

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio
Fondo de Fomento
Audiovisual

Gobierno de Chile

Del registro familiar a la memoria colectiva: *Investigación en torno a la colección Archivos Familiares (1930-1989)*

V CONCURSO
DE PROMOCIÓN DEL
ARCHIVO DE LA CINETECA
NACIONAL DE CHILE

Autores de la investigación:
Francisca Barrientos Tapia
Consuelo Cáceres Aedo
Nicole Molina Ruiz

TABLA DE CONTENIDOS

1. REGISTROS FAMILIARES:

CARACTERIZACIÓN DE LA MUESTRA DE ESTUDIO	8
2. CÁMARAS Y ROLLOS	14
3. ANÉCDOTAS, PAISAJES Y RELATOS	25
3.1 Acontecimientos históricos	25
3.2 Actos cívicos	28
3.3 Celebraciones familiares	30
3.4 Celebraciones religiosas	32
3.5 Eventos deportivos	34
3.6 Paisajes	35
3.7 Viajes	37
3.8 Vida Cotidiana	39
3.9 Argumental	40
4. RECUERDOS FAMILIARES HOY	41
4.1 El film familiar	42
4.2 El uso: proceso de montaje y revelado	43
4.3 La necesidad de documentar	46
4.4 El ritual de la proyección	48
4.5 El valor familiar y patrimonial del film familiar	50
4.6 El uso del film en la actualidad: la movilización del recuerdo y la memoria	53
5. REFERENCIAS	57
5.1 Bibliografía	57
5.2 Gráficos	58
5.3 Figuras	59
5.4 Fotogramas	60
6. ANEXOS	62
6.1 Anexo N°1	62
6.2 Anexo N°2	63
6.3 Anexo N°3	64
6.4 Anexo N°4	65
6.5 Anexo N°5	66
6.6 Anexo N°6	66
6.7 Anexo N°7	66

**Del registro familiar a la
memoria colectiva:**

*Investigación en torno a la colección
Archivos Familiares*

INTRODUCCIÓN

El presente escrito *Del registro familiar a la memoria colectiva: investigación en torno a la colección Archivos Familiares (1930-1989)* está basada en la catalogación y en el estudio de la Colección Archivos Familiares de la Cineteca Nacional de Chile y se realizó en dos fases. La primera, consistió en catalogar la colección mediante un modelo de fichaje elaborado en consenso entre las investigadoras y la Cineteca Nacional. La segunda, consistió en el desarrollo de una investigación de carácter patrimonial mediante la puesta en valor de la colección –a través de la sistematización de valores culturales, históricos y artísticos– y la lectura de estos valores a la luz de la relación entre registros familiares, archivos y memoria (familiar, colectiva y nacional), posibilitando lecturas en torno al acervo documental que faciliten su difusión.

A partir de 1980 la definición de patrimonio, según la Unesco, se extiende hacia el área de la cinematografía. La *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento* considera que estas constituyen la particularidad cultural de los pueblos y que por su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico forman parte de una nación. Además, aportan una nueva dimensión como los testimonios de modos de vida y cultura de los pueblos (UNESCO, 1980).

El diagnóstico realizado por la UNESCO en el primer centenario del cine en 1995, presente en la publicación *Memoria del Mundo, Patrimonio Cinematográfico Nacional* menciona que “más de las tres cuartas partes de las primeras producciones han desaparecido para siempre, así como gran cantidad de las más recientes”. Esta constatación de la UNESCO a nivel global es coherente con la realidad local del patrimonio cinematográfico en Chile; la Cineteca Nacional en relación con la producción cinematográfica histórica señala que “aún no es posible dimensionar plenamente esta pérdida. La falta de archivos especializados e institucionalidad cultural y, particularmente, la escasa valoración del cine como patrimonio, no hicieron posible una salvaguarda adecuada del patrimonio audiovisual” (Cineteca Nacional, 2019).

En el contexto de pérdida del patrimonio cinematográfico, los filmes familiares –desarrollados principalmente durante el siglo XX– son un tipo de registro que ha sido particularmente marginado y descuidado debido a su contenido, que atañe inherentemente la vida privada, lo cual se podría interpretar como una hegemonía de lo público en desmedro de lo privado.

Para nosotras, esta reflexión es pertinente en tanto la colección que aquí catalogamos e investigamos es un tipo de registro que no está especialmente vinculado con una historia oficial basada en el ejercicio del poder político, a pesar de que los resultados preliminares arrojan que la posición socioeconómica de la mayoría de quienes filman sea aventajada. Los archivos familiares son testimonios de vida cotidiana de la sociedad chilena, una dimensión de las representaciones que ha sido poco visible en comparación con otras producciones de ficción o de registros de ritos de poder; respecto a esto, Paola Lagos y Arturo Figueroa (2008) afirman que:

[...]el potencial patrimonial e historiográfico de estos registros domésticos es inestimable. Revisitar el pasado desde una perspectiva micro, atendiendo a la intrahistoria familiar de gente común, anónima, ajena a los grandes acontecimientos públicos, supone revelar e iluminar zonas invisibilizadas pero sumamente fecundas en términos epistemológicos. Al abrir los frágiles pliegues de intimidad y hacer visibles sus particularidades, será posible construir conocimientos nuevos, alternativos y comprensivos sobre materias tan vigentes como la identidad, la memoria y la microhistoria. (111)

Siguiendo esta misma lectura, esta investigación tiene por objetivo principal contribuir al rescate de este tipo de archivo, el cual ha sufrido una pérdida importante a nivel local y global. Su desarrollo potencia el patrimonio cinematográfico chileno, específicamente el perteneciente al ámbito privado e íntimo de la vida de las personas, siendo un aporte a las investigaciones futuras del área en el escenario local, y facilitando la mediación entre este tipo de registros y la audiencia interesada en la cinematografía patrimonial y/o familiar.

APROXIMACIONES AL PATRIMONIO FÍLMICO

Esta investigación se inscribe en el campo de los estudios patrimoniales e históricos y propone abordar los siguientes conceptos operativos: patrimonio audiovisual, patrimonio cinematográfico, patrimonio fílmico, archivos, colecciones, memoria y registros familiares.

Estudios recientes plantean que en el último tiempo ha existido una diversificación de soportes del Patrimonio Audiovisual por la influencia de las nuevas tecnologías en la producción (Mimosa y Patón 2014, 3). En este sentido es que nos parece pertinente abordar la diferencia entre Patrimonio Audiovisual, Cinematográfico y Fílmico.

Beatriz Mimosa y Noelia Patón proponen una definición de Patrimonio Audiovisual, reconociéndolo como “todas las categorías de imágenes en movimiento, registros de audio y videos (...) y los documentos y objetos conexos” (2014, 11). Las tipologías que diferencia son: patrimonio de televisión, radiofónico, cinematográfico, publicitario, fotográfico, sonoro y de prensa. En este sentido, la categoría que más se adecúa a la colección de Archivos Familiares a tratar es Archivo de Cine, que alude a los registros fílmicos.

A diferencia del Patrimonio Audiovisual, el Patrimonio Cinematográfico se amplía en el área del quehacer del cine, pues aparte de las imágenes en movimiento este incluye “su soporte material, los objetos, materiales, obras y elementos inmateriales que se relacionan con las películas desde el punto de vista técnico, industrial, cultural o histórico, las técnicas y entornos en desuso que se asocian a la producción, reproducción y presentación del cine y el material no literario que se relaciona con las películas” (Mimosa y Patón 2014, 11). Además, lo conforman guiones de películas, vestuario, publicidad y carteles promocionales como también permisos de rodaje. Mercedes láñez Ortega, complejiza la definición de Patrimonio Audiovisual; para ella el término supera al Patrimonio Fílmico en tanto conjunto de películas, al poner especial énfasis en la manifestación cultural como reflejo de la actividad humana (láñez Ortega 201, 3). Tanto láñez como Valeriano Durán Manso concuerdan en la importancia del Patrimonio Audiovisual como documento histórico y cultural que refleja el momento de una sociedad (láñez Ortega 2011, 3), siendo una aproximación a lo artístico y testimonial.

Frente a estas tres definiciones sobre estos tipos de patrimonios específicos, es importante preguntarse ¿de qué forma interactúan entre sí?, ¿en qué planos de análisis resultan operativos?, ¿cada uno aporta una forma específica de abordar la valoración del patrimonio o existen indicadores que crucen por igual estos tres conceptos?

Sin duda, 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). 8

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.

Ambas definiciones conceptuales serán consideradas para esta investigación, dada su riqueza metodológica, ya que permiten dar un ordenamiento diferenciado al contenido de la colección, y por tanto una lectura más minuciosa y compleja de esta.

1. REGISTROS FAMILIARES: CARACTERIZACIÓN DE LA MUESTRA DE ESTUDIO

La colección de archivos familiares presente en la Cineteca Nacional de Chile cuenta con más de 2.421 rollos de formato 8mm, Súper 8mm, 9,5mm, 16mm y 35mm, datados entre 1920 y 1980 (Cineteca Nacional, 2019). De este total se consideran 194 filmes como el corpus documental analizado en la presente investigación. Estos filmes fueron depositados por 12 familias: Aliaga, Astete, Azócar, Baytelman, Cabezón, Cadena, Dragicevic, Faiguenbaum, Luna, Marcel, Matus, Reyes, Santibáñez y Tippmann, que suman más de 35 horas de visionado (Anexo 1).

La familia Aliaga es depositante de 6 películas, de las cuales hay 3 en b/n, y 3 con emulsión a color, presentes en formato 8mm y 9,5mm. Dentro de los filmes con emulsión a color se pueden apreciar filmaciones de paisajes rurales y urbanos de viajes en Aysén, registros de la cordillera nevada y acercamientos a integrantes de la familia. En cambio, en los filmes b/n encontramos tres telemontajes distintos, dos de ellos películas referidas a “Chaplin”, y una producción francesa titulada “Se necesita un ladrón”. Estos registros suman un total de 30 minutos y 42 segundos de visionado.

La familia Astete, por su parte, es depositante de 3 películas en b/n y formato 8mm. Dos de ellas corresponden a filmaciones de carácter familiar, en las cuales hay una celebración de cumpleaños y registros de la vida cotidiana con los hijos. El tercer film, es un registro histórico de la ciudad de Puerto Natales en el cual se aprecia el paisaje y las obras de alcantarillado que se realizaron en la ciudad (1953), en este film se aprecia una mayor conciencia de la cinematografía. Los archivos datan entre los años 1943 y 1953. Estos registros suman una duración total de 8 minutos y 7 segundos.

La familia Azócar es depositante de 9 películas de formato 8mm. Todas corresponden a filmes familiares y están relacionadas, en su mayoría, con la actividad religiosa de una Iglesia Evangélica Pentecostal durante los años sesenta; la única excepción corresponde a un registro catalogado como vida cotidiana. Estas tienen una duración total de 36 minutos y 2 segundos.

La familia Baytelman es depositante de 17 películas de emulsión a color, en formato Súper 8mm, filmadas durante la década de los sesentas y setentas. En los filmes podemos encontrar distintos registros de viajes familiares y personales del realizador, con destinos tan variados como Europa, Asia, América del Norte y América del Sur. También se pueden apreciar algunas filmaciones relacionadas a la vida cotidiana en Chile, especialmente en las zonas del Litoral Central y Santiago. Se realiza una entrevista a Gaad Baytelman como complemento al proceso de catalogación e investigación. Estos registros tienen una duración total de 4 horas, 5 minutos y 27 segundos.

La familia Cabezón es depositante de 13 películas, cuya totalidad pertenece a la categoría film familiar y el contenido de los archivos presenta fundamentalmente celebraciones familiares, vida cotidiana y viajes, tanto en Chile como en el extranjero. No se encuentra información sobre los años de registro. Estos tienen una duración total de 1 hora, 34 minutos y 31 segundos.

La familia Cadena es depositante de 11 películas en formatos 8mm y Súper 8mm. La mayoría de estas pertenecen a la categoría de film familiar y consisten en temáticas de vida cotidiana, viajes (en Chile y el extranjero), actos cívicos y paisajes. Las películas pertenecientes a la categoría amateur evidencian que pasaron por un proceso de montaje. Abarca entre los años 1938-1976 y tienen una duración total de 3 horas, 22 minutos y 48 segundos.

La familia Cucurella es depositante de 1 película en formato 8mm, de carácter familiar que presenta una celebración casera, específicamente un matrimonio realizado el año 1951. Este film tiene una duración de 4 minutos y 22 segundos.

La familia Dragicevic es depositante de 10 películas en formato 8mm. La totalidad de estas son de emulsión de color y corresponden a registros de tipo familiar en los cuales las categorías de paisaje, vida cotidiana, y viajes tienen una preponderancia. Los viajes son a ciudades de Chile tales como Iquique, Antofagasta, y Viña del Mar. De estos se destacan los registros del Estadio Yugoslavo en Vitacura y de la Playa Recreo en Viña del Mar. Sólo hay un film sin identificar por su estado de deterioro. Se desconocen las fechas de rodaje. La duración total de estos registros es de 35 minutos y 20 segundos.

La familia Faiguenbaum es depositante de 66 películas en formatos 8mm y Súper 8mm. El mayor porcentaje de estas tienen por temática principal viajes, tanto dentro de Chile como en el extranjero, en las que se destaca la presencia de paisajes y la secuencia narrativa elaborada por el realizador. En general, este tipo de registros se categorizó como film amateur. Por otro lado, y en menor medida, se encuentra el componente familiar que presenta celebraciones del espacio íntimo, redes y vínculos personales. Junto a estos rollos, la familia deposita un proyector para formatos 8mm y Súper 8mm y una mesa de edición. Esta parte de la colección de archivos familiares destaca por su cuantioso contenido, su extensión temporal y la calidad de la elaboración de la obra en cuanto a trabajo fílmico y narrativo, debido a esto, se decide realizar una entrevista a Sergio Faiguenbaum, depositante e hijo del realizador Isaac Faigenbaum, para complementar el proceso de catalogación e investigación. La duración total del visionado es de 20 horas, 9 minutos y 3 segundos.

La familia Luna es depositante de 3 películas de formato 8mm y de emulsión a color. En ellas encontramos variadas temáticas a filmar como días de paseo a Valparaíso y Cajón del Maipo, imágenes de un espectáculo aéreo en el Centro Espacial Johnson, Estados Unidos, y viajes a Europa, Brasil y Estados Unidos. Su duración total es de 39 minutos y 50 segundos.

La familia Marcel es depositante de 7 películas de formato 8mm, rodadas entre la década de los sesenta y setenta. La mayoría son de tipo familiar. Su contenido muestra una amplia variedad de categorías: acto cívico (desfiles), celebraciones religiosas (primera comunión y cuasimodos), celebraciones familiares (cumpleaños), paisajes, la vida cotidiana de la familia, viajes y algunas secuencias de tipo argumental. Los registros urbanos corresponden a la comuna de Renca y al cerro del mismo nombre; los de viajes a la playa, al norte y al sur de Chile (Arica, Laguna del Maule, Llanquihue, Chiloé, entre otras). Se realiza una entrevista a Raúl Marcel, depositante de la muestra, para complementar el proceso de investigación. Además de su relato, nos aporta información sobre el equipo de filmación y datos sobre su adquisición. Los registros tienen una duración total de 1 hora y 31 segundos.

La familia Matus es depositante de 17 películas de formato 8mm y de emulsión a color, filmadas durante las décadas de los sesenta y los setenta. En ellas se pueden ver los viajes familiares hacia Estados Unidos, un viaje en barco de vuelta pasando por Panamá, Ecuador y Chile, escenas de la vida cotidiana y paseos en las cercanías de Valdivia. A su vez, podemos observar algunos registros de la vida militar del padre de familia, Gastón Matus. Se realiza una entrevista al grupo familiar con la finalidad de complementar el proceso de investigación. Los registros tienen una duración total de 59 minutos y 48 segundos.

La familia Reyes es depositante de 3 películas de formato 8mm y de emulsión a color, filmadas durante la década de los cuarenta. Estos registros retratan eventos o hitos importantes para la familia, como es el caso de matrimonios y primeras comuniones. Por otro lado, se destaca un film de valor histórico que muestra la ciudad de Hamburgo destruida en medio de la Segunda Guerra Mundial. Su duración total es de 11 minutos y 4 segundos.

La familia Santibáñez es depositante de 8 películas de emulsión a color, de las cuales solo una pudo ser identificada como Súper 8mm según formato. Estos registros corresponden a la década de los ochenta, y todos son de tipo film familiar, cuyas temáticas presentes corresponden a celebraciones familiares y caseras, viajes, vida cotidiana y de tipo argumental. Los lugares en los que se roda es el interior de una casa, campo y playa. Tienen una duración total de 28 minutos y 40 segundos.

Por último, la familia Tippmann es depositante de 20 películas en formato 8mm, con emulsión b/n y a color, filmadas durante las décadas de los cincuenta y los sesenta. Podemos encontrar en las películas contenidos variados como viajes a la zona sur de Chile, a Suiza y Alemania, eventos cívicos como las paradas militares, y reuniones familiares desarrolladas en la ciudad de Concepción, lugar de residencia de la familia. Se realiza una entrevista a Erika Schalchli como apoyo al proceso de catalogación e investigación. Los registros tienen una duración total de 1 hora, 22 minutos y 42 segundos.

Depósitos por familia

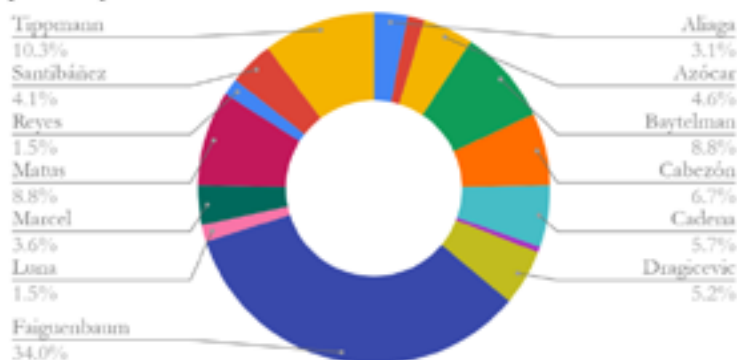


Gráfico 1. Depósitos por familia.
Fuente: Elaboración propia.

Dentro del material seleccionado se destacan los filmes producidos por Isaac Faigenbaum, que representan el 34% del *corpus* documental, seguidos por los de las familias Tippman y Baytelman.

A partir de la distinción descrita anteriormente entre filmes *amateur* y familiar, se establece que este *corpus* tiene un carácter preeminentemente familiar, en el que abundan escenas con dinámicas propias de la esfera íntima. Sin embargo, es interesante destacar la permeabilidad entre ambos conceptos: en algunos casos los filmes presentan una construcción de tipo *amateur* en la que se ven algunos integrantes del círculo familiar del realizador, sin que su participación determine la narrativa presente en la película. En estos casos, se ha determinado seguir considerando estos filmes como *amateur*, debido a la prioridad que se da a la construcción del relato por sobre la participación de la familia.

Gráfico 2. Distribución según tipos de filmes.
Fuente: Elaboración propia.



Respecto a los periodos de producción de estos filmes, se identifica un marco que va entre 1930 y 1980. En esta línea temporal, la producción sufre un aumento exponencial hasta mediados de la década de los sesenta, comenzando su baja hasta la década de los ochenta. Del comportamiento reflejado en el gráfico se podrían plantear las siguientes hipótesis: el incremento en la producción de filmes (familiares y *amateurs*) entre 1930 y 1965 se debe a una disminución de los costos de producción (compra de rollos, cámaras y revelado) y esta, a su vez, se relaciona con una mayor oferta de estos bienes y servicios. Por otro lado, la disminución dada entre 1965 y 1980 se relaciona con el cambio tecnológico de la época, cambiando medios analógicos por digitales.

Periodos de producción



Gráfico 3. Periodos de producción. Fuente: Elaboración propia.

Por último, en cuanto al contenido de los filmes, estos se clasificaron bajo las siguientes categorías: acontecimiento histórico, actos cívicos (desfiles, parada militar, visitas oficiales, graduaciones), celebración familiar (cumpleaños, navidades, año nuevo, celebraciones caseras como fiestas de matrimonio, de primera comunión, u otros, fuera del rito), celebración religiosa (ritos, bautizos, matrimonios, primera comunión, Te Deum, procesiones), eventos deportivos, paisajes, viajes, vida cotidiana (recreación, retratos, día a día) y argumental.

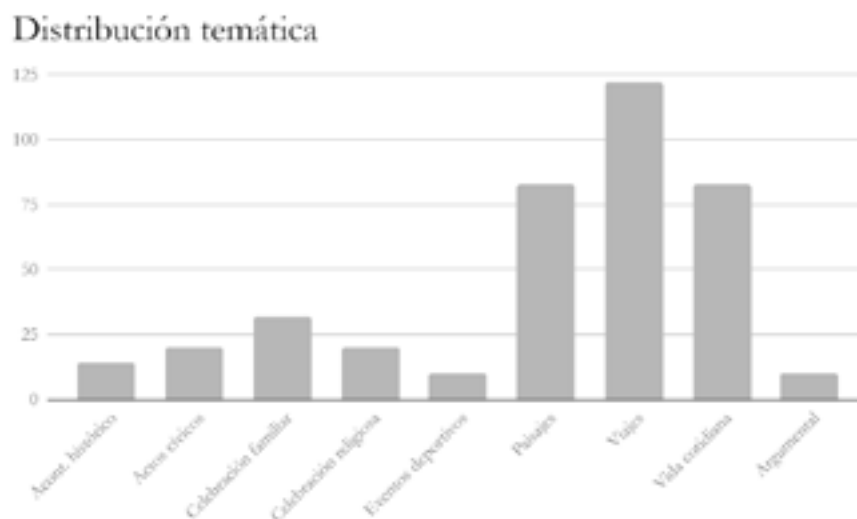


Gráfico 4. Distribución temática. Fuente: *Elaboración propia.*

El gráfico anterior indica la cantidad de veces en que estuvo presente una temática determinada dentro del film, comprendiendo que se pueden presentar varios tópicos en una misma escena: por ejemplo, viajes y paisajes generalmente parecen ir de la mano, al igual que celebraciones familiares con celebraciones religiosas o actos cívicos.

Conclusiones preliminares

El trabajo realizado nos permitió aproximarnos a algunos elementos para una comprensión más compleja y acabada sobre los filmes familiares y sus aportaciones a la producción cinematográfica. A partir del análisis realizado, pudimos constatar la necesidad de avanzar a una categoría fílmica que contemple también, como parte del patrimonio cinematográfico colectivo, las películas que se producen en esferas íntimas, las cuales están permeadas por los discursos públicos, las narrativas nacionales y sus representaciones, generando sus propios contenidos. Como propone Lagos, los archivos familiares poseen en su constitución un potencial patrimonial e historiográfico que viene dado por el privilegio epistemológico desde donde se construye su análisis (el espacio privado). Dichos conocimientos alternativos permiten democratizar los discursos y el conocimiento (2008: 112). En este sentido, las definiciones más clásicas entre los registros domésticos y amateur serían desplazadas por una comprensión que integre ambos elementos bajo la producción de registros familiares. En ambas modalidades, las fronteras que separan la esfera privada de la pública se van desdibujando, estando la una en completa relación con la otra.

A su vez, pudimos establecer que existen ciertos patrones visuales en las producciones fílmicas familiares. Entre ellas, se destacan, en un primer momento, la continuidad en el paso de los retratos fotográficos a la producción fílmica, lo que se refleja en el comportamiento de las personas al enfrentarse a la cámara. También, la idea de que los filmadores acuden a sistemas de valores para seleccionar los elementos que quieren filmar y conservar tanto en el espacio privado como en el público. Otro elemento esencial, es la necesidad de que los realizadores manejen la tecnología de la cámara filmadora, con el fin de optimizar los recursos y registrar los cuadros de acuerdo a sus intereses. En cuanto a las disposiciones materiales propias para el proceso de filmación, pudimos constatar que los formatos 8mm, Súper 8mm y 9,5mm presentes en la colección fueron creados por el mercado especialmente para permear el espacio familiar como su principal público de consumo.

Finalmente, la presente investigación permitió generar una reflexión en torno al valor patrimonial de las películas familiares, tanto por la conformación de los contenidos y discursos que en dichas narrativas se desprenden, como también por la forma en que estos filmes aportan a la construcción de una memoria colectiva, a partir de la intimidad de la esfera familiar. En este sentido, podemos considerar que este tipo de cintas forman parte de un patrimonio y memoria colectiva, lo que nos obliga a poner en cuestión y complejizar los discursos y los relatos nacionales que las excluyen. Por su naturaleza, son narrativas que se ubican entre el tiempo de la historia (el tiempo de los grandes acontecimientos), y el tiempo de la vida (el del nacimiento y muerte de un individuo) y su herencia o transmisión de memoria.

El proceso de transmisión de las memorias familiares son parte fundamental en la construcción de una memoria nacional, llegando a representar en su seno todo el aparataje socio cultural que conforma la vida de una determinada sociedad.

2. CÁMARAS Y ROLLOS

Si bien la filmación del espacio familiar se ha realizado prácticamente desde los inicios del cine, retratándola intimidad del realizador (*La comida del bebé*, Louis Lumière, 1895), el cine doméstico o *amateur* está marcado e incluso definido por la evolución tecnológica de los materiales fílmicos, así como por una intencionalidad del mercado en permear el espacio familiar. Afirma Shand que la “época dorada” del cine doméstico en Estados Unidos tiene comienzos en la década de los 30 con la llegada del formato 8mm y las cámaras portátiles (Lagos y Figueroa 2008, 3).

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 a 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 del ISO 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).

Respecto a la colección estudiada, no solo destacamos el contenido visual presente, sino los objetos materiales que posibilitaron su producción. A través de los datos arrojados en el proceso de catalogación, se pudo establecer una relación sobre el uso de los diferentes formatos a través del tiempo, posibilitando una lectura panorámica general sobre el uso de formatos análogos en Chile entre 1930 y 1989, en base al material presente en la muestra de estudio. Esta relación se elaboró identificando tipo de formato del film y año de producción: de un total de 194 rollos considerados en la muestra, sólo en 131 rollos se pudo identificar relación entre formato y década, quedando 63 rollos fuera del universo a considerar debido a la falta de información de uno de los dos aspectos. Cabe mencionar que, dentro de este conjunto excluido se encuentran tres rollos de 9,5mm pertenecientes a la familia Aliaga, y pese a no identificar una fecha exacta, fueron ubicados dentro de la primera mitad del siglo XX.

A raíz de estos resultados 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.

Distribución de formatos según década

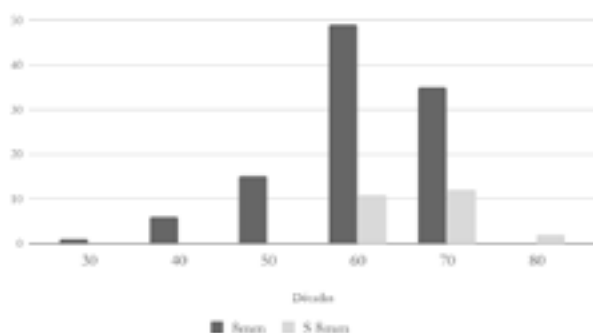


Gráfico 5. Distribución de formatos según década. Fuente: Elaboración propia.

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 escaso 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* (Labek filmes), *El Leopardo* (España-Chile filmes) y de *Incendio* (Carlos del Mudo filmes). Posteriormente, el negocio quedó a cargo de sus dos hijos: Natalio Pellerano López (fotógrafo) y José Pellerano López (fotógrafo y camarógrafo) residentes de la V región. Al fallecer su padre, José crea la sede Pellerano Hermanos en Viña del Mar (Rodríguez 2011, 297-298).



Figura 1. Publicidad de Pellerano Hnos. Fuente: Revista Cine Foro, Sept/Oct 1964, año 1, n°3.

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 (2011, 115).



Figura 2. Publicidad de Alfred Reifschneider y Cía. Fuente: Revista Cine Foro, Sept/Oct 1964, año 1, n°3.

Kodak Chilena Ltd.

Anuncia a los Señores Aficionados que ha recibido las famosas películas reversibles para Cine de 16 mm. 30 metros 100'

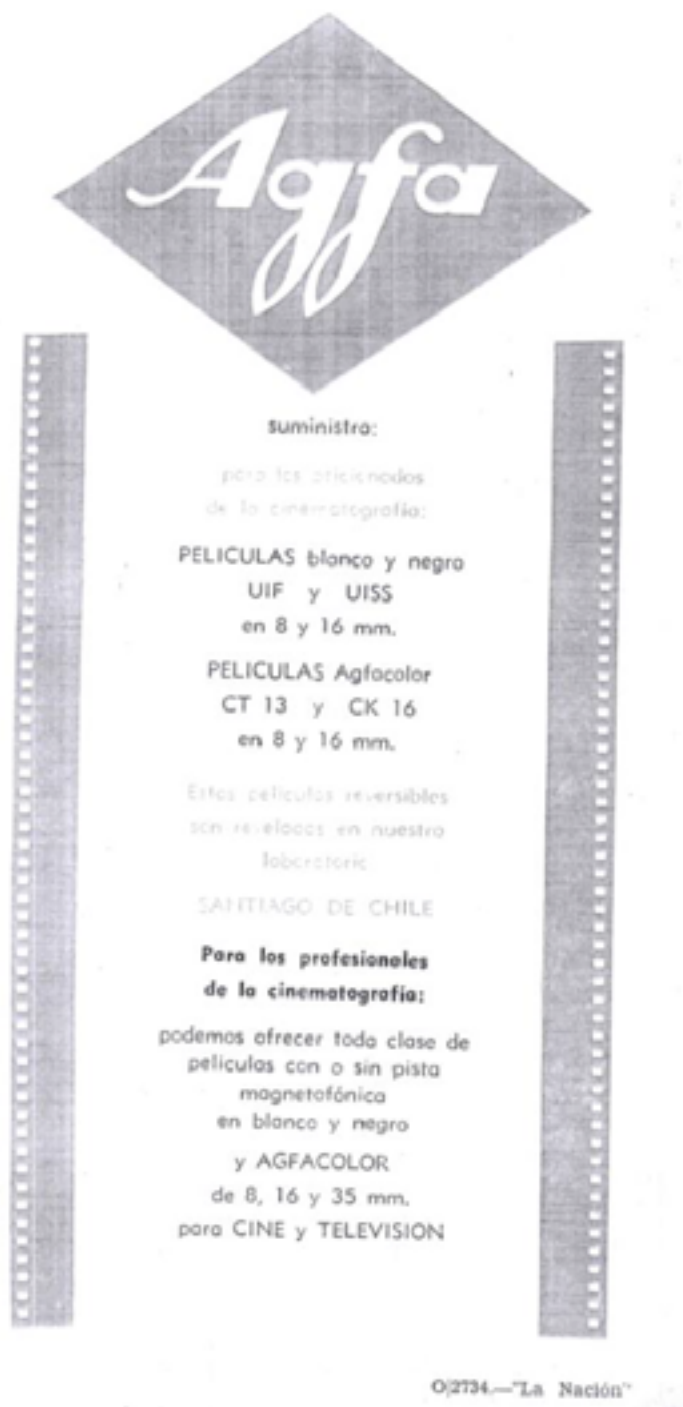
KODACHROME II	25 ASA
PLUS - X	80 ASA
TRI - X	300 ASA

Solicítelas a su Distribuidor KODAK

Figura 3. Publicidad de Kodak Chilena Ltd. Fuente: Revista Cine Foro, Sept/Oct 1964, año 1, n°3.



Figura 4. Publicidad Agfacolor. Fuente: Revista Cine Foro, Sept/Oct 1964, año 1, n°3.



Agfa

suministra:

para los aficionados
de la cinematografía:

PELICULAS blanco y negro
UIF y UISS
en 8 y 16 mm.

PELICULAS Agfacolor
CT 13 y CK 16
en 8 y 16 mm.

Estas películas reversibles
son reveladas en nuestro
laboratorio

SANTIAGO DE CHILE

**Para los profesionales
de la cinematografía:**

podemos ofrecer toda clase de
películas con o sin pista
magnetofónica
en blanco y negro
y AGFACOLOR
de 8, 16 y 35 mm.
para CINE y TELEVISION

O/2734.—"La Nación"

Figura 5. Publicidad Agfacolor. Fuente: Revista Cine Chileno, Asociación de directores y productores de Cine (DIPROCINE), Santiago. (1963) Año 1: no. 1.

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 Figura 3) y Agfa-Gevaert Chilena de Productos Fotográficos Ltda. (ver Figura 4 y Figura 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 Figura 6, imagen 2).

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



Figura 6. (1) Ansco Hypan Twin-8mm. Familia Tippmann; (2) Kodak Chilena Ltd. 8mm. Familia Tippmann; (3) Agfa con anotaciones. Familia Faiguenbaum; (4) Ferraniacolor 8mm. Familia Faiguenbaum.

- Kodak: Cine Kodak Panchromatic Súper 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 3 y 4- 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. Esta información fue fundamental durante el proceso de catalogación, ya que permitió la asociación entre contenedor, rollo físico y material visual.



Figura 7. Caja plástica contenedora para rollos Kodak (C.a. 1972), Familia Faiguenbaum.



Figura 8. Sobre Kodak Chilena Ltda., Familia Faiguenbaum.

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 Figura 11), una mesa de edición marca Mansfield modelo 950 (ver Figura 12) y una cámara filmadora perteneciente a la familia Marcel, marca Nihon Cine Industry Co. Ltd. modelo Jelco 3 auto (ver Figura 9).



Figura 9. Filmadora marca Nihon Cine IND Co. Ltd., modelo Jelco III auto. Fuente: Registro fotográfico Raúl Marcel.

Este último equipo fue conservado por la familia Marcel junto a su boleta de compra, 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.



Figura 10. Boleta por compra de filmadora Jelco, Reifschneider foto cine color, 1965. Fuente: Familia Marcel.

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 50 metros (17,5 *feets*) con una pantalla de superficie mate o de 66 pulgadas de ancho a una distancia aproximada de 95 metros (32 *feets*) con una granulada; para 1955, su costo era de \$115 dólares en Estados Unidos (Revista *Life*, 1955).

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 Faigenbaum– 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 12... 10 o 12, 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 (S. Faiguenbaum, entrevista personal, 14 de agosto 2019).

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

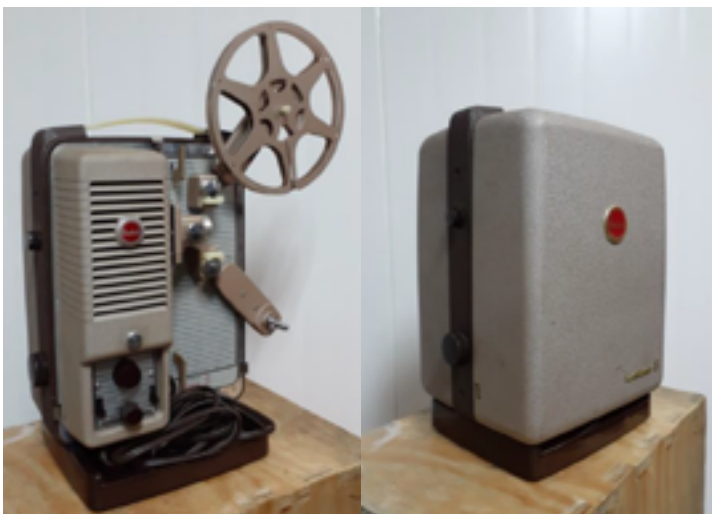


Figura 11. *Proyector Cine Kodak Showtime 8 abierto y cerrado. Familia Faiguenbaum.*

Por su parte, la mesa de edición 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, 2019), existen dos tipos de superposiciones, una por medio de fricción y presión -siendo este el caso-, y otra por presión y calor.

Figura 12. *Mesa de edición Mansfield Modelo 950, Familia Faiguenbaum.*



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 Faigenbaum 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 Faigenbaum 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 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 hacía la edición con una maquina 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. Y sí, tenía esa cosa media de reportero, esa cosa de registro, de eventos importantes, elecciones... tenía esa inquietud. (S. Faiguenbaum, entrevista personal, 14 de agosto 2019)



Fotograma 1. Autorretrato de hombre frente al espejo. rollo CA001.

Por último, a modo de cierre de este apartado, quisiéramos destacar la forma en que estos mismos medios tecnológicos ligados al campo de la cinematografía traspasan el mismo film, de diversas formas, mediante el autorretrato, el retrato de otros camarógrafos que captan el mismo instante, ayudantes de cámara, o los mismos aparatos tecnológicos ligados al proceso. Este gesto se podría interpretar como una valoración al rol de cine aficionado y su ejercicio de creación cinematográfica *amateur*.

3. ANÉCDOTAS, PAISAJES Y RELATOS

En esta sección, se propone presentar el contenido de los filmes de la colección a partir de las temáticas propuestas en la ficha de catalogación, 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.

3.1. 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.



Fotograma 2. Selección del film AM002 de Macarena Astete.

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 cinematografiar 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 concurriendo 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.



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

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, tuvo 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.



Fotograma 4. Registro de Álvaro Reyes, rollo RA003.

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 60. 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 las ONU.

Fotograma 5. A la izquierda Manifestación en el contexto del Conflicto de Israel, la pancarta dice “Zionism is the love of Israel”. Es parte del rollo FS050 de Faiguenbaum. A la derecha fotograma del rollo CA006, manifestación en contra de la Guerra de Vietnam.



La ciudad de Moscú también fue motivo del registro filmico 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.

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



Fotograma 6. Desfile cívico en las faldas del Morro de Arica, rollo MR004.

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.



Fotograma 7. Grupo de scout desfilando en la Alameda, rollo MR001.

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 60.



Fotograma 8. *Votaciones presidenciales en el Estadio Nacional de Ñuñoa, rollo FS064.*

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.



Fotograma 9. *A la izquierda izamiento de bandera en colegio, rollo CA009 de Alejandra Cadena. A la derecha, fotograma de la licenciatura de cuartos medios (1972) de Matus, rollo MC001.*

A pesar 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.

3.3. 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.



Fotograma 10. Cumpleaños de la década de los 70, rollo MC002.

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.



Fotograma 11. Celebración familiar de matrimonio, rollo CJ001.

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 12. Rollos TC001 y, CJ004, respectivamente.

3.4. 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 9 películas, de las cuales 8 están asociadas a la vida religiosa de la Iglesia Evangélica Pentecostal durante la década de los 60. Este caso amplió 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



Fotograma 13. *Fotogramas de vida religiosa, rollo AJ004.*

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 representa 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 eclesiástica. En relación a 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. A la izquierda matrimonio en la Iglesia, rollo CJ001. A la derecha, grupo familiar posterior a la ceremonia ritual de la primera comunión, rollo MR002.

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.



Fotograma 15. A la izquierda funeral, a la derecha hombre rezando, rollo FS063.

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 3 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. A la izquierda, bicicletas de Cuasimodo, rollo MR004. A la derecha, niños espectadores, rollo MR005.

3.5. 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.



Fotograma 17. A la izquierda, competencia de atletismo y a la derecha tablero del Estadio Nacional en el Mundial del 62, rollo FS064.



Fotograma 18. Cartel sobre la construcción del Estadio Yugoslavo, rollo DV007.

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 60. 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.

3.6. 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.



Fotograma 19. *Portada de Antofagasta, rollo DV004.*

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 Binyamin, 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.



Fotograma 20. A la izquierda, tejedora de telar de cintura y a la derecha niña vendedora, rollo FS063.

3.7. 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.

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 el mismo 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 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 ST. 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 60 las familias podían armar sus tiendas en lugares abiertos.



Fotograma 21. A la izquierda, liebre de Santiago con mensajes, se distingue “La Sapa”, rollo MR006. A la derecha, fotograma de liebre en viaje, rollo MR004.

3.8. 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.



Fotograma 22. Niña escribiendo o dibujando, rollo SM002.

3.9. 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 4 tipos de filmes que corresponden al total de 10 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]* del año 1926. Por último, en las cintas de la familia Faiguenbaum se filma las transmisiones de monos animados 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, las cuales están siendo realizadas en el momento. 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* (1972) en la ciudad de Viña del Mar, ficción protagonizada por Yves Montand y Renato Salvatori.



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



Fotograma 24. Personaje inclínándose y provocando la risa de niñas a su alrededor, rollo MR006.

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.

4. RECUERDOS FAMILIARES HOY

Las cosas no son como las vemos, sino cómo las recordamos
Valle Inclán

Hace más de un siglo, los hermanos Lumière en sus primeros intentos por registrar su entorno más próximo, filmaron *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat*, en Francia (1896). La cinta, de apenas un minuto de duración, adquirió relevancia histórica no sólo por considerarse una de las primeras “imágenes en movimiento” que lograban ser filmadas, sino también por el impacto que provocó en los primeros espectadores su proyección. En la historia, la proyección que retrata la llegada de una enorme locomotora a la estación de tren ha quedado grabada en el imaginario fílmico de aquellos que experimentan con su cámara en mano y que intentan representar – ya sea desde perspectivas más *amateurs* a aquellas más profesionales – la idea de filmar imágenes en movimiento. Casi un siglo después, y en otra latitud del mundo, Gastón Matus Valencia, militar chileno, padre de familia y aficionado al uso de la cámara, filma la llegada del tren a vapor, que hasta la década del 70 atravesó gran parte del territorio nacional. En este breve extracto, cuya duración no supera los dos minutos de rodaje, el ojo de Gastón se fija en filmar como la locomotora entra a la estación para dejar a sus pasajeros y seguir con su viaje, de una manera tan precisa que solo podemos pensar en la casi milimétrica semejanza entre ambos filmes: desde el plano hasta el ángulo en el que se filma, la secuencia de las imágenes y su contenido nos invitan a reflexionar en el universo de imágenes y representaciones que circulan gracias al mundo del cine, y que influyen incluso al momento de filmar un recuerdo que quedará confinado al uso íntimo, doméstico o familiar. Lo anterior nos incita a cuestionarnos sobre los límites que definen las categorías de lo familiar y lo amateur: ¿las fronteras del film familiar y del film amateur se vuelven difusas?, ¿acaso las barreras de lo público y lo privado en realidad no son tan rígidas ni están tan estrictamente separadas, sino más bien, íntimamente relacionadas? ¿es posible pensar en los filmes familiares como parte constituyente y constituida por lo público?



Fotograma 25. *Registro Familiar*
Gastón Matus, rollo CM003.

4.1. EL FILM FAMILIAR

En su artículo *Patrimonio audiovisual y memoria regional. Una aproximación al Film de Familia*, la investigadora Paola Lagos nos presenta un particular acercamiento al film familiar. Durante mucho tiempo, las revistas de especialistas sobre cine identificaron a las familias que producían películas caseras como uno más de los agentes dentro del mundo del consumo, circunscribiendo la producción fílmica de estos núcleos familiares a los espacios domésticos, cotidianos e íntimos. Esta noción profundizó la idea de que la familia, como constructo social, siempre estaba ajena al mundo de lo político, lo social o lo económico, una dicotomía fundamentada entre la noción de cine familiar/*amateur* asociada al espacio privado, y un cine a nivel industrial vinculado al mundo de lo público. El film familiar, al no ser pensado para la comercialización, estaría limitado a la reproducción dentro del espacio privado. Sin embargo, con la masificación del uso de artículos fílmicos, el realizador logró incorporarse al mercado a través de la utilización de estos medios, expresando y promoviendo una particular visión de mundo, en la que se relaciona tanto su memoria familiar, como también aquella memoria social que trasciende el propio núcleo familiar, que es muestra representativa de cómo se percibe un determinado momento histórico (Lagos y Figueroa 2008, 100-101). Su valor patrimonial estaría dado tanto por la transmisión de sentido, patrones de comportamiento y dinámicas culturales, como también por el potencial testimonial, comunicativo y patrimonial, es decir, una combinación de factores brindados tanto por la voluntad de rescate como también por el privilegio ontológico que esencialmente posee el medio de registro cámara (Lagos 2013, 6). En este sentido, el cine doméstico es una práctica intersticial entre el medio público y privado, un punto de conexión y diálogo entre ambos aspectos. Desde esta óptica podemos comprender cómo algunos filmes familiares anteriormente descritos son capaces de relatar no sólo instancias íntimas, sino también entregar vestigios de procesos sociales de larga data, que se reflejan y reproducen en las familias, pero que también las trascienden y nos hablan de una memoria colectiva.

Pero ¿cuáles son las motivaciones de los usuarios para filmar sus vidas familiares más íntimas? ¿Qué elementos desean registrar y cuáles no? ¿Qué sentidos sociales o colectivos podemos recoger de estos filmes de producción y uso familiar? Para conocer en profundidad tales aspiraciones, la presente investigación seleccionó cinco familias para entrevistar, en las cuales se encontraron algunos aspectos de particular interés dentro de sus archivos fílmicos, entre las que contamos a las familias Faiguenbaum, Matus, Marcel, Baytelman y Tippman. Las entrevistas fueron realizadas a través de una pauta semiestructurada, cuyo principal objetivo era recoger información sobre los procesos de filmación, montaje y revelado, los usos íntimos que se le dieron a los filmes y los sentidos y valoraciones que como núcleo familiar le asignan a la producción fílmica.

4.2. EL USO: PROCESO DE MONTAJE Y REVELADO

Como mencionamos anteriormente, hasta la década de los sesenta el acceso a los medios audiovisuales estaba limitado y circunscrito a las clases altas y profesionales que pudiesen costear la adquisición del equipo de filmación, en primera instancia, y posteriormente, la constante compra de rollos, además de financiar todo lo relacionado al proceso de revelado – proceso que no siempre se podía realizar en el territorio nacional, por lo que debían ser enviados al extranjero vía encomienda –, el uso activo de la filmadora requería una inversión constante de dinero para poder sostenerlo. Para el caso de las familias entrevistadas, dos de ellas compran sus artículos de filmación dentro del país, que son los casos de las familias Tippmann (Schalchli) y Marcel, mientras que las familias Matus y Faiguenbaum, adquirieron su maquinaria en viajes laborales a Estados Unidos durante la década de los sesenta. Respecto a la familia Baytelman (Rosenberg), el entrevistado no tenía información exacta sobre el lugar en el cual fue adquirida la cámara. 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.

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

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... (S. Faiguenbaum, Entrevista, 14, agosto, 2019)

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. (R. Marcel, Entrevista, 26 agosto 2019)

Las cinco familias coinciden en que el proceso de filmación y el tipo de rollo que se utilizaban era determinantes. Para la década de los 60, 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 del 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:

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. (R. Marcel, Entrevista, 26 agosto 2019)

Sobre el proceso de producción y montaje de los filmes familiares, las cinco familias entrevistadas 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 se 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 si 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. (S. Faiguenbaum, Entrevista, 14 agosto 2019)

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

Cuando lo compró en Estados Unidos [la cámara] lo compró 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.” (R. Matus, Entrevista, 21 noviembre 2019).

El resto de las familias no pudo precisar dónde generaban sus procesos de revelado, ya que los entrevistados desconocían esa información.

4.3. 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 que 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 Schalchli, hija de Julio Schalchli, 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 (E. Schalchli, Entrevista, 24 noviembre 2019).

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 a 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, preserva la memoria y reproducir un determinado discurso social sobre la familia.

4.4. 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 (S. Faiguenbaum, Entrevista, 14 agosto 2019).

Además del encuentro familiar, el estreno del film estaba cargado de un aura de suspenso 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 entretenimiento 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 (E. Schalchli, Entrevista, 24 noviembre 2019).

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... (P. Matus, Entrevista, 21 noviembre 2019).

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...” (R. Marcel, Entrevista, 26 noviembre 2019).

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 (S. Faiguenbaum, Entrevista, 14 agosto 2019).

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 [...] (P. Matus, Entrevista, 21 noviembre, 2019).

Para la década de los 90, 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.

4.5. 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 macro social (la vida política, económica y cultural de las sociedades), desde el terreno de la 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 filmicos, 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 (R. Marcel, Entrevista, 26 agosto 2019).

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 del 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 (E. Schalchli, Entrevista, 24 noviembre 2019).

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 [...] (G. Baytelman, Entrevista, 22 noviembre 2019).

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 ... (S.Faiguenbaum, Entrevista, 14 agosto 2019).

4.6. 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, aparezo yo!’” (P. Matus, Entrevista, 21 noviembre 2019). El ejercicio guiado de recordar les permite trabajar la memoria, a pesar de las limitaciones que los procesos biológicos del envejecimiento trae 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 se 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... (P. Matus, Entrevista, 21 noviembre 2019).

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 (P. Matus, Entrevista, 21 noviembre 2019).

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.

CONCLUSIONES

La investigación aquí presentada titulada *Del registro familiar a la memoria colectiva: investigación en torno a la colección Archivos Familiares (1930-1989)* tuvo como principal objetivo la puesta en valor de la colección a través de un proceso de sistematización y lectura de los valores culturales, históricos y artísticos y la relación entre registros familiares, archivos y memoria familiar, colectiva y nacional. Lo anterior, con la intención de posibilitar las lecturas en torno a este acervo documental y facilitar su difusión en el medio público.

Desde la década de 1980, las producciones cinematográficas han sido consideradas como parte del patrimonio material e inmaterial de la humanidad, al comprenderse como una producción que refiere y refleja diferentes formas de comprender el mundo por las múltiples sociedades que las conforman. En este sentido, el patrimonio cinematográfico ha venido delimitando su propio campo de estudio, construyendo su batería conceptual y discutiendo las categorías con las cuales acercarse al análisis crítico de la producción fílmica.

Este trabajo se posiciona desde el campo de estudio del patrimonio cinematográfico y fílmico, entendiendo que todas estas categorías están interrelacionadas y aportan importantes herramientas para el análisis y puesta en valor de la colección. Si consideramos la expansión que ha tenido el patrimonio cinematográfico a otros formatos que han sido parte de la masificación de los medios de comunicación, debemos trastocar también los propios límites autoimpuestos del concepto primario para avanzar en una categoría que contemple también, como parte del patrimonio cinematográfico colectivo, a los filmes familiares que se crean en una escala más íntima o privada, pero que sin embargo, están permeados de los discursos públicos, llegando a ser capaces de representarlos y reproducirlos en sus propios contenidos. Desde esta perspectiva, y como propone Lagos, los archivos familiares poseen en su constitución un potencial patrimonial e historiográfico que viene dado por el privilegio epistemológico desde donde se construye su análisis (el espacio de la micropolítica, de lo cotidiano, de lo próximo), lo que, a su vez, permitirían construir conocimientos alternativos a los imperantes, democratizando los discursos y el conocimiento (2008, 111).

En concordancia con lo anterior, las definiciones más clásicas entre registro doméstico o registro *amateur* no tendrían mucho asidero, ya que se consideran dentro de los registros familiares a ambos elementos. En las dos modalidades de producción, la esfera privada y pública están en una constante relación dialéctica, íntimamente relacionados, por lo que sería inocuo intentar dividir ambos elementos dentro del film familiar. Los contenidos tratados por estas películas demuestran esta imposibilidad de escisión: en ellos se reflejan y reproducen valores e ideología que son impuestos por la institucionalidad y la norma, y que muchas veces se alejan de la realidad de las familias chilenas, como las nociones de la familia tradicionalmente compuesta por padre y madre, heterosexual, con un *pater familia* sostenedor y una madre dedicada a la crianza, entre otros elementos, lo que se expresa no sólo en la disposición de los contenidos tratados en los filmes, sino también en la conformación de ciertos patrones visuales y estéticos asociados a ello.

Desde la sistematización de los contenidos de la Colección Archivos Familiares aquí trabajada, podemos establecer que existen patrones visuales para representar la diversidad de momentos que se plantean retratar los realizadores de las familias. Se destaca la continuidad del comportamiento de las personas hacia la cámara en relación con los retratos fotográficos, lo que se expresa en la formación del grupo familiar que camina hacia adelante y atrás. De todas maneras, hay novedad con las imágenes en movimiento puesto que la amplitud de lo registrado es mayor que en la fotografía. Esto es lo que puede explicar algunas reacciones ante las cámaras filmadoras en que las personas se tapan la cara con las manos o voltean sus rostros. La construcción de la secuencia de los viajes trata de transmitir la idea del traslado en la filmación del transporte de los y las viajeras en carreteras, a punto de tomar un avión o en el tren, además los filmadores acuden al sistema de valores en el que viven para seleccionar elementos que son emblemáticos de ciudades específicas como es el morro de Arica, el reloj de Iquique o el Monumento al Ovejero en Punta Arenas. Finalmente, es necesario que los realizadores manejen la tecnología que usan para optimizar los cuadros, es decir, tienen conciencia de la disponibilidad de tiempo que pueden filmar y de cómo repercuten las condiciones de la luz en el uso de la película.

En cuanto a las disposiciones materiales propias para el proceso de filmación, pudimos constatar que los formatos 8mm, súper 8mm y 9,5mm presentes en la colección fueron creados por el mercado especialmente para permear el espacio familiar como su principal público de consumo. En Chile ingresaron primero en las familias acomodadas y a mitad del siglo XX tuvieron mayor impacto en la clase media. Las formas de adquisición de estas tecnologías no eran generalizadas ni masivas, circulaban en un mercado especializado y restringido con sólo algunos distribuidores en las principales ciudades de Chile. En esta línea, consideramos que el estudio del componente material del film doméstico es fundamental para comprender la obra visual resultante en tanto la característica del rollo y cámara caracteriza el tipo de toma, colores, saturación, entre otras especificaciones técnicas. Por otro lado, entrega herramientas útiles para comprender el valor asociado de lo que se podría considerar un bien inmaterial de la producción de film doméstico: la adopción de una técnica *amateur*, la cual muchas veces conlleva un proceso de aprendizaje autodidacta en base a horas de dedicación a este pasatiempo; y asimismo, una mayor especialización en cuanto al mejoramiento de las cámaras, predilección por ciertos rollos, y adquisición de nuevas tecnologías como el caso de la mesa de edición de Isaac Faigenbaum.

Finalmente, creemos oportuno reflexionar sobre el valor patrimonial que las películas familiares ostentan. No sólo por el medio en el cual estos registros están documentados, sino también por la conformación de sus contenidos y los discursos que de ellos se desprenden, el film familiar propone una forma de aproximarnos a la memoria colectiva a partir de la intimidad de las prácticas familiares. En este sentido, y tomando en cuenta las reflexiones que hemos suscitado con respecto a la superación de la dicotomía público-privado, consideramos que este tipo de cintas forman parte de un patrimonio y una memoria colectiva que ayuda a complejizar los discursos y la narrativa histórica nacional, al dotarla de la mirada y el lugar epistemológico de las personas “comunes y corrientes”, desde el espacio de la micropolítica. Paralelamente a los grandes acontecimientos históricos y a la construcción de figuras heroicas y míticas de nuestra historia nacional, existen, trabajan y transforman la realidad millones de personas que, de manera subterránea y constante, van construyendo desde su cotidianidad y su territorialidad más directa y cercana, memoria nacional. Estas películas son una forma más de generar esa documentación y ese archivo, teniendo la posibilidad de registrar un determinado tiempo y espacio. Por la esencia del sistema de registro fílmico familiar, las modalidades narrativas con que éste trabaja se diferencian de otras formas narrativas que reflejan procesos de larga duración; esto principalmente porque los tiempos familiares están más vinculados a formas narrativas transitorias que a permanentes. Se ubican, por tanto, entre el tiempo de la historia (el de la nación, del mundo y de los grandes acontecimientos) y el tiempo de la vida, que se registra con el nacimiento y muerte de un individuo y/o con la herencia y transmisión de memoria de los antecesores para con su descendencia (Lagos, 2013, 10-11). Desde esta perspectiva, la conformación y transmisión de las memorias familiares son parte fundamental en la construcción de una memoria nacional, al reproducirse en su seno todo el aparato 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. Comprender los filmes familiares desde esta óptica es una tarea necesaria, ya que permite el empoderamiento de la sociedad y le da capacidad de agencia y transformación en el campo de la cultura, de los símbolos y de las representaciones, aportando con ello a la democratización de esta misma, y a un reconocimiento de la heterogeneidad de nuestras propias experiencias como habitantes de este país y constructores de memoria. Para ello, el trabajo de la Cineteca Nacional de Chile como una institución que trabaja en la preservación, conservación y difusión del patrimonio cinematográfico y audiovisual en Chile, se vuelve absolutamente fundamental.

5. REFERENCIAS

5.1. BIBLIOGRAFÍA

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

CiDel Amo García, Alfonso (2006). Clasificar para preservar. Edit. Cineteca Nacional de México y Filmoteca Española.

Iáñez Ortega, Mercedes. (2011). “El Patrimonio cinematográfico en el Museo”. e-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico: 23-39.

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.

Mimosa, Beatriz. y Noelia Patón Rodríguez. (2014). “Patrimonio Audiovisual: tipologías y su desarrollo”. ArchivPost: Asociación de Archiveros de Castilla y León. <https://www.academia.edu/15303927/Patrimonio_Audiovisual_tipolog%C3%ADas_y_su_desarrollo>. Fecha de consulta: 20/10/2020.

National Film and Sound Archive of Australia. “Glossary”. <<https://www.nfsa.gov.au/preservation/preservation-glossary>>. Fecha de consulta: 20/10/2020.

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.

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

5.2. GRÁFICOS

Gráfico 1 - Depósitos por familia. Fuente: Elaboración propia.	13
Gráfico 2 - Distribución según tipos de filmes. Fuente: Elaboración propia.	14
Gráfico 3 - Períodos de producción. Fuente: Elaboración propia.	15
Gráfico 4 - Distribución temática. Fuente: Elaboración propia.	15
Gráfico 5 - Distribución de formatos según década. Fuente: Elaboración propia.	19

5.3. FIGURAS

Figura 1 - Publicidad de Pellerano Hnos. Fuente: Revista Cine Foro, Sept/Oct 1964, año 1, n°3

Figura 2 - Publicidad de Alfred Reifschneider y Cía. Fuente: Revista Cine Foro, Sept/Oct 1964, año 1, n°3.

Figura 3 - Publicidad de Kodak Chilena Ltd. Fuente: Revista Cine Foro, Sept/Oct 1964, año 1, n°3

Figura 4 - Publicidad Agfacolor. Fuente: Revista Cine Foro, Sept/Oct 1964, año 1, n°3

Figura 5 - Publicidad Agfacolor. Fuente: Revista Cine Chileno, Asociación de directores y productores de Cine (DIPROCINE), Santiago. (1963) Año 1: no. 1

Figura 6 - (1) Ansco Hypan Twin-8mm. Familia Tippmann; (2) Kodak Chilena Ltd. 8mm. Familia Tippmann; (3) Agfa con anotaciones. Familia Faiguenbaum; (4) Ferraniacolor 8mm. Familia Faiguenbaum.

Figura 8 - Sobre Kodak Chilena Ltda., Familia Faiguenbaum.

Figura 9 - Filmadora marca Nihon Cine IND Co. Ltd., modelo Jelco III auto. Fuente: Registro fotográfico Raúl Marcel.

Figura 10 - Boleta por compra de filmadora Jelco, Reifschneider foto cine color, 1965. Fuente: Familia Marcel

Figura 11 - Proyector Cine Kodak Showtime 8 abierto y cerrado. Familia Faiguenbaum.

Figura 12 - Mesa de edición Mansfield Modelo 950, Familia Faiguenbaum

5.4. FOTOGRAMAS

Fotograma 1 – Autorretrato de hombre frente al espejo. rollo CA001	27
Fotograma 2 – Selección del film AM002 de Macarena Astete.	29
Fotograma 3 – Mural de la propaganda de Allende en el rollo FS051 de Faiguenbaum.	30
Fotograma 4 – Registro de Álvaro Reyes, rollo RA003	31
Fotograma 5 – A la izquierda Manifestación en el contexto del Conflicto de Israel, la pancarta dice “Zionism is the love of Israel”. Es parte del rollo FS050 de Faiguenbaum. A la derecha fotograma del rollo CA006, manifestación en contra de la Guerra de Vietnam.	31
Fotograma 6 – Desfile cívico en las faldas del Morro de Arica, rollo MR004	32
Fotograma 7 – Grupo de scout desfilando en la Alameda, rollo MR001	33
Fotograma 8 – Votaciones presidenciales en el Estadio Nacional de Ñuñoa, rollo FS064.	34
Fotograma 9 – A la izquierda izamiento de bandera en colegio, rollo CA009 de Alejandra Cadena. A la derecha, fotograma de la licenciatura de cuartos medios (1972) de Matus, rollo MC001.	34
Fotograma 10 – Cumpleaños de la década de los 70, rollo MC002	35
Fotograma 11 – Celebración familiar de matrimonio, rollo CJ001	36
Fotograma 12 – Rollos TC001 y, CJ004, respectivamente	40
Fotograma 13 – Fotogramas de vida religiosa, rollo AJ004.	37
Fotograma 14 – A la izquierda matrimonio en la Iglesia, rollo CJ001. A la derecha, grupo familiar posterior a la ceremonia ritual de la primera comunión, rollo MR002.	38
Fotograma 15 – A la izquierda funeral, a la derecha hombre rezando, rollo FS063	38
Fotograma 16 – A la izquierda, bicicletas de Cuasimodo, rollo MR004. A la derecha, niños espectadores, rollo MR005.	39
Fotograma 17 – A la izquierda competencia de atletismo y a la derecha tablero del Estadio Nacional en el mundial del 62, rollo FS064.	39
Fotograma 18 – Cartel sobre la construcción del Estadio Yugoslavo, rollo DV007	40
Fotograma 19 – Portada de Antofagasta, rollo DV004	41
Fotograma 20 – : A la izquierda, tejedora de telar de cintura y a la derecha niña vendedora, rollo FS063.	42

FOTOGRAMAS

Fotograma 21 - : A la izquierda, liebre de Santiago con mensajes, se distingue “La Sapa”, rollo MR006. A la derecha, fotograma de liebre en viaje, rollo MR00444

Fotograma 22 - Niña escribiendo o dibujando, rollo SM002.45

Fotograma 23 - Uno de los actores mirándose en un espejo durante el rodaje de la película de Costa-Gavras, rollo FS053.46

Fotograma 24 - Personaje inclinándose y provocando la risa de niñas a su alrededor, rollo MR006. 46

Fotograma 25 - Registro Familiar Gastón Matus, rollo MC00352

6. ANEXOS

Anexo N°1

N°	Familia	N° Rollos	Duración
1	Aliaga	6	0:30:42
2	Astete	3	0:08:07
3	Azócar	9	0:36:02
4	Baytelman	17	4:05:27
5	Cabezón	13	1:34:31
6	Cadena	11	3:22:48
7	Cucurella	1	0:04:22
8	Dragicevic	10	0:35:20
9	Faiguenbaum	66	20:09:03
10	Luna	3	0:39:50
11	Marcel	7	1:00:31
12	Matus	17	0:59:48
13	Reyes	3	0:11:04
14	Santibáñez	8	0:28:40
15	Tippmann	20	1:22:42
Total		194	35:48:57

Anexo N°2

Ficha de Catalogación			
1- Identificación de Material			
Número de Rollo			
Familia		Nacionalidad	
Título		Título Asignado	
Año		Período	Décadas
Inicio Rollo	0:00:00	Fin Rollo	0:00:00
Duración Rollo	0:00:00	Duración Total	0:00:00
		Familia	
2- Descripción Técnica			
Formato de Origen	16mm, 8mm, Súper 8mm, 9,5mm	Emulsión	Color, B/N, Sepia, Coloreada
Lugares de Rodaje	Continente - país - ciudad - pueblo - zona	Tipo de Film	<i>Amateur</i> o familiar
3- Temáticas			
	Acontecimiento histórico:	Hitos nacionales o internacionales.	
	Actos cívicos:	Desfiles, parada militar, visitas oficiales, graduaciones.	
	Celebración familiar:	Cumpleaños, navidades, año nuevo, fiestas tales como matrimonios, primeras comuniones, celebraciones fuera del rito.	
	Celebración religiosa:	Ritos, bautizos, matrimonios, primera comunión, Te Deum, procesiones, funerales.	
	Eventos y prácticas deportivas:	Profesionales y de ocio.	
	Paisajes:	Campo, mar, montaña, puerto.	
	Viajes:	Vacaciones, viajes de negocios, estadías.	
	Vida cotidiana:	Recreación, día en la playa, la piscina, el campo, niños jugando, retratos.	
	Argumental	Tramas inventadas.	
4- Contenido			
Descripción de contenido		Personas, acciones, lugares, edificios, edad, vestuario, con detalle de minutos para hechos a destacar.	
Descripción de contexto		Conceptos claves de contexto histórico, ej: Reforma agraria.	
Observaciones		Estado del material u otra opinión pertinente respecto al contenido y a su valor.	

Anexo N°3**Pauta tipo****Entrevista Semiestructurada**

Nombre: _____

Fecha: _____

Sobre el contexto de filmación

Objetivos y estructura de la entrevista:

1. Conocer los medios tecnológicos y materiales asociados a la realización de filmes en Chile.
 - a.- ¿Qué recuerdos tiene sobre la compra de materiales asociados a la realización de los filmes, en qué lugares en los que se podían adquirir o qué tan accesibles eran (distinguir época) ?
 - b.- ¿Qué artefactos tenían para el proceso de filmación y editado?
2. Conocer el proceso de producción, montaje y revelado.
 - a.- ¿Cómo era el proceso de filmado?
 - b.- ¿En qué instancias se consideraba propicio filmar? ¿qué momentos o eventos consideraban importantes preservar a través de la filmación?
 - c.- ¿Pasan los filmes por un proceso de edición, montaje?
 - d.- ¿Cómo era el proceso de revelado (plazos, costos)?
3. Conocer las instancias y contextos en que eran visualizados estos filmes
 - a.- ¿Estas filmaciones eran visualizadas, en qué instancias y por quienes?
 - b.- ¿En qué momento y bajo qué circunstancias dejaron de ser vistos?
4. Identificar el valor que le otorgan a estos filmes.
 - a.- ¿Qué valor le otorga a los filmes donados o depositados? (familiar, emocional, cultural, etc.)?
 - b.- ¿En qué condiciones fue guardado antes de la donación?
 - c.- ¿Qué reflexiones hicieron como grupo familiar en torno a estas filmaciones?

Además, al inicio de la entrevista se solicitará una breve presentación de el/la entrevistado/a, respecto al vínculo que mantiene con el/la realizador/a del film y los procesos asociados a este.

Anexo N°4

Metodología de Trabajo

El corpus documental a trabajar consta de 194 rollos digitalizados, en formato original de 9,5 mm, 8 mm y súper 8 mm, pertenecientes a la colección Archivos Familiares de la Cineteca Nacional de Chile (Anexo 1), los cuales fueron creados entre las décadas de los treinta y los ochenta del siglo pasado. La metodología utilizada para su estudio tiene por eje estructurante los conceptos operativos, es decir, film familiar y amateur antes descritos, y consta de tres partes: catalogación, análisis de colección y puesta en valor.

Para realizar la primera parte, se propone una ficha de catalogación (Anexo 2) que tiene por objetivo un fácil acceso al material y óptimo manejo de la colección. Esta considera cinco aspectos:

- a.- Identificación, que contempla los datos más básicos asociados al material, tales como el código asociado a la familia, nacionalidad, realizador, duración, año, década, número de rollo, título y/o título asignado.
- b.- Descripción técnica, que contempla principales aspectos de su producción como formato de origen, emulsión, lugar de rodaje y tipo de film.
- c.- Temáticas, que propone 10 aspectos temáticos que caracterizan al film según el contenido de las películas.
- d.- Contenido, que supone una descripción de contenido y de contexto, como la identificación de eventos, personajes, espacios, valores y conceptos claves asociados. Además integra observaciones audiovisuales y materiales en el caso que se estime pertinente.

Respecto a la segunda parte de la metodología, esta corresponde a un análisis cuantitativo y cualitativo. Dentro de su plano cuantitativo, se realiza un estudio de los datos arrojados por la catalogación de la muestra, con el objetivo de hacer una caracterización general de esta; se estudiará la distribución de datos por medio de estadísticas bajo las categorías de donaciones por familia, tipos de filmes presentes en la colección, periodos de producción cinematográfica, temáticas presentes en los filmes, tipos de formatos y su distribución temporal. Por otro lado, dentro de su plano cualitativo, se identificarán los valores asociados a la caracterización elaborada mediante los métodos cuantitativos por medio del trabajo con fuentes, las cuales responden a tres tipos: documental, material y testimonial. Las fuentes documentales han sido consideradas como el contenido mismo del film estudiado por medio de la catalogación, a través de su contenido se identificarán relatos y estéticas comunes entre las diferentes familias donantes; mientras que lo material² es considerado como todos los objetos y artefactos ligados a la producción cinematográfica que venían incluidas en las donaciones, tales como el rollo físico -el cual contiene las imágenes referidas en lo documental-, sus cajas, contenedores plásticos, boletas, sobres, mesas de edición, proyectores, etc., esta información también fue complementada por medio de la consulta de revistas especializadas en cine aficionados, específicamente con publicidad de la época. Por último, las fuentes testimoniales fueron elaboradas mediante la realización de entrevistas a las familias donantes seleccionadas -Marcel, Baytelman, Tippmann, Faiguenbaum y Matus- en base a una pauta semiestructurada (Anexo 3). Por último, la tercera parte de la metodología consta en analizar y hacer explícitos los valores socio-culturales asociados al material de estudio.

2. Si bien dentro de esta investigación estos objetos materiales también son considerados como una fuente documental, han sido separadas de las anteriores solo de forma nominal para hacer una distinción.

Anexo N°5

Anexo N°6

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

Anexo N°7

**V CONCURSO
DE PROMOCIÓN DEL
ARCHIVO DE LA CINETECA
NACIONAL DE CHILE**

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE



**Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio**
Fondo de Fomento
Audiovisual

Gobierno de Chile