de Moscú también fue motivo del registro fílmico del archivo en el contexto de la URSS en 1971, en la película *Rusia* se aprecian los edificios emblemáticos de la ciudad y la propaganda soviética del régimen comunista.

Los acontecimientos históricos de los archivos a nivel nacional tienen relación con el desarrollo de obras públicas, procesos electorarios, la visita de la Reina Isabel, el Mundial del 62 y eventos astronómicos como el eclipse durante la segunda mitad del siglo XX. Los que se filmaron en el extranjero tienen relación, fundamentalmente con los efectos de la Segunda Guerra Mundial en ciudades europeas como Hamburgo y Berlín, el registro de protestas y otras ciudades como Moscú durante el comunismo soviético.

Actos cívicos

Dentro del contenido de actos cívicos, fueron hallados hitos familiares vinculados principalmente al desarrollo de desfiles, a la celebración de matrimonios civiles, comicios electorales y eventos cívicos relacionados con actividades escolares.

En los desfiles hay una amplia gama de situaciones: por un lado, el desarrollo de paradas exclusivas de la Armada, del Ejército o de Carabineros de Chile; no obstante, también se registran muestras donde participan bomberos y escolares de sus respectivas ciudades,



Fotograma 6: Desfile cívico en las faldas del Morro de Arica. Rollo MR004.



Fotograma 7: Grupo de Scout desfilando en la Alameda. Rollo MR001.



Fotograma 8: Votaciones presidenciales en el Estadio Nacional de Ñuñoa. Rollo FS064.



Fotograma 9: Izamiento de bandera en colegio. Rollo CA009 de Alejandra Cadena. (Derecha) Licenciatura de cuartos medios (1972) de Matus. rollo MC001.

como es el caso de la película *Laguna del Maule y desfile el Morro de Arica*, del archivo de Raúl Marcel.

Esta situación hace visible la amplia militarización de la sociedad durante las décadas en que se registran las filmaciones. El siguiente fotograma es un registro del desfile de un grupo de Scout de la comuna de Renca asociado a su Iglesia, según la información que entregó el depositante en la entrevista, corresponde a la entrega de un arreglo floral en homenaje al Monumento de Bernardo O'Higgins en el bandejón central de la Alameda.

Otros tipos de actos cívicos identificados fueron la celebración de un matrimonio a las afueras de un Registro Civil en la película *Matrimonio Sergio y Ximena*, de la familia Faiguenbaum; y el registro de las elecciones presidenciales, que también ocupan un lugar relevante en las filmaciones familiares como es el caso del siguiente fotograma de los años sesenta.

Por último, la cultura escolar y sus actividades que se desarrollan al interior de establecimientos educativos como el izamiento de la bandera y las licenciaturas de cuartos medios también forman parte de los actos cívicos.

A pesar de que la mayor cantidad de los registros se refieren al desfile protagonizado por Fuerzas Armadas, especialmente militares y carabineros, diversificamos la muestra del contenido para tener una visión más panorámica del ejercicio cívico en los registros familiares. No es menor el impacto que tienen las Fuerzas Armadas en la normalización y uniformación de los y las jóvenes durante estas décadas, esto se evidencia en que al interior de los colegios y grupos como los Scouts se replican prácticas como el desfile y homenaje a figuras emblemáticas de la historia patria.

Celebraciones familiares

Por celebraciones familiares entendemos actividades como cumpleaños, navidades, año nuevo, fiestas patrias, celebraciones caseras de matrimonios y primeras comuniones que se despliegan en el espacio familiar, fuera del espacio ritual de la Iglesia.

El contenido más común en esta categoría tiene relación con la filmación de las celebraciones de cumpleaños infantiles al interior de las familias. En menor medida, se registran celebraciones de cumpleaños de adultos. Para el caso de bebés y niños, se vuelve relevante para las familias rodar hitos que marcan el desarrollo de la vida de sus familiares más pequeños. De los casos excepcionales de la muestra, se rescata *Cumpleaños infantil, ciudad y paseo familiar*, del archivo de Raúl Marcel en el que se registra la celebración de un cumpleaños de niños pertenecientes a los sectores populares de la sociedad chilena.

Los matrimonios también se hacen presentes en las celebraciones familiares caseras, aunque en menor medida que los cumpleaños. Generalmente, este tipo de fiestas se realiza posterior a la celebración religiosa o civil del matrimonio, y hay un gran grupo de personas acompañando a los novios, la comida tiene un papel preponderante y generalmente es registrada junto a la torta de los recién casados.

Otras celebraciones caseras que destacan son los almuerzos familiares que tienen distintas connotaciones. Simplemente el ritual de compartir la comida mientras se reúne la familia o almuerzos con un propósito específico, como puede ser una despedida en el caso de la película *Manolo. 18 de sep 1975. Despedida 19 de sep 1976. Leo.* del archivo de Mónica Santibáñez.

Continuando con las celebraciones vinculadas al catolicismo, los siguientes dos registros corresponden a filmaciones de celebraciones navideñas y de primeras comuniones. En las primeras, se filma a la familia rodeando el árbol e iniciando la apertura de los regalos y, en la segunda, una niña es filmada en un antejardín con ropa de primera comunión.



Fotograma 10: Cumpleaños de la década de los setenta. Rollo MC002.



Fotograma 11: Celebración familiar de matrimonio. Rollo CJ001.



Fotograma 12: (Izquierda) Novia a las afueras de la Iglesia. Rollo TC0011. (Derecha) Celebración familiar de navidad. Rollo MR002.



Fotograma 13: Fotografías de vida religiosa. Rollo AJ004.

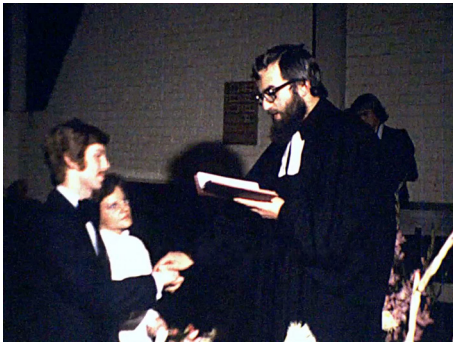
Celebraciones religiosas

El registro fílmico de este contenido de catalogación es amplio y no se reduce solamente a los ritos asociados a la Iglesia como bautizos, primeras comuniones, confirmaciones y matrimonios, en el caso del catolicismo. Un caso particular en la colección es el archivo de Juan Azócar que consta de nueve películas, de las cuales ocho están asociadas a la vida religiosa de la Iglesia Evangélica Pentecostal durante la década de los sesenta. Este caso amplificó la categoría de celebraciones religiosas rituales a la consideración de otros elementos que tienen vínculo con el desarrollo de la vida religiosa y espiritual, como es la vida social que rodea a la Iglesia o el registro de actividades propias de los religiosos que se vinculan con el movimiento e historia de la Iglesia Pentecostal de Chile.

Del archivo de Juan Azócar destacamos la presencia de cenas en la Iglesia en cuatro de sus películas, donde se registra a los grupos de personas que van ingresando, separadas por edad y sexo, además de la comida y la sobremesa asociada al evento. En el *film* AJ004 hay una celebración de la Iglesia que se represen-

ta a través de la torta que lleva la forma de su construcción. El rostro del hombre del tercer fotograma es recurrente, probablemente debió haber sido alguna autoridad eclesial. En relación con la vida social religiosa, también está el caso de los creyentes de la Orden Católica Franciscana en la película de rollo TC013 de Carlos Tippmann. En esta, se filman las labores de los religiosos en la construcción de una vivienda.

Las ceremonias religiosas son primeras comuniones, matrimonios y un funeral. En el caso de los matrimonios, la mayoría de las veces hay una continuidad con la fiesta familiar posterior, forman parte de la ceremonia religiosa los novios, la labor del religioso, los anillos y el beso, esta se constituye en una secuencia recurrente. Las primeras comuniones constan de la filmación de la ceremonia misma, de la familia en conjunto del niño o niña que está siendo parte del rito. En el rollo MR002 de Raúl Marcel, el grupo de jóvenes vestidas de blanco se encamina en busca de la hostia, luego se retiran de la Iglesia San Joaquín de la comuna de Renca, posan como si fueran a ser fotografiados familiares y el religioso de la Iglesia.



Fotograma 14: (Izquierda) Matrimonio en la Iglesia. Rollo CJ001. (Derecha) Grupo familiar posterior a la ceremonia ritual de la primera comunión. Rollo MR002.



Fotograma 15: (Izquierda) Funeral (Derecha) Hombre rezando. Rollo FS063.

El funeral que aparece en los registros familiares forma parte de la película *Guatemala 1975*, de Sergio Faiguenbaum. En el contexto de la visita a Chichicastenango, el realizador filma a personas siguiendo un cortejo fúnebre en las cercanías de la Iglesia Santo Tomás.

El registro de Faiguenbaum, nos introduce a otra dimensión de las ceremonias religiosas y la espiritualidad al considerar elementos que tienen vínculos con la religiosidad popular que entremezcla ritos de origen prehispánico y católicos en América Latina. En el rollo FS063, hay personas realizando ofrendas en las afueras de la Iglesia, a los pies de los creyentes y en las escaleras se encuentra un artefacto del cual emana humo y que probablemente corresponda a la quema de copal.

Otro evento relevante de carácter popular relacionado con las ceremonias religiosas es el registro de Cuasimodo por el realizador del archivo de Raúl Marcel. En tres de sus películas hay filmaciones de este evento que, según la información entregada por el depositante en la entrevista, se llevaba a cabo en las comunas de Quilicura y Renca, finalizando en la Parroquia El Señor de Renca. Se registran las personas en bicicleta y a caballo, con su respectiva vestimenta y a los espectadores que esperan el paso de Cuasimodo.



Fotograma 16: (Izquierda) Bicicletas de Cuasimodo. Rollo MR004. (Derecha) Niños espectadores. Rollo MR005.

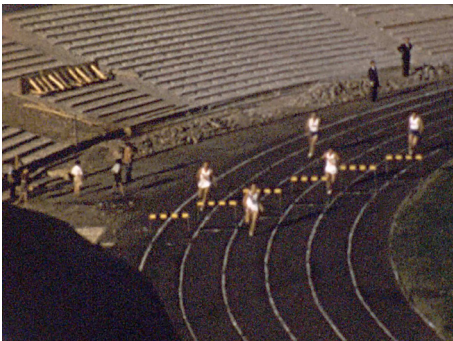
Eventos deportivos

Se registran eventos y prácticas deportivas en los archivos de Josefina Cabezas, Alejandra Cadena, Vicente Dragicevic, Sergio Faiguenbaum y Carla Jaña Matus. Están presentes disciplinas como el automovilismo, el vóleybol, el fútbol, básquetbol, atletismo y patinaje en hielo.

Es importante destacar eventos de trascendencia continental y mundial como los I Juegos Iberoamericanos de Atletismo de 1962 y el Mundial de Fútbol del mismo año. Estos dos registros se encuentran en la familia Faiguenbaum.

El vínculo de la familia Dragicevic con la construcción del Estadio Yugoslavo en la comuna de Vitacura da luces sobre lo que es actualmente el Estadio Croata. La realización de este proyecto fue un esfuerzo de la comunidad inmigrante desde los años sesenta. Las filmaciones muestran cómo la colectividad hacía uso del espacio en la cancha de vóleybol y de la piscina en paseos familiares. En este sentido, las películas abren el contenido del deporte a la sociabilidad y al esparcimiento, más allá de la práctica deportiva y los eventos mismos.

El patinaje en hielo se hace presente en el contexto de viajes a Estados Unidos en lugares emblemáticos como el Rockefeller Center. Los otros deportes se registran en situaciones informales y menos profesionales.



Fotograma 17: (Arriba) Competencia de atletismo. (Abajo) Tablero del Estadio Nacional en el Mundial del 62. Rollo FS064.



Fotograma 18: Cartel sobre la construcción del Estadio Yugoslavo. Rollo DV007.



Fotograma 19: Portada de Antofagasta. Rollo DV004.

Paisajes

La categoría de paisajes está estrechamente vinculada a la de viajes, en este sentido es que los paisajes que se filman se pueden distinguir entre naturales y culturales, en el primer caso las montañas, la nieve, el desierto, golfos, cataratas, altiplano, playas, lagos y volcanes son los preponderantes. En los paisajes culturales, las grandes ciudades, los puentes, el tren, zonas rurales, puertos, sitios arqueológicos, iglesias de diversos credos, y monumentos son el contenido de las imágenes.

El rollo DV004 del archivo de Vicente Dragicevic registra un viaje a la ciudad de Antofagasta y la secuencia del contenido es la siguiente,

Vehículo en paisaje árido, arreglo de avería del vehículo, paisaje, carretera. [00:02:08] Retrato de joven en el interior del auto, personas saliendo del edificio, paisaje desde el interior del edificio, Portada de Antofagasta y alrededores.

El vínculo entre viaje y paisaje es indisoluble en muchos casos, y por otra parte la noción de aquello que debe ser filmado y es representativo de una ciudad forma parte del tratamiento que hacen los realizadores del registro y del paisaje, como en este caso, La Portada de Antofagasta representa un hito natural representativo de la ciudad.

Para los paisajes culturales, los realizadores seleccionan elementos que son característicos de las ciudades: en el caso de los países desarrollados, el registro de edificios modernos y emblemáticos, los puentes de

San Francisco, EE.UU. e incluso hoteles donde se hospedan. La película *Guatemala 1975* del archivo de Faiguenbaum es una secuencia del relato cinematográfico sobre el paisaje cultural del área mesoamericana en el que se entremezcla el pasado precolombino de las ruinas de Tikal y el entonces presente de los pueblos indígenas de América Central.

Avión despegando, bandera de Guatemala en edificio, interior de habitación, calles, Torre del Reformador, calles y edificios, niños lustradores de zapatos, Plaza de la Constitución, Catedral de la ciudad de Guatemala, edificios y esculturas, Sinagoga Shaarei Bin-yamin, Hotel Camino Real, carretera, mujer lavando, artesanías, casa colonial, mujer y niñas indígenas vendiendo artesanías en la calle, carretera, aves, mujer y niña tejiendo en telar de cintura, mujer haciendo y cociendo tortillas en *comal*, calles, iglesia, niñas vendedoras, calles, edificios y plaza, Universidad de San Carlos, calles, carretera. [00:10:11] Piscina, paisaje costero, volcán y avioneta, paisaje desde avioneta, Parque Nacional Ruinas de Tikal de Guatemala desde la avioneta, aterrizaje y Tikal desde plano terrestre, selva y ruinas, calles y venta en las calles, mercado, carretera, lago y volcán (Lago Atitlán, probablemente), paisaje costero, carretera, anciano tocando marimba y mercado, placa de Casa de la Cultura de la Municipalidad de Chichicastenango, paisaje urbano y personas haciendo ofrenda, funeral, Iglesia de Santo Tomás y mercado, personas, calles y réplica de Estela N°2 del sitio arqueológico El Petén, fachada de edificio, avión despegando.

En este caso, el registro de las labores femeninas es de especial interés para el realizador.

Viajes

La categoría de viajes es una de las más comunes entre los Archivos Familiares trabajados durante esta investigación. En este contenido podemos distinguir las películas según el medio de transporte que utilizaron las familias para trasladarse. Los casos que se registraron fueron:

- Marítimos: en Chile se identifica el Puerto de Valparaíso y, en el extranjero, la ciudad costera de La Rochelle, Francia.
- Terrestre: en el caso de los registros realizados en Chile identificamos autos, trenes y buses, para viajes en el extranjero, vehículos y trenes.
- Aéreo: está presente fundamentalmente para el extranjero y se reconoce por las secuencias que hacen los realizadores en las cuales filman el aeropuerto de salida y de llegada según sea la procedencia y el destino del viaje.

Los destinos que tienen los viajes de las familias son variados, los entendemos de la siguiente manera:

- Nacionales: con una marcada diferencia entre norte y sur, destacan ciudades como Arica, Iquique y Antofagasta. En el sur, las zonas de lagos como Villarrica, Puerto Montt, Chiloé, Puerto Natales y Punta Arenas.
- Latinoamérica: países como Argentina, México, Guatemala, Brasil, Ecuador, Perú, Uruguay, Bolivia, Costa Rica y Panamá. El viaje comprendía una visita a las ciudades capitales de estos países o a sus atractivos más conocidos como las Cataratas de Iguazú o el Parque Nacional Tikal.
- Estados Unidos y Europa: destacan España, Alemania, Francia y la Rusia comunista con la ciudad de Moscú.
- Asia: especialmente la ciudad de Bangkok, Tailandia.



Fotograma 20: (Arriba) Tejedora de telar de cintura. (Abajo) Niña vendedora. Rollo FS063.

Los motivos de los viajes de las familias son distintos. En el caso de la familia Baytelman, el depositante señala en la entrevista que el realizador, su tío, tuvo la posibilidad de viajar por razones de trabajo, dado que construía industrias de ampolletas, lo que significaba tener estadías en distintas ciudades del mundo. Además, en Faiguenbaum se aprecia en la película *N°2 Nueva York Enero a Abril* que asisten en familia al Hospital for Joint Diseases con un niño que lleva bastones. En este sentido, los motivos de los viajes fueron laborales, por razones médicas, vínculos familiares o, como en la mayoría de los casos, vacaciones.

Dentro del contenido viajes, hay dos casos que son necesarios de relevar. Los Archivos de Faiguenbaum son diversos en el contenido de viajes y paisajes, tanto a nivel nacional como internacional. Además, el realizador, demuestra en sus películas que las secuencias de los viajes son productos pensados con anterioridad dado que estas se repiten y buscan comunicar el traslado mediante distintos momentos como el inicio del viaje, la llegada al



Fotograma 21: (Arriba) Liebre de Santiago con mensajes, se distingue “La Sapa”. Rollo MR006. (Abajo) Liebre en viaje. Rollo MR004.

destino, los lugares de atracción y el retorno a Santiago. Ejemplo de esto es el contenido del rollo FS050,

Paisaje desde avión, Aeropuerto La Guardia (Nueva York), puente, carretera, edificios, Edificio Chrysler, calles, detalles The Cathedral Church of Saint John the Divine, edificios, personas de los alrededores, calles. [00:05:41] Filmación nocturna de las calles, subexpuesta. Calles y edificios, adornos navideños, comercio, iglesia, puente, Guggenheim Museum, edificios, pista de patinaje en hielo Rockefeller Center, Catedral San Patricio, paisaje urbano de Nueva York desde el Rockefeller Center Observation Roof, Times Square, ciudad de noche, calles, United Nation Plaza. [00:17:59] protesta judía, Aeropuerto.

Otro archivo que destaca en la categoría de viajes es el de Raúl Marcel. La mayoría de las películas caracterizan a familias económicamente pudientes por las comodidades con las que realizan los viajes. Sin embargo, la

familia Marcel viajaba en grupos de personas que reunían a familias amigas de compañeros de trabajo del realizador. El viaje lo realizaban en una liebre de la ciudad de Santiago y acampaban en distintos lugares que visitaban. El entrevistado comenta que durante la década de los sesenta las familias podían armar sus tiendas en lugares abiertos.

Vida Cotidiana

Los registros de la vida cotidiana están entre los más comunes de los filmes de la Colección de Archivos Familiares. Estos comprenden variadas situaciones que están estrechamente vinculadas con el espacio doméstico y la filmación de los y las integrantes de las familias:

- Las familias reunidas en exteriores e interiores de casas.
- Niños siendo asistidos por sus madres en el aprender a caminar, o en el comer, jugando, caminando, escribiendo o leyendo.
- Retratos de asistentes a reuniones familiares.
- Grupos familiares en lugares de esparcimiento como la piscina, el campo o la playa.

En el caso del contenido de niños haciendo cosas, la filmación de los más pequeños es un registro en el que se da cuenta del desarrollo de los niños y las cosas que van aprendiendo a través del tiempo. La película 1976. Isabel. Pablito, de Mónica Santibáñez, tiene la siguiente secuencia:

Mujer carga a bebé en brazos, adultos, niña, ancianas con bebé, niños. [00:01:34] Niña en mesa escribiendo en un libro, bebé tomando mamadera, anciana y niños, niña tocando guitarra, la familia posando con el bebé.

El registro funciona como un diario de vida de los hijos que considera sus principales hitos del crecimiento. Por lo mismo, la presencia de las mujeres es recurrente, puesto que son las que se hacen cargo de la crianza cotidiana de los hijos y las hijas, aparecen cargándolos, dándoles de comer o ayudándolos a comer.

Argumental

Para efectos de la categoría argumental, el archivo no presenta películas que sean exclusivamente obras cinematográficas que traten de personajes o sucesos imaginados y que sean filmadas directamente por los realizadores de las familias donantes o depositantes. Sin embargo, reunimos en este contenido cuatro tipos de filmes que corresponden al total de diez películas, para darles una mayor visibilidad aun cuando no sean cortometrajes exclusivos de ficción.

En el primer grupo de películas se encuentran aquellas que son una filmación de transmisiones televisivas. Entre los rollos de la familia Aliaga, hay dos (A004 y A005) que son de Chaplin, y otra (A005) que corresponde a un extracto de la comedia policial *Se necesita un ladrón* [Jim La Houlette, roi des voleurs] de Roger Lion y Nicolas Rimsky (1926, 35mm, 77min, b/n). Por último, en las cintas de la familia Faiguenbaum se filma las transmisiones de dibujos en el contexto de un viaje a Nueva York. Se logró identificar a Mickey Mouse y Popeye en la catalogación del rollo FS066.

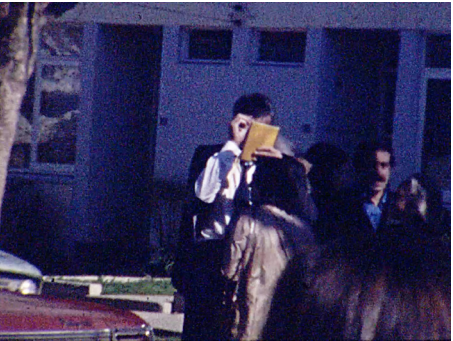
El segundo grupo lo identificamos como la filmación directa de obras de arte ligadas al teatro y al cine. Es el caso de una obra de teatro ambientada en la Grecia clásica en la película número TC011 de la familia Aliaga. Además, en los últimos minutos del *film* número FS053, el realizador de la familia Faiguenbaum se encuentra con el rodaje de la película *Estado de sitio de Costa-Gavras* (1972, 125 min., color) en la ciudad de Viña del Mar, ficción protagonizada por Yves Montand y Renato Salvatori.

Otro grupo de películas corresponde a los rollos TC008 y TC18 del archivo Tippmann. En ambas se filman mujeres desnudas posando a la cámara. No tuvimos acceso a mayor información sobre estos registros eróticos, por lo tanto, no logramos confirmar si fue una producción adquirida o producida.

Finalmente, el último grupo de películas corresponde a situaciones familiares en que espontáneamente uno o varios integrantes actúan intencionadamente a la cámara provocando la risa de los familiares. Estas situaciones cómicas las observamos en los filmes FS027 de Faiguenbaum y en el MR006 de Marcel.



Fotograma 22: Niña escribiendo o dibujando. Rollo SM002.



Fotograma 23: Uno de los actores mirándose en un espejo durante el rodaje de la película de Costa-Gavras. Rollo FS053.



Fotograma 24: Personaje inclinándose y provocando la risa de niñas a su alrededor. Rollo MR006.

RECUERDOS FAMILIARES HOY

La necesidad de documentar

La acción de filmar reviste una serie de implicancias conscientes e inconscientes del deseo de dejar registro sobre un hecho o acontecimiento. Para las familias, este deseo puede estar fundamentado en una subterránea necesidad de vencer el paso del tiempo, de dar testimonio de lo que fueron sus vidas, ¿por qué las familias buscan documentar?, ¿Qué elementos son considerados dignos de documentar y cuáles no?, ¿Qué tópicos o narrativas son constantes dentro de los filmes familiares? Los archivos familiares y las entrevistas realizadas nos brindan algunas señales.

Para las familias entrevistadas, un incentivo central para filmar es el deseo de dejar registro sobre hitos familiares que se quieren recordar para la posteridad, elementos que son constitutivos de la memoria familiar y que incluso reflejan valores que logran ser reforzados a través del ejercicio de filmación. Desde paseos en días de verano, viajes hasta celebraciones familiares, entre las que contamos matrimonios, bautizos y cumpleaños, el ojo editor de los realizadores persigue resguardar en el recuerdo retazos de imágenes seleccionadas, a través de las cuales se intenta representar una «forma de ser» familiar. En este sentido, cabe preguntarnos ¿qué de realidad y qué de ficción tiene este relato visual? Como señalan Lagos y Figueroa, muchas veces en los relatos contruidos en las películas caseras emergen sublimaciones del sentido de familia que responden a un canon o a un «deber ser» de las familias más que a una realidad concreta, fenómeno que los autores nombran «el cine de la felicidad»:

En este sentido, podemos afirmar que el cine doméstico es un “cine de lo esencial”, cuyo poder empático radica en que el espectador puede reconocerse y/o verse representado en esas vidas ordinarias, que nos recuerdan nuestra propia imagen y la de nuestros seres queridos, en momentos a los que conferimos simbólicamente un carácter “sagrado” y a los que, en consecuencia, deseamos aferrarnos. Es aquella esfera

[...] la que a nuestro juicio eclosiona la sublimación del sentido de familia contenido en las películas caseras: la misma que hace de estos registros – supuestamente de “realidades”– unas pequeñas ficciones familiares: quimeras o simulacros que condensan solo momentos de felicidad, diversión, estabilidad, ilusión y paz. Es justamente allí donde radica el carácter ficticio de un tipo de representación que – por omisión – no se ajusta a la complejidad de la realidad, pues tanto los acontecimientos que se viven como las emociones que se experimentan en el núcleo familiar, son diversas y contradictorias. Aparentemente en el “cotidiano” de este universo paralelo construido en las home movies, no habría cabida para crisis, frustraciones, tristeza, violencia, enfermedades, divorcio, engaños, desempleo, muerte o sufrimiento. Y es que estas películas activan procesos de reminiscencia y tal parece que nadie quiere recordar que el dolor es también parte del día a día (Lagos y Figueroa, 2008:107).

Las películas familiares parecen estar siempre rodeadas de un aura de felicidad, son recuerdos que con gusto aceptamos volver a traer a nuestro presente cuando los observamos, sin embargo, parte constitutiva de su narrativa es también aquel recorte que propone el realizador, que deja afuera ciertos hitos, elementos y espacios, para relevar otros. El film familiar cumple la función de resguardar aquellos momentos seleccionados que refuerzan tópicos tradicionales en torno a la noción de familia, como lo son la idea de que esta se constituye como un núcleo que permanece en el tiempo, invariable, que tiene una memoria propia y valores comunes, a pesar de que después los cambios sociales o la misma historia se encargue de transformar dicha construcción. Bien lo señala Erika Schallchli, hija de Julio Schallchli, realizador de las películas de la familia Tippmann cuando habla del contenido de sus filmes familiares:

[...] de alguna manera creo que con esto de las filmaciones y otros rasgos del carácter de mi papá, y por el hecho de que él sea hijo de colonos suizos, nos transmitió siempre mucho interés

y mucha valoración de la historia familiar, y todo lo que significa para nosotros la herencia cultural suiza y de colonos, por un lado y por otro de la condición de colonos que significó para estas personas llegar a colonizar acá, cómo fue la vida, cómo fueron surgiendo los valores, valores tremendamente importantes que nos marcan, hasta mis hijos reconocen como valores recibidos desde el abuelo [...] la parte de las películas reforzaba esta cosa de la pertenencia y la herencia familiar, ya que por ahí en la película en algún momento aparecen sus papás, forma parte de un modo de vincularnos con la historia y con nuestros orígenes (Entrevista a E. Schallchli).

Para Erika, los filmes contribuyeron a la mantención de una memoria familiar que contempla elementos importantes. Por un lado, la construcción de una memoria migrante que está íntimamente ligada a procesos históricos más amplios como la colonización del sur chileno durante el siglo XX. Por este motivo, esta memoria en tránsito cobija recuerdos sobre la migración de Suiza, su país de origen, y la llegada a un país ubicado en el extremo sur del mundo, la colonización de la cual se sienten parte, la compenetración en una sociedad y una cultura diferente de la de ellos. Por otro lado, la reproducción de ciertos valores sociales asociados a las nociones más tradicionales de familia que, según comenta la entrevistada, serían apoyados por las cintas familiares para su transmisión y reproducción a las nuevas generaciones. En ello recae también el valor del film familiar, preservar la memoria y reproducir un determinado discurso social sobre la familia.

El ritual de la proyección

Tanto la producción del *film* familiar como el momento del estreno y proyección de la película también era considerado un momento especial para las familias, ya que constituía un hito extraordinario, fuera de la cotidianidad que éstas mantenían. El valor de este momento recae en la posibilidad de encuentro y conexión entre los diferentes miembros de la familia que, entre risas, se reconocían en el plano de proyección y lograban distinguir cumpleaños, matrimonios, lugares que habían visitado

y conocido e incluso chascarros propios de la producción. Así lo reconoce Sergio Faiguenbaum, quien relata cómo se vivía el momento del estreno y proyección de la cinta familiar:

Los momentos de estreno primero lo veíamos el núcleo familiar directo, pero normalmente lo veía también la familia ampliada [...] sobre todo porque en muchas de esas películas participaban distintos miembros de la familia. También tenemos parte de la familia en Argentina, entonces cuando venían o se filmaba o se les mostraba las películas en donde habían pasado otros familiares de ellos antes, siempre era una ocasión de mostrar los registros [...] creo que la frecuencia era de una a dos veces en el año, cuando ocurría eso (Entrevista a S. Faiguenbaum).

Además del encuentro familiar, el estreno del film estaba cargado de un aura de suspense y emoción con respecto a su contenido. Así lo relata Erika, quien recuerda que:

Era como una gran cosa cuando llegaban las películas “¡oh, llegó la película! Era muy importante. Cuando llegaba la película se estrenaba y era la novedad de ver cómo había quedado. Las visualizaciones se hacían en el living de la casa, nosotros estábamos siempre ahí, era mi papá, mi mamá y éramos tres hermanos, así que llegaba la película y lógico que todos queríamos verlo [...] a veces se volvían a ver porque era una especie de entretención familiar, y bueno pasaba el tiempo y era divertido para nosotros vernos en las películas de guaguas [...] Cuando venían visitas era lo mismo, cuando venía de Santiago la Edna siempre era mostrarle las películas a ella (Entrevista a E. Schallchli).

El ambiente era un factor muy importante, por eso todas las familias entrevistadas aseguraron que las proyecciones siempre se realizaron en instancias familiares, ya sea para el núcleo o la familia ampliada. Así lo señala Pamela Matus, hija de Gastón Matus:

Eran vistas en instancias familiares, cuando estábamos todos juntos, incluso ya después de mayores también los vimos ¡y ahora incluso! Ahora, por ejemplo, los tiene mi sobrino, entonces siempre que vamos para la casa empezamos “uuh veamos los videos”, aparte que mi familia es súper grande [...] Cuando éramos niños veíamos las películas y nos reconocemos, por ejemplo, yo muchas cosas las sé por mis hermanas, porque yo era más chica [...] (Entrevista a P. Matus).

Y también la familia Marcel: “Eran proyectadas en reuniones familiares con un proyector, era más bien espontáneo [...] yo me veo pequeño ahí y puedo reconocerme [...]” (Entrevista a R. Marcel).

Con respecto al momento en que las cintas dejan de ser visualizadas, podemos identificar como uno de los elementos comunes los vertiginosos cambios en la tecnología de la filmación, a los cuales los realizadores no lograron acostumbrarse o adaptarse para poder utilizarlos. Sergio Faiguenbaum recuerda el paulatino proceso en el cual su padre dejó de filmar y las razones asociadas a ello:

Lo dejó de hacer básicamente por el cambio tecnológico, cuando salió el video [...] ahí ya no tenía el mismo entusiasmo. Pero, lo principal fue el cambio tecnológico, dejó de ser habitual, se hizo mucho más caro, y bueno lo que pasó en la sociedad en general, el video arrasó como formato audiovisual (Entrevista a S. Faiguenbaum).

También así lo relata Pamela Matus:

Yo creo que dejó de filmar cuando ya era más viejito, por el tema de las tecnologías, porque él nunca quiso meterse mucho en eso [...] cuando eres más viejito ya no eres tan hábil para las cosas, debe haber sido cuando él tenía unos 70 años [...] para finales de los ochenta debe haber sido [...] (Entrevista a P. Matus).

Para la década de los noventa, la inserción del VHS como formato de video estaba ya consolidada en el país, por lo que muchas

personas aficionadas a filmar transitaron a esta forma de registro que traía aparejada una accesibilidad mayor a los medios de filmación – en cuanto a los precios y servicios – como también por la mayor facilidad con la que podían ser utilizados los medios. De los entrevistados, ninguno transitó a estas nuevas formas de registro audiovisual, desplazándose algunos al uso de la fotografía análoga (Julio Schalchli) o a formas de registro sonoro (Gastón Matus). Del mismo modo que envejeció el sistema de registro fílmico estudiado, también envejecieron aquellos que gustaban de esta modalidad de filmación, pasando a ser parte de la historia.

El valor familiar y patrimonial del film familiar

Si hay algo que podemos destacar del proceso de entrevistas realizadas es el gran valor personal que las familias le otorgan a las películas producidas. Ya sea por el hecho de rememorar hitos de la infancia, adolescencia y vida adulta que parecían olvidados o por la cercanía y afecto que las familias le tienen a quien filmó, las películas familiares cargan en sí todo un mundo de símbolos, sensibilidades, imágenes y lenguajes particulares que constituyen una memoria familiar. Para Lagos (2005:103), los filmes familiares se sitúan en un lugar epistemológico privilegiado desde el cual observar el mundo. Insertos en el núcleo de la intimidad familiar, la cámara es capaz de captar lo que la rodea desde el punto de vista más íntimo y cotidiano de las personas. Lo anterior constituye un verdadero ejercicio de escalas: mirar lo macrosocial (la vida política, económica y cultural de las sociedades), desde el terreno de lo micro social, definido por ser aquel lugar más cotidiano en donde operan todas las estructuras sociales. Por este motivo, los filmes familiares son algo más que un conjunto de registros vinculados al espacio privado e íntimo de las familias, son, más bien, representaciones intersticiales que combinan en su seno elementos de la vida pública y privada de las personas y familias.

Se trata de representaciones simbólicas desde las cuales es posible analizar prácticas comunicativas específicas, que no solo dan cuenta de patrones de comportamiento y dinámicas culturales

por parte de los actores sociales que las producen, reproducen y le atribuyen sentido, sino que constituyen un medio de aproximación a una historia diacrónica de dichos sujetos, de un núcleo familiar completo, o de una comunidad, en un entorno, época y contexto determinado (Lagos y Figueroa, 2008:103).

Al ser representaciones simbólicas del medio en el cual están inscritas, es posible que encontremos en estas películas una modalidad de acercarnos a las narrativas históricas y públicas propias de una comunidad que comparte un sistema lingüístico y cultural similar. Es por ello que los filmes familiares también se sitúan en el campo de los registros o archivos a los cuales podemos acceder para conocer dicho sistema cultural. En este sentido, el film familiar adopta la categoría de archivo histórico, no solo por la pretensión de «objetividad» propia del registro fílmico, “se graba lo que se observa, sin mayores transformaciones o intervenciones en la realidad” (Lagos, 2012:107), sino también porque nos hablan de una mentalidad de época, la manera en la que comprende el mundo un grupo social determinado en un contexto histórico (de tiempo y espacio) determinado. Desde esta perspectiva cabe preguntarnos en qué medida los archivos aquí analizados constituyen memoria nacional. ¿Es posible realizar esos vínculos entre lo privado (el mundo íntimo de lo familiar), y lo público, aquel espacio dominado por la memoria histórica nacional de los grandes acontecimientos? ¿Están estos dos campos realmente disociados o se encuentran, más bien, unidos y entrelazados en el propio hecho social?

En la línea de lo planteado por Lagos en cuanto a la naturaleza limítrofe o híbrida del film familiar y la tensión que se expresa entre lo público y lo privado, el corpus fílmico aquí analizado presenta importantes aportaciones desde las cuales podemos reflexionar. Un muy buen ejemplo de ello es lo señalado por Raúl Marcel sobre las películas filmadas por su padre:

Tiene dos valoraciones para mí, el primero es el emocional y familiar, puesto que son muy pocas las personas que pueden decir ‘mira así yo era cuando era pequeño’, o plasmar a gente que

ya se fue en aquellos tiempos, porque era muy difícil que alguien tuviera una cámara de películas, de cinta, de este tipo, y la otra es la parte cultural, por lo que significa el Cuasimodo para la gente de Renca [...] Que yo sepa, no hay nadie que tenga este tipo de documentos fílmicos, por lo menos de este Cuasimodo [...] ahora, tengo entendido, no sé si la municipalidad de Renca, iban a hacer un museo de Cuasimodo o algo similar (Entrevista a R. Marcel).

Para Marcel, la valoración de las películas familiares no viene dada solamente por la cercanía emocional que tiene con los filmes, sino también por el importante aporte que supone en la reconstrucción del patrimonio local de la comuna y su tradicional desfile del Cuasimodo (instancia que ya no se realiza) y del cual el común de la gente no tiene registros o memoria asociada. Es muy interesante que la familia ponga en relieve y valor una actividad cultural de corte popular y local, ya que, en el ejercicio de su registro y puesta en valor, se iguala el estatus de esta actividad a una de corte más institucional (como cuando se filma la visita del Papa, de la Reina Isabel en Chile, las Paradas Militares o Glorias del Ejército). Ante los ojos de Raúl Marcel padre –el realizador– el desfile de Cuasimodo tenía un estatus tan importante como lo otro, por lo que merecía ser registrado y documentado en sus archivos familiares. En este sentido, sería bastante complejo e inocuo intentar establecer un límite fijo entre el componente privado y público del film, ya que, en muchos casos, estos ámbitos se encuentran totalmente imbricados.

En cuanto al valor patrimonial de los filmes familiares, algunas familias admitieron considerar que las películas donadas o depositadas por ellos son parte del patrimonio local, regional y nacional, contribuyendo importantemente a la construcción de una memoria nacional. Al respecto, Erika Schalchli reflexiona sobre las películas familiares filmadas por su padre que fueron donadas a diferentes instituciones públicas:

Los filmes de mi familia constituyen parte del patrimonio de Concepción. Nosotros le entregamos este material a la Municipalidad y a la Universidad de Concepción [...] Aquí hay un grupo que está haciendo Archivo de

la memoria audiovisual de Concepción entre los cuales están nuestros filmes [...] Hay registros de cómo era la expresión política, la vestimenta, algunos eventos, algunas escenas campesinas, algunas escenas que te muestran cómo ha cambiado la ciudad [...] los autos, las micros, la Universidad de Concepción de los años cincuenta y sesenta (Entrevista a E. Schalchli).

Así también, fugaces imágenes que fueron registradas y que hoy nos enseñan sobre las antiguas disposiciones en el espacio público. Como lo indica Gaad Baytelman,

Encuentro que hay pequeños chispazos, como cuando se filma la entrada a La Moneda, en el tiempo en el que uno todavía podía pasar por esa entrada, que después se volvió a abrir en la UP, y bueno que ha habido períodos en que se abren y luego se cierran, hay otras escenas ambientales de Santiago, de otras ciudades [...] (Entrevista a G. Baytelman).

Retratos de la calle, retratos de época, retratos de la familia, el registro familiar es capaz de condensar en sus cortos minutos de filmación importantes lecturas sobre la historia de nuestro pasado más reciente. En sus complejas narrativas salen a la luz no solo una aproximación visual de lo que fueron las calles que transitamos, las ciudades, los campos y los bosques, sino que también nos acerca íntimamente a la mentalidad e ideología de una época determinada y a cómo esta influye en la manera en que las familias chilenas se constituyen y se relacionan, sus formas de ser, sus vínculos internos y su nexos con el entorno más cercano.

Finalmente, nos quedamos con las palabras de Sergio Faiguenbaum con respecto a la valoración íntima y emocional que tienen para su familia estos filmes:

Yo creo que hay distintas etapas, la etapa en la que éramos niños, por supuesto que lo valorábamos, pero ese había logrado como naturalizar, las típicas cosas que se naturalizan no son novedosas y por tanto estaban ahí, y si no hubieran estado a lo mejor lo hubiéramos echado de menos, pero era más bien una parte de la rutina familiar. Como les

digo, se veía cada vez que venía alguien de afuera, aparte de la primera vez que se mostraba, era absolutamente parte de la ritualidad familiar. Ya después de adulto se empieza a valorar de forma distinta, se empieza también a agradecer por tener tanto registro distinto, ahora por supuesto que hemos llegado a poder verlo todos juntos [...] pero siempre habían registros que ocupábamos, los llevábamos a las fiestas de compañeros de curso, y estaban ahí los paseos [...] Había un compañero de colegio que una vez le dijo a mi papá que si él podía ser su papá, porque quería que lo filmara siempre [...] entonces bueno, después viene esta valoración ya de adulto en donde uno está agradecido del registro, y eso se va acrecentando, ahora imagínate que de hecho todos me preguntaban cuándo va a estar listo el video [...] seguramente ahora nos vamos a juntar a mirar [...] (Entrevista a S. Faiguenbaum).

El uso del film en la actualidad: la movilización del recuerdo y la memoria

A pesar del paso de los años y de la llegada de nuevas tecnologías de registro audiovisual, las familias aquí entrevistadas siguen utilizando, de alguna u otra forma, los filmes familiares que sus antepasados lograron producir y conservar. Ya sea para rememorar en fiestas familiares, como extracto en un video compartido por WhatsApp a algún familiar, o en las conmemoraciones de matrimonios, los filmes familiares ocupan un lugar importante en estos rituales de la memoria, en donde el grupo familiar se junta a recordar, a reír o a llorar por lo que ya pasó. Hoy en día, los protagonistas de esta historia, aquellos que con su ojo curioso quisieron filmar sus dinámicas familiares y salvarlas del peso del olvido son adultos mayores cuyas memorias se han vuelto más frágiles, por lo que el ejercicio de recordar apoyado con las imágenes que produjeron en las películas familiares se vuelve más positivo y productivo. Así lo comenta Ricardo, nieto de Gastón Matus, y Pamela, su hija: “Mi papá siempre que ve el video de su matrimonio se reconoce, y dice ‘Gastón Matus Valencia ¡oh, aparezco yo!’” (Entrevista a P. Matus). El ejer-

cicio guiado de recordar les permite trabajar la memoria, a pesar de las limitaciones que los procesos biológicos del envejecimiento traen consigo.

Asimismo, los deseos de compartir con el resto de los familiares que no tienen acceso a las películas de manera directa se vuelven patente. Así lo indica Pamela Matus:

[...]por ejemplo, la otra vez estaba viendo una película y tenía ganas de mandárselo para que se viera, porque ella se veía ahí tan linda y chiquitita, o que sé yo, tengo primos, porque mi familia es grande [...] de repente aparecen y digo ¡oh que ganas de mandarle esto a la Paula!, porque aparecemos tan chicos [...] (Entrevista a P. Matus).

Sin duda, las intenciones y deseos de aquellos que filmaron sus vidas están viendo frutos hoy en día, al legarles a sus familias una memoria visual que se potencia con el uso de la imagen en movimiento: en ella pueden reconocer a sus antepasados y al resto de su familia más extendida. Como señala Pamela Matus, “yo creo que esa era un poco la intención de mi padre, grabar a sus hijos pequeños y que después cuando grandes se vieran como fueron cuando pequeños, y que les mostraran a sus nietos, que se yo, a sus hijos, queda plasmado en la historia de la familia” (Entrevista a P. Matus).

La historia de la familia está constituida, por tanto, por relatos, imágenes, recuerdos, sensaciones y valores que son compartidos, que trascienden las generaciones y que se plasman, de vez en cuando, en materialidades, dentro de las cuales encontramos los filmes familiares.

ARCHIVO FÍLMICO AMA-
TEUR Y CONSTRUCCIÓN
DE MEMORIAS COLECTI-
VAS: ANÁLISIS DE REGIS-
TROS FAMILIARES DESDE
UNA PERSPECTIVA ESTÉ-
TICO-POLÍTICA (CHILE.
1920-1980)

Milena Gallardo Villegas²⁹
Natalia Morales Barrientos³⁰

Categorías técnico-estéticas
amateurs en el corpus: prácticas,
estilos y perspectivas autoriales

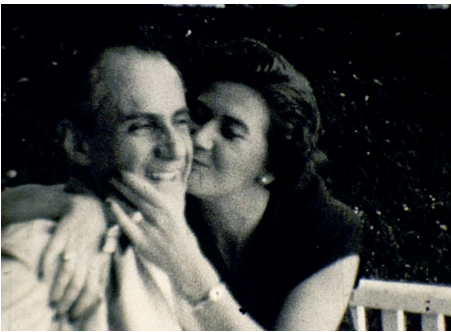
Prácticas de dirección

Retratos

Esta categoría incluye dos modos que hemos definido como «retratos» y «papá-director». El primero de ellos, corresponde al registro de grupos o individuos posando en lugares representativos para la familia, como pueden ser la casa, el patio, la plaza del pueblo, entre otros. Estos retratos se ven influenciados, en su mayoría, por los usos de la fotografía amateur, que se hereda al cine, describiendo lo que Zimmermann denomina la transmisión de una «estética pictorialista» que se traspasa al cine *amateur* como técnica estandarizada (Zimmermann, 1995:31). Asimismo, el Manual *Cómo filmar buenas películas* de Eastman Kodak Company (década de 1960), advierte a los usuarios acerca de esta distinción –que es también, como veremos, una tensión– entre fotografía fija e imagen en movimiento, señalando que:

El problema de la ‘pose’ no existe para el aficionado al cine, por la muy sencilla razón de que no queremos que nuestros sujetos posen para ser filmados. La herencia que nos ha dejado el fotógrafo de feria exige que los sujetos posen ante la cámara como reos a quienes se va a fusilar. Pero nuestra cámara de cine, cuya misión es la de conservar la vida y no destruirla, preferirá mucho más sorprender a sus sujetos en sus ocupaciones habituales y distracciones favoritas, *viviendo su vida* (Kodak Company, 1960:63).

Este rasgo, será interpretado como parte del estilo propio de este cine doméstico (Czach, 2010) y, como veremos en muchas de



Fotograma 1: Posando para la cámara.
Familia Correa del Río.

las categorías que desarrollaremos durante este análisis, es precisamente en este estilo o estética particular en lo que nos interesa profundizar. Dice Liz Czach al respecto:

No hay ausencia de interpretación en el cine doméstico. Por el contrario, el cine doméstico promueve un estilo de interpretación único, y este estilo suele relacionarse con la cuestión de la conciencia de la cámara que tienen los sujetos filmados [...] Aunque a veces el cineasta doméstico puede coger a la gente desprevenida, generalmente

saben cuándo están siendo filmados. Aunque esta consciencia de la presencia de la cámara, de ser filmados, ha sido calificada negativamente como auto-consciencia o torpeza, debe ser reconsiderada de un modo productivo como una cualidad del cine doméstico (Czach, 2010: 72).

Por nuestra parte, descubrimos en nuestro corpus, una serie de registros que, si bien se ven claramente influenciados por esta tendencia, al ser analizados desde una perspectiva que considera la incidencia de la subjetividad, la intencionalidad creativa de sus realizadores y la intimidad afectiva entre quien filma y quien es filmado/a, es posible acceder a una caracterización más compleja y observar que aportan información específica en torno a la personalidad y los hábitos de cada quien. Es el caso de los registros de las familias León, Correa del Río y Gana, que presentan un uso recurrente de primeros planos para construir los retratos de los personajes, capturando con precisión rasgos, tales como la timidez o la extroversión, y relaciones afectivas, que revelan confianza, complicidad y simpatía.

Por otra parte, vamos a considerar otro tipo de retratos, centrados en personajes destacados o que se dedican a alguna actividad reconocible. Estos retratos tienen una duración mayor y se componen de distintas escenas o momentos, que contribuyen a enfatizar el quehacer o el carácter particular de los sujetos filmados. Dentro del corpus que analizamos, encontramos al escultor Federico Assler (década del setenta aprox.).

Los registros del escultor Federico Assler, consisten en un material amateur que posee una duración de ocho minutos que, de manera similar a lo que ocurre en el caso anterior, visibiliza y pone en valor la obra del artista. El registro inicia con diferentes tomas de la casa de Assler, a través de las cuales es posible apreciar sus particulares características arquitectónicas.

Por otra parte, vamos a considerar otro tipo de retratos, centrados en personajes destacados o que se dedican a alguna actividad reconocible. Estos retratos tienen una duración mayor y se componen de distintas escenas o momentos, que contribuyen a enfatizar el quehacer o el carácter particular de

los sujetos filmados. Dentro del corpus que analizamos, encontramos al escultor Federico Assler (década del setenta aprox.).

Los registros del escultor Federico Assler, consisten en un material amateur que posee una duración de ocho minutos que, de manera similar a lo que ocurre en el caso anterior, visibiliza y pone en valor la obra del artista. El registro inicia con diferentes tomas de la casa de Assler, a través de las cuales es posible apreciar sus particulares características arquitectónicas.

A continuación, la cámara se adentra en el jardín de esculturas que se emplaza frente a la residencia, deteniéndose en los contornos y tamaños, a través del uso de planos detalle y de planos generales que permiten al espectador dimensionar alturas, materiales y formas. En este escenario, aparece la figura de Assler como la de un observador de su propia obra, que revisa y ajusta detalles.

A continuación, la cámara se adentra en el jardín de esculturas que se emplaza frente a la residencia, deteniéndose en los contornos y tamaños, a través del uso de planos detalle y de planos generales que permiten al espectador dimensionar alturas, materiales y formas. En este escenario, aparece la figura de Assler como la de un observador de su propia obra, que revisa y ajusta detalles.

Así, la figura de Assler se presenta en este registro no solo sobre su quehacer, sino también al poner en relieve sus creaciones y, a través de ellas, dar cuenta de su sensibilidad creativa. El realizador recurre a múltiples técnicas, entre las que destaca el uso reiterado del *travelling out* y el *travelling in* para el registro de las esculturas. Esta elección permite un diálogo entre la imagen y la materialidad de las piezas, las que están construidas por capas superpuestas de tamaños crecientes, que al montarse van aportando espesor y dimensión a las obras, al igual que ocurre con la ampliación o disminución de la perspectiva en los distintos registros.

Después del recorrido por el jardín, la cámara se ocupa de los registros interiores de la casa-taller del escultor. Estas tomas continúan desarrollando el retrato del artista a través de su obra, la decoración y los objetos que forman parte de su espacio privado, y de su trabajo técnico-creativo en el taller donde construye sus esculturas. Así, nos encontramos con tomas minuciosas, que recorren



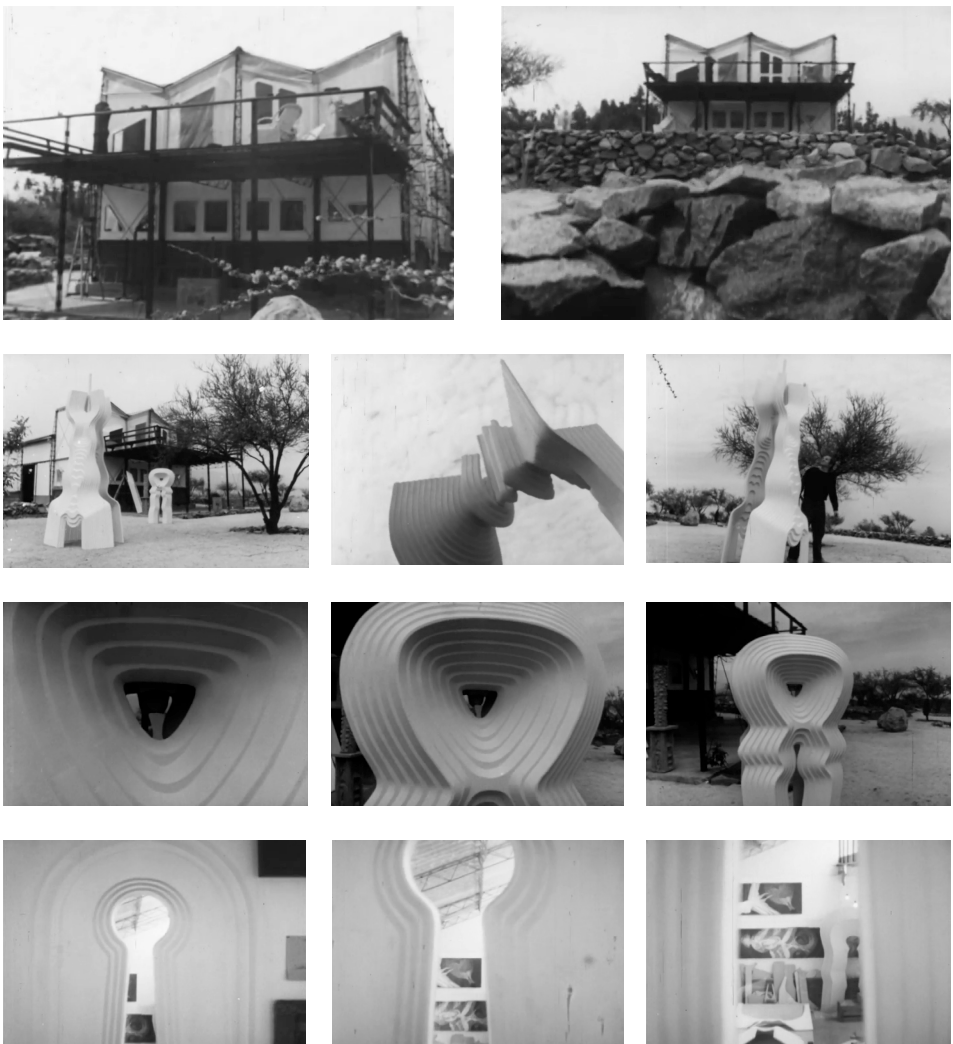
Fotograma 2: Familia León.



Fotograma 3: Familia Correa del Río.



Fotograma 4: Familia Gana.



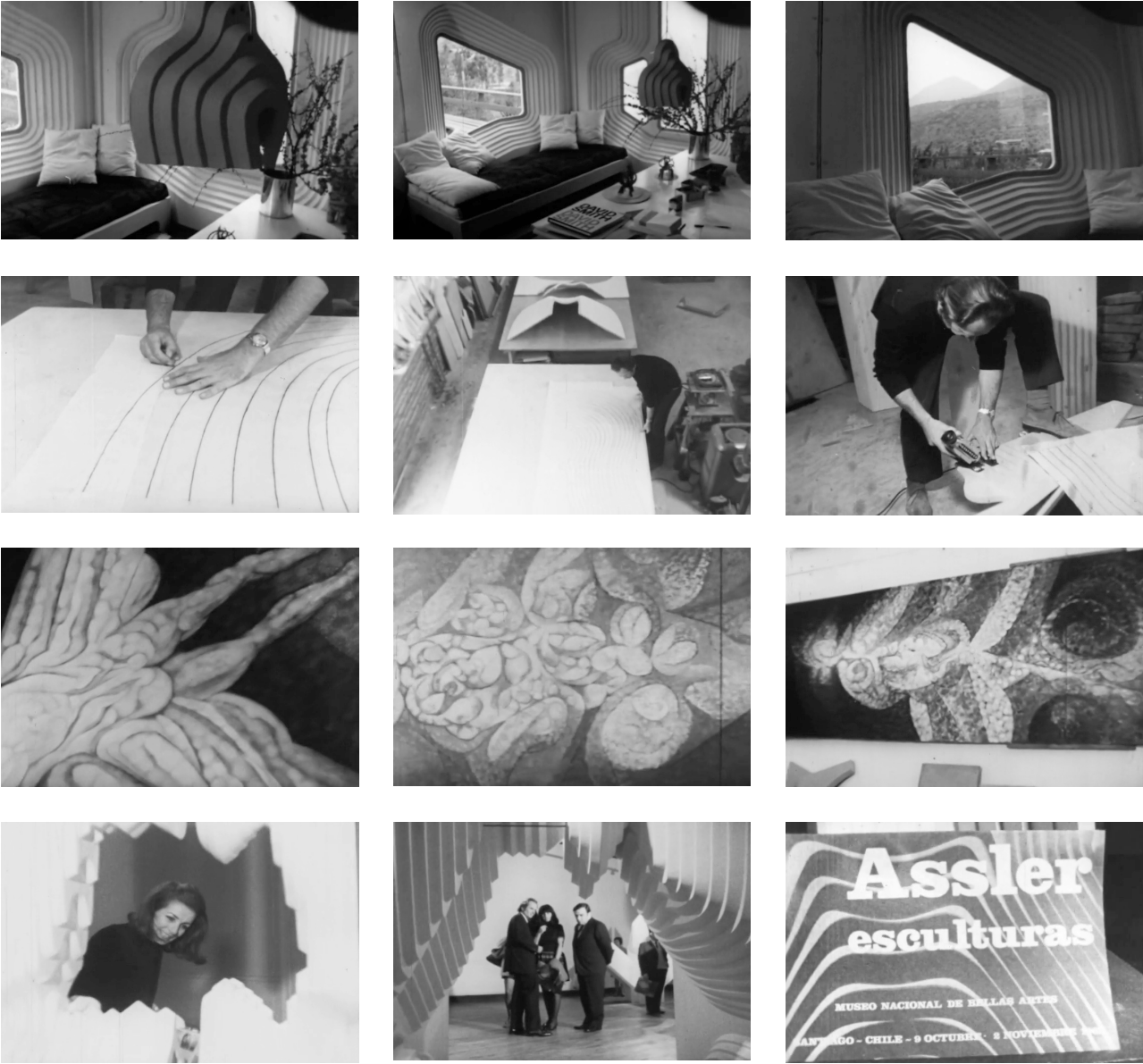
Fotograma 5: Familia Assler.

lenta y detenidamente el espacio, adecuando la perspectiva de la imagen según los énfasis que se pretenden.

Finalmente, el realizador indaga en las figuras abstractas de una pintura que se expone en la pared de la casa, como una manera de abrirse hacia el tema de la apreciación artística y sugerir un abordaje para este tipo de creaciones. Así, da curso al último momento de su retrato, que sintetiza y pone en valor el trabajo de Assler, por medio del sugerente registro de la exposición de sus obras en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Papá-director

El segundo modo que incluimos dentro de esta categoría corresponde a distintos ejercicios direccionales en los que es posible observar que el padre entrega instrucciones a sus hijos y esposa para montar una escena familiar en cámara. Ponemos especial interés en este modo ya que evidencia, por una parte, ciertas búsquedas creativas propias de una práctica amateur que están puestas al servicio del registro familiar, y por otra, los roles de género que existen al interior de la



Fotograma 6: Familia Assler.

producción filmica familiar. Al respecto, la mayoría de los depositantes entrevistados señalan que en sus familias el dueño y operador de la cámara era el padre. En la misma línea, Pablo Perelman agrega que en esos tiempos las «técnicas modernas» no estaban disponibles para el acceso de la mujer, no porque les fuesen difíciles de manejar –sin problemas operaban aparatos complejos como la máquina de coser– sino porque su lugar esperado estaba dentro de los límites de la casa. Según estudios realizados por Bell and Howell, en la década de los cincuenta, los padres tomaban más fotografías que las madres y los hijos eran el motivo principal, lo que Zimmerman atribuye al aislamiento de la familia nuclear en los suburbios: “las cámaras surgieron como las herramientas que marcaron el privilegio de la familia y el poder patriarcal” (Zimmerman, 2008: 280).

Dentro de esta categoría consideramos el registro que el realizador de la familia Costa hace de sus hijos en distintas ocasiones. La filmación que resulta ser más dedicada a ellos es la realizada con motivo de la primera comunión de la hija, para lo que el papá-director, en paralelo a la celebración familiar y en un espacio diferenciado del patio, filma distintas tomas donde es posible observar que le indica a los niños dónde posicionarse, desde qué lugar aparecer (detrás de un arbusto o un muro), cuando acercarse a la cámara, realizar acciones como pasar el anillo a la hermana, mientras el realizador hace seguimientos con la cámara y utiliza distintos tipos de plano. Una vez «lograda la toma» los niños tienen la libertad de improvisar acciones propias, entre las cuales el niño realiza gestos militares y la niña juega a ubicar una flor en uno de sus ojos, para luego jugar espontáneamente mientras la cámara sigue rodando. En varias oportunidades ocurre que, mientras el realizador filma a otros miembros de la familia, sus hijos se cruzan en primer plano o tapan el lente con una mano, cubriendo así gran parte del cuadro, situación frente a la cual no se corta la filmación. Lo que para otro podría ser una «toma arruinada» para este papá-director parecen ser gestos admitidos. En esta singular reacción, que habla de una actitud dirigida, en ocasiones, y distendida, en general, podemos apreciar que para este realizador los gestos y acciones de sus hijos no solo son más relevantes que la «calidad» técnica del registro, sino que la inclusión de estos «contenidos»

constituye precisamente el tipo de registro que pretende lograr.

El caso más emblemático que ubicamos en esta categoría es el de la familia Guajardo, cuyas filmaciones están realizadas por Hernán Leigh, quien es descrito por el depositante, Felipe Guajardo, como un “camarógrafo amateur y autodidacta”. En este sentido, se distancia de muchos de los realizadores familiares que participan de este corpus y de este tipo de cine en general, pues se ciñe a las normas que, en la época, década de 1950, se dictan para los cineastas aficionados familiares. Este realizador disponía de distintos artefactos para sus filmaciones como lo son cámaras,



Fotograma 7: Familia Costa.

proyector, trípode, iluminación, entre otros, los que adquiriría en sus viajes y son posibles de identificar en sus imágenes. Entre los materiales depositados se encuentran principalmente registros familiares como cumpleaños, viajes a la playa y visitas a familiares que se encuentran filmados con una conciencia narrativa y con una pulcritud técnica más avanzada que la que se da comúnmente en las filmaciones familiares del corpus. Como ya adelantamos, sin importar la ocasión, este realizador pareciera incorporar todas las recomendaciones de los manuales: nos referimos a lo que interpretamos como una «planificación de filmación» materializada mediante el uso de montaje en cámara; a la incorporación de intertítulos con lugares y fechas; al uso de planos generales descriptivos del espacio físico al comienzo de cada registro de viaje; al uso de la escala de planos para narrar de cerca las acciones de los personajes en escena –en general, sus hijos y esposa–; a la exploración de técnicas como el uso de iluminación, la filmación con cámara lenta, la composición y exposición de siluetas, entre otros. Más allá de esta intención autodidacta dedicada y, en muchas ocasiones, exitosa, es precisamente en aquellas escenas donde este papá-director desafía las normas del cineasta amateur familiar, en las que podemos interpretar las marcas afectivas que guían su trabajo. Este papá-director se esmera en construir en numerosas ocasiones cuadros o escenas familiares para la cámara, donde se evidencia una posición de dirección frente al resto de la familia, pues, para lograr la escena buscada, este realizador repetirá tomas, como es el caso del plano en el que la familia pasa en una carreta dos veces por una calle de Pichilemu, y en otras, se turnará con su esposa para que ambos puedan aparecer en el cuadro junto a sus hijo/as.

En estas escenas el papá-director se preocupa de montar la cámara en un trípode y de encuadrar en un espacio físico –un mirador o la orilla de la playa– la presencia de sus tres hijos junto a su esposa, quien más tarde, lo reemplaza detrás de cámara para aparecer él en la escena familiar. Podemos leer con claridad la intención directiva cuando, por ejemplo, el propio realizador es filmado bañándose en la playa con sus tres hijos e indica molesto a quien opera la cámara –asumimos que su esposa– que corte en ese instante la filmación, esto luego de que otro niño ingresa



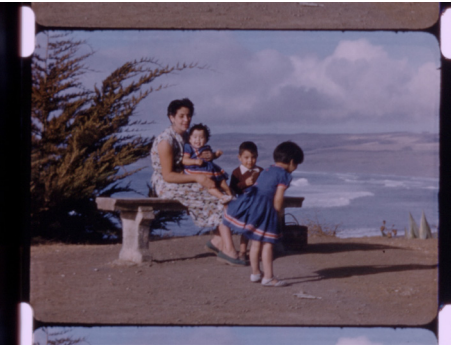
Fotograma 8: Familia Guajardo.

a escena, «arruinando» el cuadro exclusivamente familiar.

Los siguientes planos son ejemplo de una actitud recurrente en estos registros; los integrantes de la familia se muestran cariñosos y dichosos frente a la cámara, conscientes de su presencia: la miran, posan y saludan al padre o la madre que la está operando. Esta interacción visual directa con la filmación o «pose», como hemos señalado en la categoría de retratos, es reprobada por los manuales para aficionados, por lo que se transforma, entonces, en el único momento en que este riguroso realizador incurre en una «falta», según la norma exigida por estos textos y los consejos orientados a los cineastas familiares. A nuestro juicio, el gesto que revela los afectos frente a la cámara desafía el propio modelo estético en el que él se inscribe, poniendo en primer lugar la principal motivación de su quehacer creativo: dejar registro de la cercanía y la felicidad que rodea a su familia, a pesar de que esto implique quebrar los mandatos indicados para los aficionados.

Autoexposición del yo

La construcción de esta categoría considera dos prácticas que nos parecen relevantes: los autorretratos y las contemplaciones o meditaciones filmicas; siendo ambas susceptibles de ser puestas en diálogo con los diversos mecanismos de autoexposición del «yo» utilizados en el cine, particularmente en el documental. Si bien, se trata de un debate que transita al margen de la producción doméstica que aquí nos convoca, nos parece importante destacar que estos mecanismos de inscripción de la subjetividad en el texto fílmico o de autoexposición del yo, son recursos que el cine autobiográfico ha desarrollado ampliamente y que han permitido abrir la reflexión en torno a las formas en que se expresan, en la materialidad de la imagen cinematográfica, una gama de afectos privados que hoy se reconocen desde su proyección hacia lo público (Renov, 2004; Cuevas, 2010; Lebow, 2012; García Díaz, 2019), como son, por poner un ejemplo, los que han venido asociados a las experiencias traumáticas que impactaron a muchas generaciones en los escenarios producidos por las dictaduras en América Latina (Piedras, 2014; Ramírez, 2016; Gallardo y Salomone, 2017, 2018). Independientemente de



Fotograma 9: Familia Guajardo.

que en este corpus el impacto emocional de las experiencias retratadas no sea tan fuerte como ocurre en los casos del ejemplo recién mencionado, esta relación entre ambas prácticas cinematográficas –cine autobiográfico y cine familiar– ilumina elementos centrales de nuestra hipótesis de lectura frente a estos materiales; pues, a través de estos mecanismos se expresa con mucha claridad la presencia de la subjetividad, de los afectos y de la voluntad creativa que aquí rastreamos. Asimismo, en diálogo con el modo autobiográfico, y particularmente con el uso de la primera persona en el cine, estos filmes familiares amateur también dan cuenta de una cercanía extrema entre el sujeto y el objeto del «relato». Con semejanzas y diferencias, en ambos casos nos enfrentamos a construcciones que tienden a la intimidad y a la exposición de hechos –más o menos– importantes de la vida, además de poner en común frente a la cámara –nuevamente, con mayor o menor profundidad y acierto– preguntas en torno a la identidad propia, a las relaciones con la familia y los lazos afectivos con el entorno en general.

Autorretratos

En relación con los autorretratos, identificamos dos subcategorías que nos permiten, por una parte, destacar el componente autorreflexivo de este cine y, por otra, aludir a las marcas afectivas que, en uno de estos casos en particular, revelan además un componente de género al interior de estas prácticas amateur. Se trata de lo que entenderemos como autorretratos contruidos y autorretratos accidentales.

El primer caso que mencionamos, lo encontramos representado en los registros de la familia Araya y consiste en una breve puesta en escena al interior de una casa y frente a un espejo. Quien filma se detiene frente a su propio reflejo en el espejo, pero además aprovecha la presencia de un perro negro que mira directamente a la cámara y lo incorpora a la imagen de sí mismo que construye. Esta doble presencia, en la que ambos dirigen su mirada de manera directa hacia la cámara, abre múltiples interpretaciones y dota este registro de versatilidad y profundidad. Resulta interesante destacar la indicación propuesta por los manuales para aficionados, que sugería a los realizadores incorporar una «escena de firma» a la filmación, la que coincide de algún

modo con este retrato y permite interpretarlo también en este sentido:

Muchos aficionados, especialmente aquellos que se toman todo el trabajo necesario para que sus rollos sean dignos del público que ha de presenciar su exhibición, comprenderán el valor de su “firma” al final de un rollo grande. Esta firma consiste en apuntar la cámara directamente al público que presencia la proyección. Esta escena es muy fácil de realizar. Basta colocar al aire libre un espejo de regulares dimensiones delante del cual se sitúa la cámara y, una vez obtenido el foco correcto y el diafragma conveniente, se toman unos cuantos metros de la imagen reflejada por el espejo. De esta escena cortamos varios trozos, que nos sirven para “firmar” varios rollos (Kodak Company, 1960:151).

Otro caso, también intencionado, pero con menos elementos, es el que encontramos en los registros de la familia Warnier, en que uno de los protagonistas se filma durante algunos segundos mientras sonríe a la cámara durante un paseo familiar al campo. Este autorretrato se enmarca en un contexto de distensión, en el que la familia recorre un espacio abierto y pleno de naturaleza, por lo que podríamos asumir que se trata de un registro que expresa, a través de la gestualidad, frescura, espontaneidad y calma.

Por otra parte, encontramos autorretratos accidentales, que aparentemente se producen cuando las personas giran hacia sí mismos/as la cámara para manipularla y dar por finalizada la filmación. Nos parece interesante rescatar otro de los registros de la familia Araya-Reyes que sirve para representar este tipo de autorretrato, pues, de manera excepcional, este «accidente» nos permite darnos cuenta de que la filmación la dirige una mujer joven, hecho que, como señalamos acerca de la categoría denominada «papá-director», es poco frecuente en estos registros. La realizadora es probablemente la madre de la bebé que en esas imágenes vemos aprendiendo a caminar, quien, estimulada por la cámara y, seguramente, por el llamado de quien se encuentra detrás de ella, realiza una caminata tambaleante hasta alcanzar una proximidad



Fotograma 10: Familia Araya.



Fotograma 11: Familia Warnier.

total con el lente. Este dato nos parece relevante pues, acerca de la cercanía del vínculo, es posible adicionar un componente emotivo a la situación que se registra. Estas tomas se caracterizan por estar filmadas en un ángulo que se pone a la altura de la pequeña y por dejar disponible el artefacto a su alcance, lo que no es usual en otros casos similares. Asimismo, portan una alta carga emotiva, que se desencadena tanto por la vivacidad y los gestos de la niña, como por la agilidad y el arrojo de los movimientos de cámara que traducen en velocidad y en pulso la alegría de ese momento.

Contemplaciones y meditaciones fílmicas

Esta categoría corresponde a diversos ejercicios de cámara, generalmente realizados en espacios naturales, en los que la intencionalidad creativa de quien filma se expresa en un registro extendido del entorno. La mayoría de las veces se trata de tomas pausadas, que indagán sin ambición en el paisaje y sin detener-

se necesariamente en detalles o en acciones de terceros. Consideramos que estos registros funcionan como un mecanismo de autoexposición, en la medida en que es posible advertir e interpretar rasgos subjetivos de los realizadores, así como sus temple de ánimo mientras realizan la filmación. No son tomas descriptivas, sino más bien trances fijos en algún elemento estable y repetitivo del paisaje, como pueden ser las olas reventando en las rocas; una gaviota surcando el cielo en la playa o simplemente la captura del devenir del tiempo expresado en un momento de calma.

El primer caso que aquí referimos corresponde a los registros de la familia Figueroa y fueron capturados probablemente en Estados Unidos durante la década de los setenta. Los integramos en esta categoría, pues se trata de imágenes que cumplen en general con todos los criterios antes señalados, pero en las que, además, el dispositivo de filmación juega un rol central en el proceso que hemos llamado «contemplativo o meditativo». La meditación o el estado anímico de trance en estas imágenes surge de la experimentación que el reali-



Fotograma 12: Familia Araya.



Fotograma 13: Familia Figueroa.

zador propone a partir de lo que, suponemos, es un desperfecto del lente. Esta aberración óptica, sumada a la decisión de ralentizar la toma, genera un progresivo y pausado desenfoco que es aprovechado por el realizador para indagar en las formas y los colores de las flores en los arbustos de un parque, mientras pasea distendidamente junto a una mujer. La difuminación de la imagen aumenta en la medida en que se extiende la filmación y la cámara recorre lentamente, de izquierda a derecha, la media circunferencia del parque. Estos registros dan cuenta de una forma de «contemplación» que depende del artefacto y que, a partir de él, se abre al juego y a la experimentación creativa en este y en otros rollos de la misma familia.

Los registros que siguen a continuación pertenecen a las familias Figueroa, Correa del Río y León. En los tres casos, se trata de contemplaciones del paisaje natural que se caracterizan por la presencia ineludible del agua y por

poseer un pulso marcado por distintos elementos que forman parte del propio entorno.

En el caso de las tomas de la familia Figueroa, el ritmo de la filmación está dado por el leve movimiento del sol reflejándose en un mar apacible en Isla de Pascua. Se trata de un registro más extenso realizado en el contexto de un paseo de pareja por la isla, el cual es coronado, hacia el atardecer, por distintas imágenes que dan cuenta de un ánimo conmovido por la belleza y la templanza del espacio.

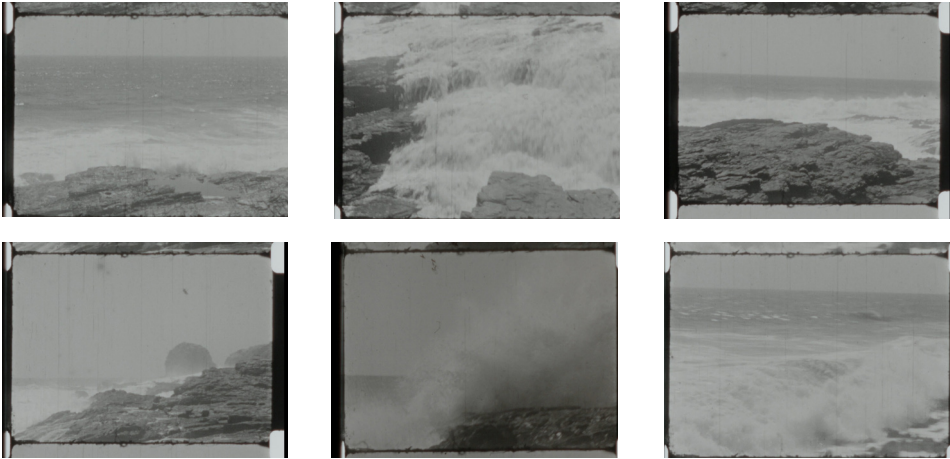
Las imágenes de la familia Correa del Río, son filmadas en un entorno boscoso, que le permite al realizador capturar el mar enmarcado, a contraluz, por las siluetas de distintos follajes. Así, se construye un registro en el que el contraste permite apreciar el detalle de diversas figuras dibujadas por la vegetación, mientras la cámara se desplaza suavemente entre los árboles. Puestas en su contexto, estas imágenes remiten a un conjunto de registros familiares que tienen una duración total de ocho horas y que se caracterizan por desarrollar ampliamente una práctica muy consciente del uso del dispositivo, y centrada especialmente en el movimiento, los flujos y la velocidad. En este sentido, interpretamos esta contemplación como un ejercicio amateur que despliega la curiosidad y la sensibilidad del realizador en relación con las posibilidades de la cámara.

En el siguiente caso, perteneciente a la Familia León, encontramos el registro extendido de un mar agitado y de las olas reventando contra las rocas. El realizador pertenece a la Orden de la Merced y, en conjunto con otros frailes mercedarios, se dirigen a la costa en lo que parece ser una pausa en medio de un intenso flujo de actividades propias de su congregación. En este contexto, deciden salir a bañarse y a caminar por la orilla del mar, mientras uno de ellos se detiene a capturar este momento a través del registro de las olas, que, en cada explosión, van marcando el ritmo de la filmación. Se trata de una «contemplación» que expresa un temple de ánimo reflexivo e introspectivo, pero, al mismo tiempo, producto de la fuerza del mar, se abre a otras interpretaciones, como pueden ser la intensidad del compromiso vital que estas personas han asumido.

El último de estos ejemplos resulta especialmente representativo, pues se trata de un



Fotograma 14: Familia Correa del Río.



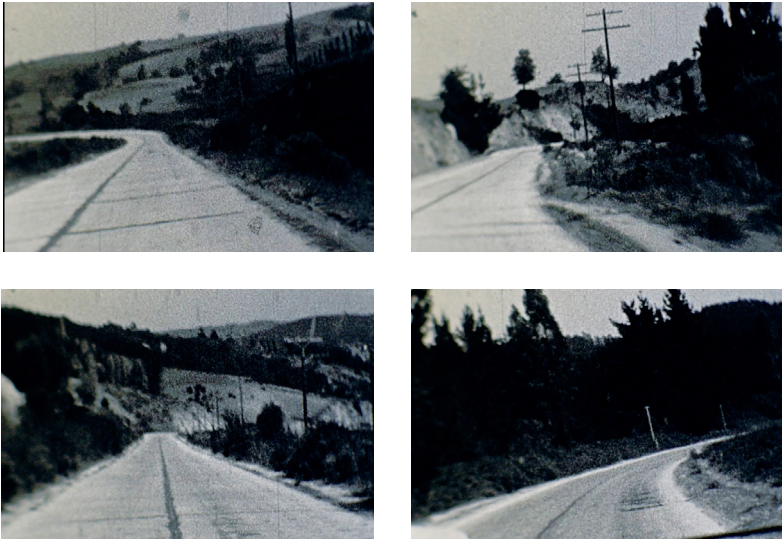
Fotograma 15: Familia León.

realizador aficionado a los deportes de motor que, desde nuestra perspectiva, consigue traducir a la imagen su pasión por el movimiento y la velocidad. El extenso registro de la familia Correa del Río cuenta con numerosos travelings filmados desde autos, barcos, aviones y motos, en distintos contextos. Destacamos para esta categoría especialmente una secuencia de aproximadamente cuatro minutos en la que el realizador filma desde un auto en movimiento la ruta por la que se traslada, sin privilegiar ninguna acción o situación específica de su alrededor (como podría ser el interior del auto, casas que se erigen al lado del camino o personas que caminan por la ruta), más allá del transcurrir del tiempo, capturado a través del vaivén del auto en movimiento. Este movimiento reiterativo produce un trance de ánimo que se proyecta en el espectador y que intensifica el efecto introspectivo. Así, la velocidad constante, el vidrio cerrado del auto, que divide la imagen en un interior y un exterior, y la ruta propiamente tal, metafóri-

zan las motivaciones vitales y la inquieta subjetividad de este realizador.

Interacciones: cámara-juguete

Esta categoría enfatiza la presencia de la cámara como un elemento que incide en la representación a partir de la interacción que se propicia entre el sujeto realizador y el sujeto filmado. En todos los casos, el aparato funciona como una mediación lúdica entre las personas, que activa reacciones diversas y que permite poner en la imagen aspectos subjetivos y muchas veces íntimos de las relaciones. Entre las variadas reacciones y gestos que la cámara desencadena, destacamos la curiosidad que sienten particularmente los niños y niñas por mirarla fijamente, tocarla y acercarse al lente. En los ejemplos a continuación presentados, encontramos una gama de registros que se caracterizan por la aproximación entusiasta de los niños y niñas hacia la cámara y por un realizador que no solo se dispone a satisfacer la



Fotograma 16: Familia Correa del Río.



Fotograma 17: Familia Araya.

inquietud de los pequeños, sino que aprovecha esos momentos para dejar evidencia de estos instantes fugaces propios de la niñez.

En el caso de los adultos, los gestos de proximidad se multiplican y generalmente expresan afectos ligados con la intimidad de la relación (besos, muecas); nerviosismo (tapar la cámara con la mano) o diversión (bromas). Presentamos, así, una serie de primeros y primerísimos primeros planos, algunos accidentales y otros intencionados, que condensan información sobre la relación entre realizador y sujeto filmado, por lo que funcionan como marcas afectivas.



Fotograma 18: Familia Carvallo.

Fotograma 19: Familia Correa del Río.



Fotograma 20: Familia Ruiz.



Fotograma 21: Familia Pichard.

Relatos de viaje

Los viajes y paseos son un motivo frecuente en las películas familiares por lo que es posible encontrar numerosos ejemplos de estos relatos en gran parte del *corpus*. Es usual ver a niños bañándose en alguna playa del litoral nacional o reconocer los hitos arquitectónicos de una ciudad europea que es visitada por los realizadores. Sin embargo, nos interesa destacar en esta categoría un par de búsquedas particulares por construir un relato de viaje que no está puesto al servicio del registro de una memoria familiar, sino que, a través del uso de distintos modos y estrategias de filmación, comunican la subjetividad y los afectos propios del realizador o del grupo que participa del paseo.

“Un paseo de película”: una mirada desde la publicidad

En primer lugar, tenemos el registro que, con un intertítulo, lleva por nombre *Sol y mar en Algarrobo*. El material pertenece a la familia Toro y corresponde al viaje que un grupo de estudiantes, aparentemente de la carrera de publicidad de la Universidad Técnica del Estado, que realiza al balneario cercano a la capital. Luego del cartel, el relato prosigue con dos planos filmados en movimiento desde un vehículo que avanza hacia el mar, seguido a eso, un plano descriptivo de la playa incluye a todo el grupo de asistentes reunidos sobre las rocas. En adelante, el viaje se narra incluyendo distintas actividades: una de las bañistas sale del agua en un plano general y, mientras se acerca a la cámara, saluda a sus compañeros; el grupo completo corre hacia la cámara por la orilla; una mujer escribe en la arena; en un inusual plano, casi a ras de tabla, se ve a otra persona practicando *stand-up paddle*. Finalmente, el realizador filma desde lejos el bus con todos los viajeros a bordo, para finalizar con una toma nuevamente en movimiento desde el interior del bus, hacia el atardecer. Este relato construido a partir del uso de distintos valores de plano, de movimientos de cámara y de movimientos accionados por los personajes, devela, por una parte, la diversión y la cercanía que experimentan quienes asisten al viaje, y, por otra, una intención creativa que busca narrar una historia entretenida, con una estética atractiva (influenciada por el lenguaje publicitario) que va más allá del solo interés de documentar un paseo.



Fotograma 22: Familia Pichard.



Fotograma 23: Familia Toro.

“Vida humana y paisaje”: una mirada desde la arquitectura

Destacamos el relato de viaje que Patricio Lagarini Freire, estudiante de arquitectura en la época, que realiza junto a un grupo de compañeros a la ciudad de Quilpué, en la Región de Valparaíso. Este registro se destaca entre los rollos que componen el material depositado por la familia Jürgens porque el estudiante, hijo del realizador principal de la familia, propone una mirada, encuadres y motivos que se distinguen en gran medida de lo registrado habitualmente por su padre, Julio Lagarini Navero. En la filmación se aprecian grandes panorámicas de la ciudad, las que son realizadas con el cuidado de siempre incluir a una persona o a un grupo de compañeros en escena –en una de las tomas se alcanza a ver que uno de ellos no camina por allí espontáneamente, sino que por instrucción–, lo que interpretamos como una intención de incorporar la perspectiva del cuerpo en ese entorno. Más adelante, avanzan hacia sectores más concurridos como la estación de tren y el centro de la ciudad donde es posible ver a los habitantes de la ciudad circulando por el sector. Esta forma de percibir del espacio da cuenta de las motivaciones que este realizador tiene por documentar las interacciones entre la vida humana y el ambiente físico en el que se inserta.

Filmando “sobre ruedas”

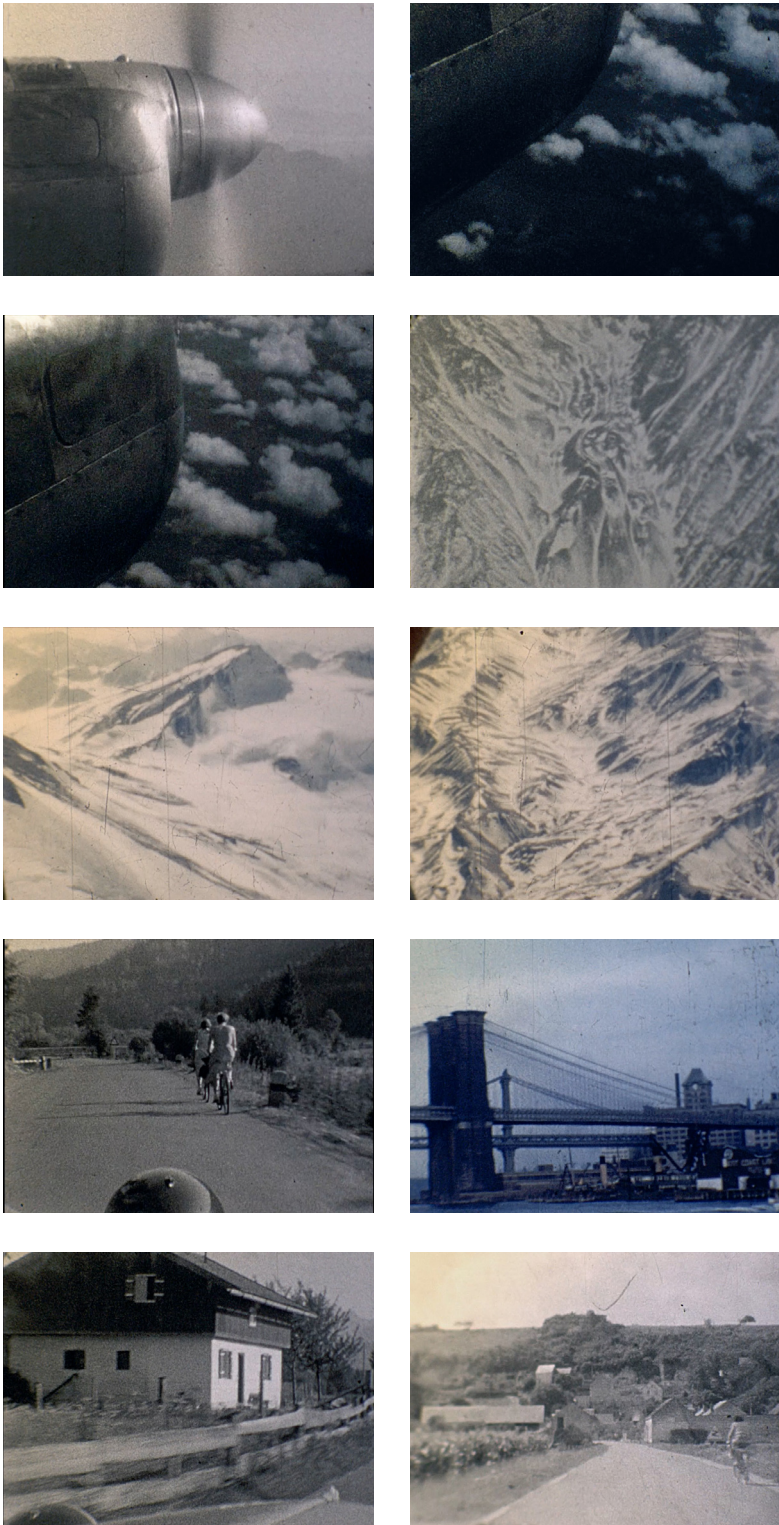
Los registros de la familia Correa del Río corresponden a 31 rollos filmados en 8mm, algunos a color y otros en blanco y negro, equivalentes a ocho horas de filmaciones familiares diversas, entre las que destacan especialmente las realizadas durante los viajes al extranjero de la familia, en el contexto de las actividades de uno de los miembros del grupo, perteneciente a la Iglesia Católica. En este contexto, la familia recorre distintos países, entre los que destacan Francia, Bélgica, Alemania, Austria, Italia, Suiza, España e Inglaterra. Como parte de lo que parece ser otro viaje, se registran también unas tomas en un *tour* marítimo por las costas de Nueva York. Los registros destacan por poseer una gran cantidad de imágenes capturadas «sobre ruedas»; es decir, sobre vehículos, pero también sobre otros medios de transporte, como son barcos y aviones. En esta suerte de *road movie* casero, la velocidad y el vaivén acorde al movimiento, son elementos centrales en la composición y van



Fotograma 24: Familia Jürgens.

desarrollando un lenguaje propio que funciona como un «sello» de este realizador.

Acerca de los extensos contenidos relacionados con carreras de autos y motos, asumimos el gusto de su realizador por estos deportes motorizados, lo cual aporta un elemento importante a la interpretación, pues nos permite afirmar que este sujeto es capaz de expresar su pasión y su motivación a través de las imágenes que filma. Esta particular perspectiva del viaje resulta especialmente provocadora para el espectador, pues introduce elementos afectivos que aportan en la construcción de un ánimo marcado muchas veces por la adrenalina y otras por la contemplación y la actitud introspectiva en relación con un espacio. Este último caso es el de varias tomas largas, registradas en diferentes momentos desde la altura del vuelo dentro



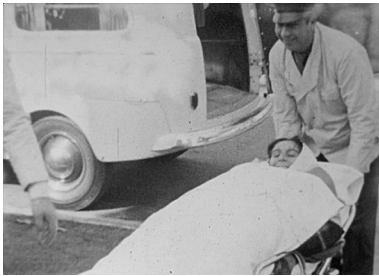
Fotograma 25: Familia Correa del Río.



del avión; en algunas ocasiones logrando captar el detalle de las formas de las nubes, en otras, consiguiendo tomas de la cordillera nevada que copan todo el plano y producen diferentes figuras que estimulan el efecto meditativo del material. Por otra parte, encontramos numerosos registros del entorno natural desde las carreteras que cruza la familia cuando se desplaza desde una ciudad a otra en Europa y en Chile. Cuando el realizador lo considera pertinente, se detiene en los sujetos que conducen carretas, bicicletas u otros medios de transporte a los costados de la ruta y, con una intencionalidad de registro etnográfico, los sigue con la cámara mientras el movimiento del auto se lo permite. Destaca también, por su belleza y dedicación, el registro de Venecia filmado desde una góndola, en el cual el realizador se detiene en la arquitectura y los detalles de la ciudad, pero también en el gondolero que conduce la embarcación, así como en el paisaje humano, compuesto por las personas que transitan, trabajan y conviven alrededor de su trasporte de paseo.



Fotograma 26: Familia Correa del Río.



Fotograma 27: Familia Carvallo.

Construcción de argumentos narrativos

Agrupamos en esta categoría algunas secuencias en las que se puede advertir la intención de construir un argumento narrativo, sea documentando un acontecimiento familiar o montando un relato ficticio. Si bien no se trata de tramas o estructuras desarrolladas, reunimos aquí ciertos materiales en los que es posible observar una propuesta o pequeños atisbos que tienen como intención contar una historia.

Un primer ejemplo de esta categoría es el que encontramos dentro de los 50 rollos depositados por la familia Carvallo. Uno de ellos se destaca por ser un elaborado registro que el padre de familia realiza para documentar los primeros días luego del nacimiento de su primer hijo. Aquí el realizador contextualiza los espacios en los que se desarrolla el hito familiar, la Clínica Santa María y su propia casa, registra los traslados en ambulancia, filma el primer momento en el que la madre sostiene al niño, a las personas que visitan y asisten el proceso, entre otros momentos. El registro cuenta con un montaje realizado con posterioridad y completa trece minutos de película en total. En esta confección advertimos la dedicación que este realizador y padre dispone para elaborar un recuerdo articulado de un suceso sobresaliente en su vida y la de su familia.



Fotograma 28: Familia Guajardo.

Tomamos uno de los registros de cumpleaños de la familia Guajardo como otro ejemplo dentro de esta categoría, ya que se distingue en su modo de filmación de otros cumpleaños documentados en el *corpus* por presentar algo cercano a un argumento o disposición narrativa que busca relatar el evento de principio a fin, incorporando todos los elementos que para el realizador son relevantes.³¹

Entre los materiales de esta familia destacamos el registro de un cumpleaños en particular por la dedicación que muestra en la presentación de información clave (como la fecha y a qué ocasión corresponde), por narrar el proceso de preparación y por relatar el desarro-

llo del evento con una variedad de planos que da cuenta de sus distintas etapas y asistentes. La primera toma de este registro consiste en el plano fijo de un calendario donde una mano marca dos días, seguido de un intertítulo hecho a mano que anuncia *El cumpleaños de los niños 1952*. Luego, el realizador filma a la madre de los niños preparando galletas en la cocina, para, en adelante, proceder a filmar la celebración: el grupo de invitados reunidos en la mesa, cada niño soplando las velas acompañado de la madre y el padre, los asistentes comiendo torta, la madre entregando globos mientras los niños los reciben en el piso, familiares y niños sonriendo a cámara.

31. Es importante destacar que en los materiales de esta familia se encuentran numerosos cumpleaños infantiles filmados en el interior del hogar, lo que resulta singular pues en general estos acontecimientos familiares son registrados en exteriores. Esto podría deberse a que, en esa época, la sensibilidad de los rollos y las aperturas de las ópticas podían no resultar suficientes para exponer correctamente una escena con luz artificial. Aquí, por tanto, el realizador está empleando el recurso técnico de la iluminación para hacer posible el registro del hito familiar, lo que requiere inversión, por una parte, y autoformación por otra.



Fotograma 29: Familia Miranda.

Otro ejemplo que, como en el caso anterior se trata de un rollo editado y de larga duración, es el relato que lleva por nombre *Un estudiante chileno en EE. UU.* de la familia Miranda. Este registro corresponde a la documentación de las actividades que un joven realiza durante su estadía en el país norteamericano, en lo que podría ser un programa de intercambio estudiantil. Esta película anuncia con intertítulos una a una las secuencias que se van desplegando: *El otoño, Mcaskey High School, Fútbol, La iglesia del Sagrado Corazón, En Conestoga Valley, Con los Witmeyer, En casa de los Banner*, entre otras. En las últimas secuencias mencionadas se ve un registro espontáneo del estudiante mientras es recibido en las casas de familias estadounidenses para celebrar la Navidad. Allí se le ve cenando, prendiendo el fuego de la chimenea, apaleando la nieve, abriendo regalos y compartiendo con la familia que lo recibe, actividades que están filmadas con naturalidad –como la de cualquier película familiar– pero siempre con foco en el protagonista de la historia. Sobre este ejemplo podemos decir que, si bien no existe una estructura argumental elaborada, sí se manifiesta un interés por documentar cada una de las vivencias que este joven está experimentando en este proceso excepcional de su vida.

Uno de los registros más particulares dentro de esta categoría corresponde a un pequeño cortometraje de ficción *amateur* realizado por un grupo de niños y jóvenes de la familia Prieto en la década de 1920. En las imágenes, filmadas en blanco y negro y en 16mm, se puede ver a dos personajes, interpretados por dos niños, que llevan un vestuario improvisado para representar un par de ancianos. Mediante un truco fílmico, estos personajes con habilidades mágicas, «convierten» a una joven en un perro. En la escena siguiente, aparece un cuarto personaje interpretado por un joven que rescata a la protagonista transformándola nuevamente a su forma humana. Con respecto a las posibles influencias que están detrás del uso de este recurso, podemos mencionar, por una parte, la popularidad que tuvo el cine de Georges Méliès y su característico uso de estos artificios en las décadas previas a esta realización; y por otra, la mención de la «acción detenida» como una sugerencia experimental y creativa por los manuales para cineastas caseros:

Este sencillísimo y popular truco cinematográfico consiste en hacer funcionar la cámara apoyándola sobre un soporte firme, detener repentinamente la acción que se desarrolla ante la cámara, efectuar en la escena los cambios que se requieran, según el efecto que pretendamos lograr, Y luego hacer que continúe el desarrollo de la acción paralelamente con la prosecución del funcionamiento de la cámara. Este es, en sí, el truco que se llama “acción detenida” aun cuando existen una infinidad de variantes (Kodak Company, 1960:135).

Este ejercicio filmado por jóvenes realizadores, en una época aún temprana del cine casero, permite distinguir la motivación lúdica que los lleva a poner en práctica una aspiración *amateur* ficcional.

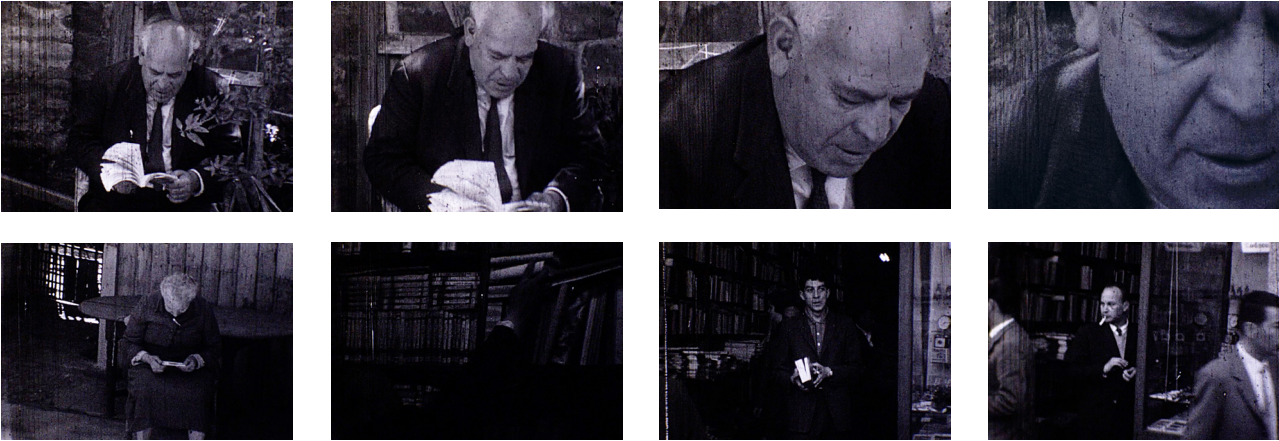
Construcción de personajes

Esta categoría incluye una selección de registros en los que advertimos la construcción incipiente de personajes, en el sentido en que es posible observar una intención por caracterizar y señalar actitudes de los sujetos, las que se consolidan y se desarrollan a lo largo de las filmaciones, aun cuando tengan un carácter efímero y, tal vez, en algunos casos, incluso superficial. A diferencia de otros registros, estos casos destacan porque el énfasis en ciertos elementos de personalidad o en rasgos específicos del comportamiento de las personas, es puesto de relieve gracias a la elección de planos, los contenidos de los mismos y, como veremos en uno de los casos, al montaje que el realizador propone.

El primer ejemplo que nos interesa mencionar es el que encontramos en los registros de la Familia Araya y que remite a una suerte de personaje colectivo, «la familia lectora», construido por el realizador a partir de la recurrencia de contenidos vinculados con la lectura y, más ampliamente, con los libros. En esta línea, destacamos la secuencia de planos que se detienen en la atenta lectura de uno de los protagonistas de estas cintas. En las tomas siguientes, encontramos a nuevos miembros de la familia registrados en medio de sus lecturas y filmados con atención. Finalmente, la cámara registra el interior de una librería, recorriendo las estanterías y seleccionando algunos libros



Fotograma 30: Familia Prieto.



Fotograma 31: Familia Araya.

en particular; sin embargo, estas tomas resultan oscuras y de difícil comprensión, pues no se cuenta con la iluminación suficiente para filmar en interiores. Este impedimento técnico, sin embargo, no merma el interés del realizador, quien se posiciona frente a la librería y, con una distancia de tan solo algunos metros, indaga curiosamente en la actitud y el comportamiento de los «lectores» que entran y salen del lugar. Si bien, no se trata del desarrollo de un personaje en particular, interpretamos este registro como un intento por enfatizar las características comunes de la familia e iluminar un contexto familiar y social de interés y dedicación en relación con la lectura y la literatura en general.

El segundo caso que incluimos en esta categoría corresponde a un registro de la década del treinta, perteneciente a la familia Arredondo. También se trata de la caracterización, incipiente y caricaturesca, de un personaje colectivo compuesto por cuatro jóvenes amigas que son retratadas en distintas escenas. Este *film* sobresale en relación con otros, pues el realizador propone un concepto legible, que se desarrolla a lo largo de su filmación y que se centra en la asociación metafórica de estas mujeres con un grupo de patos. Este concepto transversal se despliega a partir de una secuencia de escenas muy bien delimitadas y, a través de un ejercicio de montaje en cámara, que da curso al desarrollo de la ironía que aquí se expone.

En una primera escena, este grupo de amigas es filmado a través del encuadre natural que ofrece una ventana abierta, la que además sirve a ellas como «escenario» en el que se instalan y desde el cual se comunican con la cámara a través de juegos, poses y bromas que no buscan entrar en diálogo con el realizador, sino, más bien, exhibir una suerte de puesta en escena o actuación humorística con énfasis en el juego y la diversión.

En un segundo momento, el realizador filma a este grupo de amigas caminando abrazadas por lo que parece ser un parque y dirigiéndose hacia la cámara mientras se ríen y bromean entre ellas. Inmediatamente después de esta escena y antes de pasar a la tercera que hemos destacado, el realizador introduce un plano fijo de un grupo de cuatro patos que camina sobre un césped, probablemente en el mismo parque.

Al finalizar el recorrido anterior, posan de manera individual frente a la cámara, realizando morisquetas y juegos que son registradas detenidamente.

Luego, se construye una cuarta escena, en un escenario diferente, en el cual ellas se preparan para correr en grupo alejándose de la cámara. La quinta escena consiste en la aparición de cada una a través de una puerta, con una nueva vestimenta y posando sonrientes a la cámara fija que se ubica frente a ellas. En la escena que cierra la participación de las mujeres, nuevamente enmarcadas por una

ventana, ellas se despiden desde un tren que comienza a moverse y realizan distintos gestos amorosos y graciosos hacia la cámara: lanzan besos, agitan pañuelos, sacan parte del cuerpo hacia afuera, entre otros.

Finalmente, el montaje cierra con el mismo grupo de patos que caminan sobre el césped, lo que refuerza la interpretación propuesta acerca de la asociación metafórica entre el grupo de amigas y estos animales.

El último caso que incluimos en esta categoría se encuentra en los registros de la familia Figueroa y corresponde a la construcción de un personaje femenino protagónico en la hora y treinta minutos de material filmado que analizamos de esta familia. La mujer es pareja del realizador principal y es importante destacar que, en este caso, como también ocurre en otros que incluyen filmaciones de parejas, ellos intercambian roles a la hora de manejar la cámara de filmación. Además, ella siempre porta una cámara fotográfica a través de la cual captura sus propios registros. La pareja comparte distintos contextos de viaje en playas del litoral central, en Isla de Pascua, en Estados Unidos, entre otros. Aparentemente no viajan con niños, aunque es común verlos con amistades o con otros familiares. A lo largo de estos registros, observamos como la imagen de esta mujer se consolida y se desarrolla a partir de rasgos de temperamento muy marcados, que la presentan como una persona alegre, graciosa, temeraria y con mucha energía. En este rol, destacamos las tomas que la muestran trepando roqueríos o desplazándose por terrenos agrestes en medio de los viajes, jugando tenis y fútbol o riendo a carcajadas mientras posa para la cámara. Sin embargo, esta construcción de personaje también enfatiza otros rasgos de personalidad relacionados con un ánimo introspectivo y reflexivo, lo que se revela cuando es filmada por largos momentos mirando el mar, paseando lentamente por un parque mientras acaricia a las ardillas o admirando conmovida el paisaje de Isla de Pascua.



Fotograma 32: Familia Figueroa.



Fotograma 33: Familia León.

Prácticas etnográficas

En esta categoría reunimos pequeñas secuencias que demuestran atisbos de una mirada etnográfica por parte de sus realizadores. En concordancia con esta puesta en valoración, Pablo Perelman advierte en una de las entrevistas: «una vocación documental» muy clara en aficionados de la primera década del siglo XX. Entendemos que la práctica etnográfica refiere a un trabajo de campo intensivo que apunta a “la construcción de datos para la descripción de la forma de vida de un grupo humano”, llevado a cabo por investigadores de las ciencias humanas y que, en este marco, posteriormente, el cine entra en la materia como un uso metodológico que contribuye a la exploración en terreno (Ardèvol, 1998: 221). Sin embargo, lo que buscamos acentuar al proponer esta categoría es la observación particular que por momentos se aparta del registro tradicional casero para intencionar el ingreso de determinados sujetos a la filmación o poner la mirada en ciertas personas, sus hábitos y sus entornos.

Destacamos el interés que los frailes mercedarios de la familia León ponen en las per-

sonas que se encuentran practicando pesca artesanal en uno de sus paseos. El registro, que comienza como la filmación de un paseo de compañeros de orden, se detiene en un pequeño grupo de pescadores artesanales que se encuentran trabajando en la playa. El realizador incluye en su registro, tanto tomas generales, en las que puede apreciarse a los recolectores de orilla en medio del oleaje, como planos más cerrados, en los que es posible apreciar en detalle las características de su oficio, la extracción de mariscos con sus manos, el uso de sus implementos para el oficio, entre otros. Mirando hacia la quebrada, el realizador captura las algas que yacen sobre las rocas, para después, filmar a una mujer alguera concentrada amarrando *cochayuyo* y, en una toma final, de pie, mirando a cámara y mostrando su trabajo terminado. Relevamos este registro por documentar un oficio artesanal tradicionalmente realizado por mujeres, por una parte, y por otra, por reflejar la mirada del realizador, sensible a diferentes prácticas humanas.



Fotograma 34: Familia Pichard.

Otro registro en esta categoría se encuentra en los materiales de la familia Pichard, y se trata de un retrato de las actividades que los trabajadores de la hacienda San Miguel de Calleuque en Peralillo realizan en una jornada. La filmación, de la década de 1950, comienza por mostrar a todas las mujeres que se encuentran ordeñando en la lechería, luego, ante la cámara, uno de los niños trabajadores lacea un novillo con cierta dificultad, para después verlo nuevamente, junto a otro niño, arreando el ganado por el exterior de la casa de los dueños de la hacienda. Ponemos interés en este registro pues dedica su filmación a las personas que sostienen el funcionamiento de la hacienda, en un espacio en el que hubiese sido atractivo filmar las ostentosas construcciones de los patrones en lugar de las actividades de los inquilinos.



Fotograma 35: Familia Correa del Río.

A diferencia del detalle que encontramos en las imágenes recientemente descritas, los registros etnográficos de la familia Correa del Río, se presentan más bien como postales fijas de un largo recorrido por distintos países de América Latina y de Europa. El realizador no se detiene en las prácticas de quienes filma por más de algunos segundos, sino que más bien, parece tener la intención de incluirlos en su registro de la ciudad y destacar sus vestimentas y su presencia en el marco de un relato «turístico» del paisaje. Así, encontramos breves tomas de mujeres lavanderas en Toledo realizando sus labores y conversando entre ellas aparentemente en un horario muy soleado, pues se trata de imágenes que destacan por su luminosidad natural. En otro contexto, se ocupa de registrar a las personas que llamaron su atención mientras viaja a bordo de una embarcación por Italia. Aparentemente con su autorización, se detiene algunos segundos en una pareja con vestimenta y rasgos hindúes, a quienes recorre con la cámara desde los pies hasta el rostro. Asimismo, filma con detención a una joven que viaja sentada y que no forma parte del grupo que lo acompaña, quien posa y sonríe nerviosa ante la cámara. También en Italia, pero en el marco de su paseo por Venecia, el realizador cuenta con diversos registros de la ciudad capturados desde una góndola, entre los que intercala tomas de la tripulación de variados transportes marítimos que transitan cerca y del gondolero que maneja la embarcación en la que él mismo se encuentra viajando. En su paso por Inglaterra, captura distintas imágenes de los funcionarios de la guardia del Palacio Real en distintos momentos de sus labores, poniendo especial atención a sus vestimentas y a sus roles. Por último, destacamos un registro realizado en Río de Janeiro, en medio de un paseo turístico a la estatua del Cristo Redentor o Cristo del Corcovado, a dos trabajadores que se encuentran en medio de sus labores de hermoseamiento y cuidado del sector, a quienes parece pedirles que posen para la cámara.

Destacamos también la etnografía urbana que el realizador de la familia Prieto filma en una ciudad no identificada en la década de 1920. Este registro se distingue de otros mencionados anteriormente, pues el realizador no se detiene en las prácticas y oficios de personas o en modos de vida llamativos, sino, en cambio, se dedica a filmar una calle concurrida. Aparecen en escena los automóviles y trolebuses

de la época, personas bien vestidas en su paso rápido por la vereda, quienes reaccionan de distintos modos; mientras algunas reconocen y miran la cámara, otras la ignoran. La secuencia finaliza con un inusual movimiento de cámara en el que el plano cambia su horizonte en 180° para quedar pies arriba, lo que resulta especialmente llamativo y sugerente. Este registro logra transmitir el frenesí de la urbe en el instante de su filmación y, junto con eso, el ímpetu del realizador por documentar dicha energía.

Este análisis buscó aproximarse a la dimensión *amateur* presente en este cine familiar, comprendiendo que el viaje de la categoría *amateur* hacia América Latina desdibujó su especificidad como el apellido de cierto cine independiente y crítico del cine comercial; pues en nuestros territorios esa distinción –cine independiente y cine industrializado– no es tan clara. En este sentido, lo *amateur* en este *corpus* no fue abordado desde cierta idea «profesionalizante» del cine, sino que es entendido como las señas de una intencionalidad creativa y autorreflexiva, a veces incluso cercana a la experimentación.

Con esta referencia a la base, los objetivos de este trabajo tenían como foco el abordaje de los materiales desde una perspectiva que enfatizó su valor estético y político, entendido como la importancia que los filmes tienen en la reposición de contextos históricos, pero también en la creación de nuevos sentidos en torno al pasado y en la apertura de interrogantes frente al archivo y a la imagen. Por otra parte, este análisis apuntó a descubrir las «marcas afectivas» presentes en las filmaciones, como una manera de dar cuenta de la especificidad de este cine y de poner en relación su materialidad estética con su potencialidad política.

Encontramos numerosos ejemplos que nos hablan de los hábitos y la vida cotidiana de distintas épocas, pero también de subjetividades, de sensibilidades autoriales y prácticas creativas que surgen y se ven atravesadas por la particularidad afectiva que da existencia a este cine. Esta capacidad de registro de una imagen «afectada», atravesada y marcada por los afectos, nos permite introducir nuevos elementos en la discusión acerca del cine doméstico, que se relacionan con la ampliación de la dimensión pragmática (Odin, 2010) y performativa (Czach, 2010) de este cine. En primer lugar, nos acercamos a los planteamientos acerca de la pragmática del cine doméstico, pero buscamos

profundizar en esta dimensión a través del análisis estético. Desde la perspectiva de Odin, lo pragmático de este cine se expresa en el efecto «ritual», que construye una mística y una identidad familiar, y en el efecto emocional que este cine estimula a nivel individual, en cuanto cada sujeto reacciona frente a estos recuerdos de una manera particular y única. Por nuestra parte, consideramos que un acercamiento frente a estos materiales que se da de manera autónoma, muchas veces descontextualizada, y distanciada en términos temporales, emocionales y disciplinarios, nos permite abrirnos a otras posibilidades de observación y a valorar la capacidad que este cine tiene de invocar y movilizar sensibilidades en tiempo presente a través de las materialidades y los lenguajes utilizados. En esta línea, nos aproximamos a los materiales descomponiéndolos en fragmentos que portan un potencial estético-afectivo sobresaliente, que movilizan emociones y reacciones en el espectador ajeno, es decir, que van más allá –y por fuera– del contexto familiar específico en el que las imágenes fueron construidas. Esta manera de aproximarnos a este cine se refleja en una cita de Hervé Guibert referida por Roger Odin, que señala:

Estaba deslumbrado [...] pegado a algunos planos como el plano de las manos de la abuela que desenvuelve en Navidad un par de botines, un viejo vehículo, antes de color negro, que rueda bajo la nieve, una mano fina de mujer salida de un pesado abrigo de piel que arroja un vaso de agua por la ventana del auto, o incluso ese dibujo anticuado en el calendario, o una manada de corderos que invade la carretera [...] Me gustaría arrancar esos planos de la película y montarlos aparte en una pequeña película, pero sería muy breve y surrealista (Guibert en Odin, 2010:55).

Por otra parte, como hemos adelantado, los hallazgos nos muestran un material muy rico en cuanto a su despliegue creativo y con una alta capacidad de interpretar, a través de la imagen, las relaciones, la familiaridad y los afectos. Coincidimos en este sentido con lo que Liz Czach, tomando las ideas de Paul Arthur, denomina un “intercambio performativo entre observador y observado” (Arthur en Czach, 2010:84). La autora establece que este inter-

cambio performativo determina un estilo único de interpretación en este tipo de cine, el que surge de la intimidad y el nivel de accesibilidad entre quien filma y quienes son filmados/as y que se caracteriza por cierto tipo de relación directa con la cámara (poses, muecas, guiños, gestos lúdicos) que, por, sobre todo, buscará reconocer el proceso de filmación y a la persona que se encuentra tras la cámara (Czach, 2010:85). Esta relación cineasta/sujeto filmado fue analizada en extenso a través de varias de las categorías propuestas y, desde nuestra perspectiva, revela no solamente un modo de interpretación o de actuación, sino que también incide en la imagen que se construye y se relaciona con elecciones estéticas específicas. En este sentido, estas imágenes dan forma, materialidad y movimiento a los afectos y los vínculos íntimos, lo que se expresa en los distintos niveles de la producción, la representación y la circulación de las imágenes.

Estas elecciones estéticas, muchas veces intuitivas, nos ofrecen una extensa galería de imágenes a destacar y valorar. Por ejemplo, en el caso de los retratos fijos aquí revisados, es posible establecer que estos no sólo nos ofrecen poses, similares a una fotografía que ahora pasa a un formato en movimiento, sino que muchos dan cuenta de ciertos elementos de la personalidad, tanto de quienes son retratados como de quien se encuentra filmando. Tal es el caso de los retratos filmados por la familia León, la familia Correa del Río y familia Gana, quienes consiguen capturas en primer plano que develan admiración, simpatía y una marcada complicidad entre las personas. Asimismo, los retratos de artistas, como lo es el escultor Federico Assler, utilizan estructuras narrativas que, aunque breves e incipientes, describen a los personajes no solo a partir de su imagen retratada en la escena, sino también a través del registro de su quehacer y de su obra como un modo de acercarse íntimamente a ellos.

Por otra parte, en la sección que denominamos «Autoexposiciones del yo», la selección de autorretratos pone en evidencia una práctica autorreflexiva, que introduce la cámara en la imagen y que devela los mecanismos de la representación; cuestión ampliamente debatida en torno a este tipo de cine. Así también, destacamos el autorretrato accidental de la familia Araya, pues nos permite descubrir a una mujer realizadora detrás de cámara, situación que no se da en otros casos y que invita a reinter-

pretar los roles que participan de la filmación. Otro tipo de mecanismo de autoexposición que destacamos fueron las contemplaciones o meditaciones fílmicas, las que, mediante largas secuencias y tomas repetitivas, nos ofrecen acceso a momentos de introspección y trance en conexión con el paisaje natural. Consideramos que estas experimentaciones resultan, además, generosas con el espectador, pues comparten ese pulso íntimo e invitan a la reflexión.

Las interacciones de la cámara-juguete materializan en imagen los vínculos paterno-filiales o, en general, realizador-sujeto filmado. Así dan movimiento, altura y proximidad a la relación íntima, exhibiendo en el *film* las marcas afectivas de estos lazos. Es así como, a lo largo de los años, y en la observación de numerosas interacciones con la cámara, vemos desarrollarse la proximidad entre padre e hijo al interior de la familia Carvallo o la complicidad de la pareja en la familia Figueroa.

La categoría de papá-director nos permite acceder a distintos modos de la relación adulto-niño, algunos más espontáneos y permisivos, como el de la familia Costa, que registra improvisaciones y acepta «tomas arruinadas» por los intensos movimientos y algarabías de los personajes infantiles que participan de sus filmaciones. Y otros más planificados y direccionados en pos de la impecabilidad en la construcción de una «imagen familiar» amorosa y contenedora, como es el caso de la familia Guajardo. Junto con eso, la formulación de esta categoría señalada en masculino, también nos invita a reflexionar en torno al rol de género que existe en esta práctica fílmica lo que deriva en una disposición directiva que define la puesta en escena global y que se proyecta hacia todo el grupo familiar, incluyendo hijos y pareja.

Los relatos de viajes aquí examinados nos ofrecen diversas maneras en las que estos realizadores se relacionan con la experiencia del viaje y con el paisaje. Los modos de filmar utilizados en los registros seleccionados conllevan la marca ineludible del ojo disciplinar de quien filma. Es así como encontramos el particular relato de viaje realizado por un arquitecto de la familia Jürgens, quien describe un paisaje urbano en relación con las personas que lo habitan, junto al entretenido relato y la llamativa composición fotográfica del paseo a la playa realizado por estudiantes de publicidad de la familia Toro. Por otra parte, en un registro que se distingue de los mencionados y de los viajes familiares fil-



Fotograma 36: Familia Prieto.

mados en general, destacamos el modo en que el realizador de la familia Correa del Río expresa, a través de la imagen, su pasión por el movimiento y la velocidad.

En relación con la construcción de argumentos advertimos intenciones de estructuración narrativa, tales como la principiante ficción mágica de la familia Prieto o el documentado intercambio estudiantil de un joven chileno en Estados Unidos como parte del material de la familia Miranda. Por otra parte, la construcción de personajes reúne caracterizaciones de personas o grupos con énfasis en ciertos rasgos y/o comportamientos. Ejemplo de ello son: la búsqueda por caracterizar al «personaje lector» o «familia lectora» en los materiales pertenecientes a la familia Araya; la representación cómica o caricaturesca de un grupo de muchachas en los registros de la familia Arredondo, que destaca por una secuencia de escenas y un montaje en cámara que abren la interpretación. Afirmamos, entonces, que estas construcciones remiten a una intencionalidad creativa y autorial que, aunque temprana e incipiente, desdibuja los límites entre cine familiar y cine *amateur*.

Por último, las etnografías propuestas ofrecen miradas particulares y sensibles a las prácticas humanas y sus entornos, que van desde observaciones en viajes y registros de dinámicas urbanas, hasta dedicados retratos del trabajo rural y artesanal en Chile, como es el caso de la filmación que el fraile de la familia León realiza de un grupo de recolectores de orilla y de una mujer alguera. También es el caso del registro que la familia Pichard hace de las actividades que un grupo de trabajadores realiza en una hacienda. Estos ejercicios fílmicos son interpretados como tempranas motivaciones documentales que no sólo presentan un registro del instante filmado, sino que también amplían las interpretaciones en torno a las intenciones creativas de los realizadores.



Las investigaciones presentes en este libro nos revelan múltiples lecturas de un mismo fenómeno: el cine familiar en Chile desde 1920 a 1980. Quizás sintamos lejanas estas primeras experiencias del registro cotidiano, cuando hoy, entrado el siglo XXI, con nuestros teléfonos móviles logramos capturar cada instante de nuestras vidas sin muchas dificultades técnicas y sin una reproducción de lo que queremos captar de nuestra realidad. Es posible que la acción de registrar la cotidianidad, durante el siglo XX, sólo se diferenciaba por la dificultad que esto implicaba –un material costoso, de difícil acceso y donde las películas debían revelarse en otros países– y la gran expectativa y preparación familiar en el momento de su visualización.

Hoy reproducimos nuestras imágenes cuantas veces queramos a nuestros cercanos sin la necesidad de aparatos externos a nuestro propio teléfono. Es cierto que esta nueva era tecnológica plantea otros paradigmas teóricos ligados a lo digital, que supone adentrarnos en otras interesantes problemáticas que están fuera de lo que se pretende en estas palabras finales. Sin embargo, hay algo que podríamos considerar incesante: la necesidad de plasmar en imágenes nuestra cotidianidad capturando personajes, lugares, acciones, momentos o instantes que quedan atrapados en el registro. Una especie de pulsión que podría estar vinculada a la idea de trascender ya expresada en la prehistoria de la humanidad en el incesante registro del mundo que nos rodeaba a través del arte rupestre y sus múltiples representaciones del entorno y de nosotros mismos. Por lo que ese germen de representar el mundo y autorepresentarnos mediante la visualidad tiene una larga data e interesantes soportes vinculados al arte mediada por la cultura.

En estas páginas hemos podido conocer, desde una mirada actual, con todo lo que ello conlleva, los primeros desarrollos tecnológicos que posibilitaron en parte el motivo de este libro con un material fílmico en 35mm, 16mm, 8mm, 9,5 mm y Super8 mm. Este acervo abarca

aspectos técnicos como tipo de cámaras, formatos de películas, tipo de emulsión, revelado y equipos de proyección que entraron a los hogares a través de diversas empresas que impulsaron su uso en modo casero. Algo muy similar a lo que ocurrió con la fotografía que comenzó a circular en los hogares y aportó en la construcción de un archivo visual que fue guardando la memoria familiar y que hoy se conserva en el Archivo de la Cineteca Nacional.

Estos aspectos fueron abordados por las investigaciones que engloban este libro, y muy particularmente por los investigadores Brenda Ibáñez, David Montoya y Natalie Guerra, al considerar la noción de archivo, transparentado la complejidad existente en torno a “la conservación, registro, catalogación y digitalización de las películas familiares” (2017, 19), teniendo en cuenta que dentro de su visionado se encontró un material en soporte de nitrato, correspondiente a los años veinte, siendo uno de los materiales más antiguos que se conservan en el Archivo de la Cineteca Nacional³².

El soporte, fílmico en este caso, más allá de su estatuto físico implica la noción de «registros biográficos», cuestión abordada por los investigadores Claudia Barril y Rafael Prieto, que lo conceptualizan “como un material que constata un itinerario o de una circunstancia vital de un realizador que, a su vez, como sujeto, se encuentra vinculado –zurcido– al material de una manera fundamentalmente biográfica antes que autoral” (2017, 45). Este concepto nutre la idea de que la imagen es un recurso que expresa hacia el mundo ciertas realidades propias de los sujetos convertidos en realizadores, productores que dan a conocer formas o hitos de la vida familiar, pero también momentos y períodos históricos nacionales e internacionales. Tanto es así, que todas las investigaciones aquí presentes estructuraron sus análisis construyendo las más variadas categorías desprendidas de los materiales revisados, como por ejemplo aquellas imágenes que develan la vida cotidiana, a diferencia de aquellas que exaltan momentos

Palabras finales

32. Para acceder a las publicaciones completas de estas investigaciones ir a: <https://www.cclm.cl/colecciones/coleccion-peliculas-familiares-1920-1980/>

importantes y que se insertan dentro de las celebraciones familiares, diferenciándose de categorías que albergan viajes o actos cívicos y en algunos casos personajes ilustres o destacados, entre otros. Este universo categorial refleja un modo de acercarse a la realidad que, mayoritariamente, construye un modelo narrativo acorde al acontecer cotidiano, donde la acción ante la cámara se transforma en un ejercicio de perpetuación del instante, donde lo que se registra configura un tipo de memoria visual familiar en su aspecto íntimo y público.

Frente a este ejercicio de memoria desarrollada en el seno familiar, para las investigadoras Francisca Barrientos, Consuelo Cáceres y Nicole Molina “son parte fundamental en la construcción de una memoria nacional, al reproducirse en su seno todo el aparataje mental, cultural y político de la sociedad y ayudar a heredar, de este modo, el lenguaje, las imágenes, la memoria común, en definitiva, todo lo que conforma la vida social” (2019, 68). Este vínculo inherente entre lo íntimo y lo público presente en estos filmes constituyen un patrimonio visual que, al salir de su refugio familiar y circular hacia el ámbito colectivo, posibilita su valoración cultural, histórica, educativa y artística convirtiéndose en documento-monumento. Son imágenes impuestas que se atesoran en sociedad al existir en ellas ideologías e imaginarios que articulan los modos de ver donde se ponen en juego las representaciones (Le Goff, 1991, Berger, 2002). De este modo, a través de la transmisión de estos bienes a las generaciones venideras, quienes van resignificando el objeto, este se va convirtiendo en un patrimonio cultural tangible por su materialidad e intangible por albergar prácticas sociales y culturales.

Representar el mundo que nos rodea a través de imágenes, en este caso en movimiento, nos entrega elementos del pasado que otras fuentes no logran otorgarnos. Accedemos a las formas epocales de ordenamiento social, de formas de pesar, de ver y actuar en el mundo, pero sin perder de vista que las imágenes construidas son visiones de ese mundo, aproximaciones a la realidad desde los prejuicios, convenciones e imaginarios instalados en los sujetos. Asimismo, como espectadores, recibimos estas representaciones también desde el condicionamiento de normas, percepciones e interpretaciones a partir de nuestro ethos cultural. Es así como las imágenes

no son inocentes, puesto que ponen en juego nuestro imaginario, aparece un corpus documental que está en nosotros y que podemos expresar mediante los variados universos representacionales existentes. Desde esta perspectiva, se evidencia una complementariedad entre imaginario y representación, puesto que al observar una representación se gatilla en las personas una experiencia de recepción que nos afecta en diversos niveles y que alimentan nuestro pensamiento. En definitiva, las representaciones, a partir del imaginario, están en una constante interpretación por parte de los sujetos, sean estos quienes están detrás del lente o frente al proyector.

Por otra parte, este viaje por los registros íntimos y sus diversos abordajes nos revelan la existencia de campos de estudio vinculados al denominado cine doméstico, películas familiares o *home movies* y al cine *amateur*; así como se pone de relevancia conceptos como patrimonio visual y audiovisual; o cultura visual, memoria e identidad, entre otros. Elementos que hemos conocido en la investigación de Milena Gallardo y Natalia Morales, quienes plantearon una interesante hipótesis al considerar que estos “archivos amplían la memoria fílmica y patrimonial del país, pues son puertas de acceso a significados culturales y visuales del pasado, al mismo tiempo que construyen sentidos y nutren imaginarios que inciden en los marcos de la “mirada” o “modos de ver” del presente, movilizandolos significados que se construyen hoy a partir de las imágenes disponibles” (2021, s/n). Precisamente esta disponibilidad a la que aluden genera la posibilidad cierta de construir nuevos relatos a partir de imágenes que estaban sólo en el seno familiar y que hoy forman parte de un acervo cultural que, entre muchas otras posibilidades, da cuenta de una identidad nacional que trasciende la esfera familiar transitando hacia lo público.

Esta circulación más allá del ámbito familiar colabora en la construcción de imaginarios que enriquecen la representación que hacemos de nuestro mundo, y este *corpus*, aun siendo muy variado, establece una experiencia donde cada imagen tiene la capacidad de hacer presente aquello que está ausente, seduciendo nuestros sentidos, comunicándonos mediante su lenguaje particular realidades variadas que se transforman en documentos históricos y testigos de un pasado que se activa con la experiencia de la visualización.



Cada palabra expresada por los descendientes o testigos cercanos de los «realizadores» nos invita a reflexionar sobre la fascinación de reconocerse en la trayectoria vital no tan solo de las personas, sino que también de una sociedad que fue transformándose, dejando pequeñas huellas de un pasado que quedaría en el olvido, o en la ignorancia o la inconciencia social si no fuera por estos vestigios visuales rescatados en este libro. Los relatos o testimonios de quienes han sobrevivido a estas imágenes enriquecen el texto visual, otorgan una dimensión que no es posible de hallar en los registros: la sonoridad. Pero al mismo tiempo de dar sonido al movimiento, se revela el ejercicio etnográfico de los investigadores al propiciar el relato, en algunas ocasiones, de los protagonistas de las imágenes mediante una estrategia de «extimidad». Esto dado que, al visualizar ese mosaico de imágenes en movimiento que evocan a un tiempo pretérito, se exteriorizan los momentos íntimos que se consolidan en el presente.

Bibliografía

Ardèvol, Elisenda. (1998). “Por una antropología de la mirada: Etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, 53(2): 217-240. <https://doi.org/10.3989/rdtp.1998.v53.i2.396>
<https://doi.org/10.3989/rdtp.1998.v53.i2.396>

Berger, Jonh (2002). Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili Editores.

Bongers, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara (eds.) (2011). Archivos i letrados: Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Cherchi, Paolo. (1999). “What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy”. Texto presentado en el simposio Orphans of the Storm: Saving ‘Orphan Films’ In the Digital Age, Columbia, Carolina del Sur, Universidad de Carolina del Sur, 23 de septiembre, 1999.

Colette, PiauIt. (2003). “Films de famille et films sur la famille”, Journal des anthropologues, 94-95. <https://doi.org/10.4000/jda.1912>

Cuevas, Efrén. (2003). “Imágenes familiares: del cine doméstico al diario cinematográfico”. Archivos de la Filmoteca, 45:129-140.

Cuevas, Efrén. (2007). “Microhistorias fílmicas: el cine doméstico en el documental contemporáneo”, Secuencia: revista de historia del cine, 25:7-24.

Cuevas, Efrén (2010). La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. Madrid: Ocho y medio.

Czach, Liz. (2010). “Cómo ‘mejorar’ las películas. El discurso de perfeccionamiento y la interpretación en el cine doméstico”, en Efrén Cuevas (ed.), La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. Madrid: Ocho y Medio. 61-87.

Del Amo, Alfonso (1996). Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca. Madrid: Cuadernos de la Filmoteca. Filmoteca Española.

Del Amo, Alfonso (2006). Clasificar para preservar. México: Cineteca Nacional/Filmoteca Española.

Eastman Kodak Company (1955) “You save more of Christmas in movies”. Life Magazine. Vol 39, N°23 (1955):103.

Eastman Kodak Company Staff (1960). How to Make Good Movies. Rochester, NY: Eastman Kodak Company.

Gallardo, Milena y Salomone, Alicia. (2017). “Memoria transgeneracional, resistencia y resiliencia en producciones artístico-literarias de autoras chilenas contemporáneas”, HeLix Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft, 10,192–213. <https://doi.org/10.11588/helix.2017.0.42031>

Gallardo, Milena y Salomone, Alicia. (2018). “Murmullos en el silencio. Subjetividades, lenguajes y estrategias compositivas en documentales autobiográficos de hijos y nietos en Chile”, en Juan Sandoval y Alina Donoso (eds.), Investigación interdisciplinaria en cultura política, memoria y derechos humanos. Valparaíso: Centro CPMDH-UV. 217–246.

García Díaz, Noemi (2019). Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona. Una casa (2016–2019). Madrid: AARS.

Guibert, Hervé (1981). L’image fantôme. París: Éditions de Minuit.

Lagos Labbé, Paola. y Arturo Figueroa Günther. (2008). “Patrimonio Audiovisual y Memoria Regional. Una aproximación al Film de Familia”. Revista Austral de Ciencias Sociales, 15: 97–113. DOI:10.4206/rev.austral.cienc.soc.2008.n15-07

Lagos Labbé, Paola (2013). “Home movies y el found footage: la resemantización del Cine Doméstico Chileno y su representación en la industria televisiva nacional”, en Mónica Villarroel, (coord.), Enfoques al Cine Chileno en dos Siglos. Santiago: LOM. XX-XX.

Lebow, Alisa (2012). The cinema of me. The self and subjectivity in first person documentary. Columbia: Columbia UniversityPress.

Le Goff, Jacques (1991). El orden de la memoria. El tiempo como imaginario. Barcelona: Paidos.

Lins, Consuelo y Thais Blank. (2017). “filmes de familia, cine amateur y la memoria del mundo”, Arkadin, 6: 45–62.

Odin, Roger (1995). Le Film de famille. Usage privé. Usage public. Paris: Méridiens

Klincksieck

Odin, Roger (2002). “Esthétique et film de famille”, en Laurence Allard y Roger Odin, Esthétiques ordinaires du cinéma et de

l’audiovisuel. Reporte de investigación de Ethnologie de la relation esthétique. Paris 3-IRCAV/Lille 3-GERICO. 15–29.

Odin, Roger. (2007). “El film familiar como documento. Enfoque sociopragmático”, Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen, 56–57(2): 197–217.

Odin, Roger. (2008). “Las películas familiares como documentos. Enfoque semiopragmático” Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen, 58:196–217.

Odin, R. (2010). “El cine doméstico en la institución familiar”, en Efraín Cuevas (ed.) La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. Madrid: Ocho y Medio. 39–60

Perec, George (1992). Tentativas de agotar un lugar parisino. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

Piedras, Pablo (2014) El cine documental en primera persona. Buenos Aires: Paidós.

Ramírez, Elizabeth. (2016). “De restos a imágenes hápticas: un itinerario del documental chileno de la post-dictadura” en Villarroel, M. (coord.), Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano, Santiago: LOM.

Renov, Michael (2004). The subject of documentary. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Revista Cine Chileno, Asociación de directores y productores de Cine (DIPROCINE). Año 1, no. 1 (1963).

Rodríguez Villegas, Hernán (2011). Historia de la fotografía: Fotógrafos en Chile 1900–1950. Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, Salesianos impresores.

Troncoso, José (dir.). (1964). Revista Cine Foro, Año 1, N°3. Quillota: Cine Club Viña del Mar.

Zimmermann, Patricia (1995). Reel families: A social history of amateur film. Bloomington: Indiana University Press.

Zimmermann, Patricia (2008) “Introduction. The home movie movement: Excavations, artifacts, movements”, en Karen Ishizuka y Patricia Zimmermann (eds.) Miningthe home movie: Excavations in histories and memories. Berkeley: University of California Press.1–28.

**CENTRO CULTURAL LA MONEDA
CINETECA NACIONAL DE CHILE**

DIRECTOR (I)
CENTRO CULTURAL LA MONEDA
Pablo Andrés Brugnoli Errázuriz

GERENTE DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS
Sandra Sepúlveda Negrón

CINETECA NACIONAL DE CHILE

DIRECTOR
Marcelo Morales Cortés

COORDINADOR DE PRESERVACIÓN
Pablo Insunza Rodríguez

COORDINADORA DE MEDIACIÓN Y AUDIENCIAS
Macarena Bello Martínez

ESPECIALISTA EN DOCUMENTACIÓN
Cristián Orellana Garrido

PRODUCTOR DE EXTENSIÓN
Juan Pedro Astaburuaga Sandoval

CATALOGACIÓN
Francisco Venegas Paiva

CONSERVADOR FÍLMICO
Sebastián Úbeda Reyes

**RESTAURADORES Y LABORATORISTAS
AUDIOVISUALES**
Marcelo Vega Vega
Alejandro Chávez Solís

ASISTENTE ADMINISTRATIVA
Consuelo Castillo Valdenegro

Fundación Centro Cultural Palacio de La Moneda
Plaza de la Ciudadanía 26, Santiago

Cineteca Nacional de Chile
José Domingo Cañas 1395, Ñuñoa, Santiago
Teléfono: (56-2) 28989950
e-mail: info@cinetecanacional.cl

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE



Desde su apertura en marzo de 2006, la Cineteca Nacional de Chile comenzó a resguardar en sus bóvedas, archivos fílmicos caseros de familias chilenas. Eran filmaciones de distinto tipo: casamientos, cumpleaños, bautizos, vacaciones, retratos familiares “vivos”, algunas ficciones amateur, entre otros. Eran valiosos recuerdos en formato 8mm, 9,5mm y 16mm que, en la mayoría de los casos yacían arrumbadas en el cuarto o la bodega de algún descendiente que las había conservado. Ante esto, la Cineteca aparecía como una gran solución: por un lado estas familias obtenían una copia digitalizada de esas valiosas memorias del pasado, y por otro, la Cineteca Nacional de Chile resguardaba estos rollos en sus bóvedas climatizadas, dándole un nuevo estatus a estas imágenes, posicionándolas como patrimonio fílmico de Chile, al igual que cualquier gran película.

Frente a toda esta riqueza visual, y ante un acervo que de pronto llegó a la increíble cifra de más de 2.600 rollos provenientes de alrededor de 220 familias, la Cineteca Nacional comenzó a hacer llamados públicos para analizar y catalogar debidamente estas películas. Así, desde el 2016 y hasta 2021, cuatro grupos de investigadores, a través del llamado “Concurso de promoción del archivo”, han realizado valiosos e inéditos estudios sobre estos particulares filmes, resultados que se reflejan en este libro.

ISBN: 978-956-414-510-5



9 789564 145105