

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

Archives, repertoires and uses of orphan home movies: the experience of Proyecto filmoteca.cl

Arquivos, repertórios e usos do cinema doméstico órfão: a experiência do Proyecto filmoteca.cl

Diego Olivares Jansana

ORCID: 0000-0001-9518-900X

Universidad de La Frontera; Universidad Austral de Chile, Chile
diego.olivares@ufrontera.cl

DOI: 10.22235/d.v36i2.3039

Recepción: 06/09/2022

Revisión: 10/10/2022

Aceptación: 17/10/2022

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

Palabras clave: patrimonio; archivo; documento; cine chileno; cine doméstico.

ABSTRACT. Amid the irruption of new paradigms to approach the past, thousands of orphan home movies claim their place in institutional conservation programs around the world. These documents, until recently considered minor, pose pressing methodological challenges to the work of film archives. This text explores the material and conceptual characteristics of these films to describe the transition between their original private space and their new custody. In the proposed discussion, the experience of the Proyecto filmoteca.cl is observed to analyze the orphan metaphor of these rescued family images, together with the potentialities, risks and ethical scope of their contemporary use. It is also verified that the growing interest in these films without a program is widening the panorama of Chilean national cinema, expanding its range beyond the aesthetic-narrative canon that marked, without counterweight, the making and archiving during the 20th century.

Keywords: heritage; archive; document; Chilean cinema; home movie.

RESUMO. Em meio à emergência de novos paradigmas para abordar o passado, milhares de filmes domésticos órfãos reivindicam seu lugar em programas institucionais de conservação em todo o mundo. Esses documentos, até recentemente considerados menores, colocam desafios metodológicos prementes ao trabalho dos arquivos cinematográficos. Este texto explora as características materiais e conceituais desses filmes para descrever a transição entre seu espaço privado original e sua nova custódia. Na discussão proposta, observa-se a experiência do Proyecto filmoteca.cl para analisar a metáfora órfã dessas imagens familiares resgatadas, juntamente com as potencialidades, riscos e alcance ético de seu uso contemporâneo. Verifica-se também que o crescente interesse por esses filmes sem programação está ampliando o panorama do cinema nacional chileno, ampliando seu alcance para além do cânone estético-narrativo que marcou, sem contrapeso, o fazer e arquivar durante o século XX.

Palavras-chave: patrimônio; arquivo; documento; cinema chileno; cinema doméstico.

Introducción

En las últimas tres décadas se ha constatado un creciente interés por archivar rollos de cine doméstico producidos durante buena parte del siglo XX. La historiadora de cine Paula Félix-Didier (2010) habla de una “modesta revolución [que] ha dado como resultado un creciente interés institucional por coleccionar, recuperar y volver accesibles toda clase de materiales filmicos históricamente desatendidos” (p. 108). Se trata de producciones privadas filmadas en películas de pequeño formato¹ que nunca antes tuvieron lugar en los programas de las instituciones destinadas a la conservación, resguardo y puesta en valor de objetos patrimoniales. El tránsito de estos registros entre la esfera familiar de producción y su institucionalización ha tensionado las prácticas del trabajo con archivos filmicos en varias dimensiones. Por un lado, este proceso de domicia-lización, asignación de residencia, del que habla el filósofo francés Jacques Derrida (1997) trae consigo preguntas en torno al lugar en el que es conveniente situar la información que cargan estas filmaciones, qué estatuto de legitimidad es posible reclamarles y cuán conveniente es desanclarlas de su lugar de origen para interrogarlas sobre el espacio cerrado, familiar y privado, del que provienen. O dicho en los términos que propone la investigadora Ludmila da Silva Catela (2011) en *El mundo de los archivos*, cómo se relaciona la institución “propietaria” del acervo con las personas o comunidades dislocadas en este tránsito, en tanto “propietarias” de la memoria (p. 382).

Este interés por las películas domésticas, y por otros documentos antes no considerados, forma parte de un proceso mayor que emerge en medio de un giro epistémico multidisciplinar descrito como giro memorial. Elizabeth Jelin y Ricard Vinyes (2021), en su diálogo en el libro *Cómo será el pasado*, describen este cambio de dirección como un movimiento “alternativo al modelo canónico instaurado, al menos, desde la segunda guerra mundial” (p. 13). Junto al agotamiento de un modelo y la superposición de nuevas estrategias de construcción de saber, se ha producido una proliferación de museos, archivos

y otros centros destinados al trabajo con materiales del pasado. La filósofa chilena Elizabeth Collingwood-Selby (2009) decía hace más de una década que “la expansiva y cada vez más compleja maquinaria de las instituciones y operaciones destinadas a la identificación, esclarecimiento, preservación, rememoración y sanción de la verdad histórica” (p. 16), sería la marca de una voluntad de memoria a la que la humanidad, en estos tiempos menos que nunca, no estaría dispuesta a abandonar.

Un cine al margen

Ante este nuevo panorama, las imágenes de cine doméstico que reclaman su espacio en los catálogos institucionales, en los programas de investigaciones sobre el siglo pasado o en el panorama mayor de los cines nacionales, plantean la inherente reflexión acerca de las consideraciones que mantuvieron a este tipo de documentos al margen de los esfuerzos de conservación durante gran parte del siglo XX. Esta reflexión se torna aún más crítica si se ensaya, como mero ejercicio teórico, una cuantificación general de todo el material filmico doméstico que nunca podrá ser recuperado, que perdimos para siempre. Millones y millones de copias únicas que portaban capas de información a las que no se podrá recurrir jamás, minúsculas expresiones humanas que no volveremos a ver pues simplemente ya no existen. Paolo Cherchi (2005), investigador italiano que fuera director del National Film and Sound Archive of Australia, ha descrito “la extinción de las imágenes en movimiento que nadie se preocupa de preservar porque se las considera indignas [...] o inadecuadas para una futura explotación comercial” (p. 17) comparando esta irreversible pérdida con la corrupción, por ejemplo, de una tradición oral que desaparece de una comunidad. Pero ¿cómo ocurrió —y ocurre— esto? ¿Quién permitió que se produjera esta catástrofe? La sentencia del investigador francés Roger Odin (2007), muy probablemente quien más haya escrito

1:: 9,5 mm, 16 mm, 8 mm y Super-8 mm.

sobre cine doméstico, ofrece una primera línea de respuestas: “no hay nada, de hecho, que se parezca tanto a un film familiar como otro film familiar” (p. 203). Esta reiteración de motivos (fiestas familiares, los primeros pasos de un niño o niña, las vacaciones, los juegos en la plaza del barrio) es una de las razones que marcaron la exclusión del cine doméstico del foco de las comunidades archivísticas. Dicho de otro modo, la idea que primó el siglo pasado es que no hacía falta conservar cada rollo de registros familiares —sobre todo frente a recursos y espacios limitados—, pues bastaba con elegir una fracción de este cine que contuviera a todo este cine.

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

de cine canónico (Hollywood) que pretendió imponerse como fórmula en los manuales de campo para realizadores y realizadoras no profesionales que se publicaron el siglo pasado.²

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

Una última serie de consideraciones para proponer una explicación posible a la marginación de los registros aficionados del plan de conservación institucional, e incluso de la validación de estos materiales por parte de una comunidad de realizadores y realizadoras que se acercan a estos documentos para incorporarlos como insumos para nuevas obras —documentales, películas de metraje encontrado, cine expandido—, se encuentra en la aparente estrechez del rango social que describen las imágenes en movimiento producidas el siglo XX. Se trataría de un cine propio (en apariencia) de cierta élite, un ejercicio exclusivo del segmento socioeconómico de mayores ingresos que habría accedido a los bienes de consumo que trajo la modernización. Esta mirada sobre los registros domésticos

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

no aparece en los trabajos europeos o de la Norteamérica anglosajona que se han revisado, por lo que es posible asumirlo como un fenómeno relacionado a los países no desarrollados que no contaron con industrias cinematográficas nacionales reconocibles o consolidadas (esta idea se retoma en el apartado “El cine doméstico como cine nacional”). Puestas así las cosas, se propone que el cine doméstico latinoamericano —para acercarnos a la experiencia que estudia este trabajo— no habría constituido un corpus digno de archivar, pues contendría, sin contrapesos, una mirada inexistente de las tensiones sociales que marcaron el pasado reciente de nuestros países.

Filmoteca.cl

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

Filmoteca.cl no posee una estructura orgánica definida ni ha logrado encarar plenamente las tareas que un acervo como el que custodia exige (inspección, fichaje, catalogación, limpieza, reparación, restauración o digitalización

de alto estándar, por nombrar algunas). Hoy cuenta con un grupo de colaboración que ha comenzado el trabajo de revisión de las cintas y que debate sobre las fórmulas de catalogación más apropiadas para expandir las posibilidades de uso de las imágenes encontradas. Para mejorar las condiciones de salvaguarda, el proyecto se vinculó a la Universidad de la Frontera, en la ciudad de Temuco, con el fin de guardar los rollos de su colección en los espacios de la Biblioteca Central de dicha institución. Esta asociación es el primer paso para un proceso de traspaso formal que permitirá un abordaje multidisciplinar de los documentos archivados. Además, el patrocinio de la universidad propiciará la compra de materiales y equipamiento técnico profesional para completar los procesos propios de los archivos filmicos contemporáneos.

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

Apronte metodológico

Este trabajo se propone describir la experiencia del Proyecto filmoteca.cl fijando la mirada en las publicaciones que este archivo ha hecho en su cuenta de Instagram entre abril de 2020 y agosto de 2022, y en la amplia gama de interacciones que estas publicaciones han propiciado. Junto a ello, el presente artículo recoge parte de la indagatoria bibliográfica que se ha realizado en torno a la descripción propuesta, ofreciendo un marco teórico

posible para el caso que se está investigando. La reflexión que contiene este texto es fruto de una exploración que enlaza distintas aproximaciones al tema de los archivos filmicos domésticos en el mundo, situándose en un espacio particular delimitado como “archivo filmico doméstico huérfano/experiencia del Proyecto filmoteca.cl”. Se asume este binomio como objeto de investigación, lo que el metodólogo chileno Pablo Cottet (2006) describe como aquel “no-saber-por-saber” (p. 192) propio del diseño de un estudio de este tipo. Será este espacio nuevo construido, aquel objeto teórico-empírico, el lugar donde se volcarán los hallazgos y sus cruces, buscando respuestas novedosas para el fenómeno observado.

La investigación propuesta reconoce dos grandes unidades de información: el corpus de películas publicadas (como un todo) y la experiencia del Proyecto filmoteca.cl (comprendida como las interacciones nacidas a partir de esas películas publicadas). Para la elección de las unidades de información, lo que el investigador Pau Saavedra (2011) describe como “la unidad que corresponde a aquel fragmento que puede ser recuperado individualmente” (p. 124), este estudio tomó herramientas de distintas perspectivas metodológicas que se han puesto al servicio de investigaciones sobre archivos filmicos —y sobre el análisis filmico en general—, buscando las alternativas que se ajustaran de mejor manera al objeto presentado. Masha Salazkina y Enrique Fibla (2018), por ejemplo, toman la idea del investigador Thomas Elsaesser acerca del análisis de corpus de películas de no ficción en la que el autor recomienda suspender todas aquellas categorías que pudieran preexistir.

Este punto de entrada resulta central al observar un corpus como el del Proyecto filmoteca.cl, sobre todo por tratarse de películas huérfanas cuyos agrupamientos serán, además de arbitrarios, inoficiosos. Dicho de otro modo, para la elección de las unidades de información de esta investigación no pareció útil hacer un inventario de motivos presentes en las películas publicadas, ni de sus características materiales (color/blanco y negro, por ejemplo), ni de sus posibles fechas de rodaje, pues ninguno

de esos elementos aportará al saber por descubrir de este trabajo. Se optó, entonces, por descomponer el objeto de investigación entre aquellas películas publicadas (el archivo) —donde el Proyecto filmoteca.cl ejerce su agencia— y las interacciones que arrancan de esas publicaciones (la experiencia del proyecto).

Primer problema: archivar cine doméstico

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

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

de películas domésticas como Chile tiene memoria, de la Cineteca Nacional de Chile o Archivo Memoria de la Cineteca Nacional de México, por citar dos experiencias de referencia en Latinoamérica.

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

Segundo problema: archivar películas domésticas huérfanas

Volviendo a la idea de este viaje azaroso entre el ámbito de producción y ámbito de archivo, asoman las películas huérfanas, un segundo grupo de rollos domésticos que tornan aún más problemáticas las nociones de tránsito, desanclaje e institucionalización. Paula Félix-Didier (2010) señala que la calificación metafórica de “huérfano” (*orphan*) comienza a extenderse desde la década de los noventa³ y que es un intento por describir aquellos “materiales que por diversas razones quedaban fuera de los programas de rescate y restauración abiertos por las nuevas tecnologías digitales” (p. 108). Aunque, como señala el investigador estadounidense Dan Streible (2009), la mayoría de los estudios sobre archivos filmicos coincide en que “huérfano” es un término tomado del campo legal⁴, y que va mucho más allá de la autoría desconocida (p. 10), la condición de orfandad se extiende hoy a características de distinto orden: a) material (film dañados, manipulados

inadecuadamente); b) comercial (sin distribución o inaccesibles); o 3) histórico (fuera del canon estético, histórico, tecnologías obsoletas), por ejemplo.

Como se ha dicho, y revisados los casos citados, esta investigación se centrará en la experiencia del Proyecto filmoteca.cl, una iniciativa que pesquisa y archiva únicamente películas huérfanas, comprendidas en este caso como aquellas piezas en cuyo tránsito al archivo no haya mediado voluntariamente la familia protagonista de origen. Félix-Didier (2010), en su descripción del metraje encontrado como objeto de estudio y ámbito de creación, señalará que estos materiales provienen “frecuentemente de espacios ajenos al archivo institucional: mercado de pulgas, cestos de basura, colecciones personales y hallazgos felices en sótanos y altillos” (p. 107), figura que es posible extrapolar al Proyecto filmoteca.cl en tanto construcción indisolublemente vinculada al impreciso origen de los materiales que custodia. La imposible (o casi imposible) posibilidad de describir en detalle el tránsito entre la producción y el archivo confiere a filmoteca.cl un rango de novedad en el panorama de los archivos filmicos nacionales y abre, además, reflexiones acerca de las prácticas archivísticas y la utilización de los materiales custodiados por parte de la comunidad que accede a ellos.

Respecto del cine no profesional, la metáfora de orfandad, en su sentido más amplio, podría contener a todo el enorme conjunto de películas domésticas archivadas, sin distinguir entre aquellas que son traspasadas a una institución por un donante o las que se compran

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

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

en un mercado de antigüedades, por ejemplo, pues las producciones familiares han estado históricamente fuera de los programas institucionales. Así lo entiende el citado proyecto Archivo Memoria de la Cineteca Nacional de México, que en su página web⁵ describe que la condición de orfandad aplica para “cualquier película que existe fuera del espectro comercial y que ha sido descuidada, escondida o es única”. En el caso de esta investigación, a partir de las definiciones del Proyecto filmoteca.cl, el término “huérfano” se utilizará exclusivamente para referirse a aquellas películas domésticas que transitan hacia el archivo de una institución sin que medie la familia de origen.

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

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

La reflexión anterior se torna acuciante cuando una de las constataciones del cine doméstico es que el vínculo entre quien filma y quienes son filmados determina aquello que se registra. Todo lo que se ve en el cuadro, y lo que no, se modela a partir de este vínculo. La cineasta francesa Colette Piault (2003) ha descrito esta característica del cine doméstico señalando que quien opera la cámara “es un miembro del grupo y no debe distanciarse de aquellos a quienes está filmando” (p. 5). La realizadora, además, se fija en que las personas

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

filmadas dan señales de esta complicidad con quien filma a través de la cámara, lo que parece tranquilizar acerca de la imagen que se está capturando.

Tercer problema: la cadena de custodia rota

Indagar sobre los factores inmanentes que se despliegan en este tránsito de lo privado a lo público permitirá revisar elementos descriptores del cine doméstico en su doble condición de artefacto material y conceptual. Un primer orden se halla revisando los factores que propician el quiebre de la cadena de custodia de estas producciones familiares en su esfera original, acontecimiento que sella de ahí en adelante la vida de estos rollos. Estas respuestas son útiles como salida a una pregunta que parece ineludible y que porta un cuestionamiento ético frontal contra el incumplimiento del deber de conmemorar: ¿Por qué una familia destruye o se desprende de su memoria? Jean Luis Déotte (1998), en su trabajo *Catástrofe y olvido*, describe este deber como una característica de nuestro tiempo, señalando que “ahí estaría [...] la definición más próxima de cultura como *nuestro* deber. Preservar lo que ha sido dejado, como si se nos hubiese legado, es decir, dirigido expresamente” (pp. 50-51). El historiador francés Iván Jablonka (2020) toma esta idea al describir el proceso de recolección de información ausente de su familia, vinculándola con la noción de cobijo y protección. Como nuevo responsable de los archivos encontrados, Jablonka declara que desde ahí se erige como el protector de sus abuelos, como el abuelo de sus propios abuelos, quienes ahora, frente a él en otro tiempo, son unos jóvenes.

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

A diferencia del álbum fotográfico familiar en el que, como señala la artista e investigadora argentina Agustina Triquell (2012) “la función de construcción narrativa de la historia familiar es fuertemente acompañada por un discurso más general, de carácter ético y estético que se funda en el valor testimonial de la imagen fotográfica, de ‘lo que ha sido’” (p. 66). Una caja de zapatos repleta de rollos de cine doméstico no activará una narrativa por sí misma, pues lo que ahí está guardado requiere ponerse en movimiento. Dicho así, la estrategia de custodia del cine doméstico requiere incluir el utillaje que permitirá esta emergencia, lo que impone conocimientos técnicos acerca de aparatos discontinuados y afectados por el paso del tiempo —la caducidad del filamento de tungsteno de la lámpara de un proyector, por ejemplo— que van más allá del mero ejercicio de atesorar y cuidar algo lo mejor que se pueda.

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

El quiebre en la cadena de custodia y la ausencia de agentes cuidadores definidos para el cine doméstico alcanza una mayor dimensión ante otro fenómeno:

frente a la aparición de nuevos formatos de registro (VHS o DVD, por ejemplo), se opta por preservar las imágenes traspasándolas a la nueva tecnología en uso, desatendiendo los cuidados del formato original. Esto está muy bien descrito en *Buscando a Larisa* (2012), documental de Andrés Pardo, realizador uruguayo. En la película el director busca a la niña protagonista de un lote de cintas familiares que fueron encontradas en un mercado de antigüedades –*tianguis*– de México. Al preguntarle a la familia de la niña por qué fueron abandonados los rollos, todos quienes responden indican que una vez traspasado el material a un formato actual no hubo interés por retirar los originales del lugar donde se encargó el trabajo. La experiencia en el caso del documental citado se acerca a la experiencia de Marcelo Morales⁶ respecto de las personas que se acercaron a la Cineteca Nacional de Chile a donar sus archivos familiares. En este caso, muchos donantes solo tenían copias en VHS pues no consideraron importante guardar los originales.

Jacques Derrida (1997) ha dicho que “no hay archivo sin lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera” (p. 19). Desde ahí es posible decir que, en un plano material y conceptual, el álbum fotográfico familiar y los rollos de cine doméstico comparten ese lugar de consignación y su condición ontológica de ser artes mecánicas, y precisamente ahí surge la exigencia de registro de ambos tipos de documentos. La ensayista estadounidense Susan Sontag (2008) indica que “mediante la fotografía cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos. Poco importa qué actividades se fotografían siempre que las fotos se hagan y aprecien” (p. 18). Por su parte André Bazin (2017), en *Qué es el cine*, sitúa el encanto de los álbumes de fotos familiares en la liberación de aquellas vidas que fueron detenidas “no por prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica imparable” (p. 15).

Cuarto problema: ruptura de la pragmática

Constatadas las potencias de las películas familiares y, en el caso de los documentos huérfanos, la ruptura de la cadena de custodia, la ausencia del vínculo entre los rollos de películas domésticas sin origen trazable que aloja una institución y la familia que los filmó, supondrá un desafío mayor. Como han establecido distintas investigaciones sobre este cine, una de las características definitorias de las películas familiares es que completan su función al momento de la proyección, es decir, en el instante en que se restituye la promesa de ver –y volver a ver– lo registrado. Roger Odin (2010), uno de los autores que ha descrito esta idea con mayor claridad, señala “que el cine doméstico está realizado preferentemente para ser contemplado por los miembros de la familia, es decir, por aquellos que vivieron los acontecimientos” (p. 45). En las primeras líneas de la Lección 1 de *El cine amateur en 10 lecciones*, de Claude Tarnaud y Guy Fournié (1976), se encuentra la frase con que este manual para aficionados describe el fenómeno:

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

Será esta pragmática, definida por Jacques Aumont (2015) en su *Diccionario teórico y crítico del cine* como la relación entre del film con las costumbres, expectativas, necesidades y procedimientos y el contexto social donde se instala, “con el momento y el lugar donde es producido y proyectado” (p. 175) una cuestión que se torna crítica en

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

el caso de los documentos filmicos domésticos huérfanos. Rota esta pragmática, se altera también el cierre del ciclo filmación-proyección que constituye el rito propio de la función descrita por Odin. Los rituales, según señala el antropólogo chileno Rodrigo Moulian (2012) “son modalidades de interacción social en las que los participantes comparten información y el sentido general de la acción” (p. 23). Al ver la proyección de aquello que se capturó por la cámara, las personas asistentes completan el significado de las imágenes expuestas, reconocen lugares e identifican a quienes aparecen en escena.

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

Cómo se archiva la experiencia del visionado familiar

Al hilo del reconocimiento de la alteración de la función original de las películas domésticas que acopia y publica, junto a la idea de ruptura de la pragmática desarrollada, el Proyecto filmoteca.cl advierte sobre la limitación de archivar la experiencia que es propia del hecho performático presente en el ver y verse del ciclo filmación-proyección, experiencia que es imposible repetir o reproducir en el ejercicio archivístico del cine doméstico. Diana Taylor (2017) ha indagado en torno a la relación de archivo y repertorio fijando la mirada en las artes performáticas. La autora ha dicho que el archivo “existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio” (p. 17), contraponiendo a esta noción de archivo la idea de repertorio, aquel ámbito propio de la experiencia que “requiere de presencia, [donde] la gente participa en la producción y reproducción de saber al ‘estar allí’ y ser parte de esa transmisión”. Rota esta relación, el archivar películas domésticas huérfanas supondrá siempre un vacío imposible de completar en su estado primigenio: no están ahí las personas para volver a cerrar el ciclo de ver y verse. Siguiendo con la propuesta de Taylor, aquello “que hace a un objeto archivable es el proceso por el cual es seleccionado, clasificado y presentado para el análisis”. Por el contrario, el repertorio se presentará como “un tesoro, un inventario”, que también permite la agencia individual relativa “[al] buscador, el descubridor”, y un significado “por averiguar” (p. 56).

A pesar de la limitación esbozada, la experiencia del Proyecto filmoteca.cl permite vislumbrar la aparición de nuevos repertorios en constante renovación, nuevas búsquedas y nuevos descubrimientos. Al vacío que impone la ausencia de la comunidad fabricante de los registros se podrá contestar con una amplia gama de significados que asoman cuando las películas publicadas son vueltas a ver, una y otra vez. Este es el caso de la experiencia

de la cuenta de Instagram de *filmoteca.cl*, espacio que ha propiciado el ejercicio colectivo de completar la información ausente: locaciones desconocidas, personajes públicos no identificados, modelos de autos propios de una época o la ropa y costumbres de un lugar, por citar algunos ejemplos. Pau Saavedra (2011) sostiene que, considerando las posibilidades de difusión que ofrecen las redes sociales, la etapa de publicación no será la fase final del proceso. El documento, una vez publicado, será completado continuamente por quienes acceden a él, alterando las percepciones y el saber involucrado.

El cine doméstico como cine nacional

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

Kelly-Hopfenblatt y Peirano apuntan a que los planes de época estaban marcados por “la creencia de que proteger la industria cinematográfica implicaba también defender la identidad local, enfatizando el poder del cine para articular la imagen nacional” (p. 33). Estos

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

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

Ante este escenario, conviene volver sobre el rol que juegan los materiales filmicos domésticos como elementos que amplían el rango del cine en Chile, más allá de las consideraciones estilísticas. La investigadora canadiense Liz Czach (2014) ha explorado distintos ejemplos de países con ausencia o escasez de un cine comercial, indicando que en estos casos las películas amateurs adquieren una particular importancia. Czach reconoce que la conferencia de la Federación Internacio-

nal de Archivos Filmicos (FIAF) de 1990 en La Habana marca un hito en la comprensión del cine doméstico como cinematografía de una nación, en este caso como complemento a las formas de hacer cine más convencionales que se encontrarían ausentes o deficientes.

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

Usos posibles para el cine doméstico

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

Distintos trabajos coinciden en la importancia de los registros domésticos más allá de su fuerza meramente indexical o como prueba de que algo estuvo ahí, frente al lente, hace muchos años. Julieta Keldjian (2018) ha descrito

el aporte de estos documentos al señalar que ofrecen un punto de vista original sobre la vida privada, de gran importancia para distintas disciplinas que estudian elementos histórico-culturales. Este aporte de originalidad cobra una relevancia mayor al volver sobre la idea de ampliación del corpus del cine nacional en países como Chile. Paola Lagos y Arturo Figueroa (2017), destacan la fuerza de estos documentos señalando que “las colecciones de registros familiares son archivos documentales esenciales para la construcción de la memoria individual y colectiva; una verdadera herencia cultural y patrimonial de nuestro entorno y de su diversidad identitaria” (p. 111). El trabajo de Lagos y Figueroa, al estar dedicado a las películas de dos familias en Valdivia –lejos del centro metropolitano– incorpora la dimensión de una comunidad local que accede a imágenes de su ciudad que nunca habían sido vistas.

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

Los nuevos paradigmas historiográficos, nacidos tras el agotamiento de un modelo que ya no resulta útil para comprender el mundo y sus transformaciones, se

abocaron a la tarea de buscar modelos de estudio que pusieran en juego una complejidad desatendida. Acá, entonces, asoma otra vez la importancia que podemos reconocer en la escala de documentos como las películas domésticas que se ha descrito. El historiador italiano Carlo Ginzburg aporta una matriz metodológica como fórmula para encarar este desafío epistémico emergente. Ginzburg (2014) ha señalado “que toda configuración social es el resultado de la interacción de innumerables estrategias individuales: un entramado que solo la observación cercana permite reconstruir” (p. 91). Del trabajo del pensador italiano, que en su obra ha revisado los alcances de la microhistoria según distintas tradiciones, es posible destacar el valor que le otorga a la interacción de la dimensión microscópica y la dimensión contextual (de una escala mayor) como principio organizador de un relato histórico.

Hay coincidencia en que el cine doméstico es, ante todo, un cine sin programa, asunto que también marca el derrotero de los materiales publicados por el Proyecto filmoteca.cl. Se establece que las filmaciones familiares no estaban impelidas a cumplir planes propagandísticos, económicos, sociales, pedagógicos, científicos o registrales. Simplemente nacían y cumplían su ciclo filmación-proyección dentro de la comunidad cerrada, como se indicó antes, donde se materializaba su finalidad y sentido original. Por eso estos documentos, de apariencia inocente, se nos presentan como una novedad muchas veces inasible por un aparato catalográfico y que exige recaudos éticos. La crítica inglesa Penelope Houston, en una cita de 1994 recogida por Liz Czach (2014), señala que “parece pensarse que el material filmado por aficionados es de algún modo más puro, más auténtico, menos sujeto a manipulación con fines comerciales o políticos [...] auténticas pepitas de historia social que de otro modo no se registrarían” (p. 29). Siguiendo las palabras de Houston, conviene aquí volver a los recaudos éticos señalados antes frente a la constatación de las interpretaciones que pueden construirse al someter estos registros a usos que sus fabricantes jamás sospecharon.

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

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

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

Conclusiones y debate

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

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

Es posible señalar que el espacio conquistado por las películas domésticas se enmarca en un giro epistémico mayor, vivido en diversos campos científicos, que ha

cuestionado modelos percibidos como agotados e insuficientes para comprender el mundo contemporáneo. Este giro memorial, en pleno desarrollo, sería el sustrato sobre el que se están construyendo nuevas nociones acerca del pasado, la historia, el archivo y la memoria.

Se concluye, también, que la incorporación de películas domésticas chilenas en programas institucionales ensancha las nociones de un cine nacional que, durante el siglo XX, fracasó en su afán de consolidarse como industria y voz identitaria. Este nuevo panorama impone la urgencia de repensar los vínculos de las instituciones con las comunidades, lugar donde se completan las interpretaciones conceptuales y contextuales de estos rollos, y de incorporar modelos de catalogación que hagan posible la convivencia de archivos muy disímiles en acervos donde ha primado un estándar estético-narrativo sin contrapeso. En esa línea, se destacan las reflexiones de este trabajo que podrían alimentar un debate futuro y que fueron presentadas como dificultades o problemas: estudiar la ruptura de la cadena de custodia original de estos archivos (para evitar que se sigan perdiendo grandes cantidades de rollos), vencer barreras burocráticas para acceder a las películas huérfanas que hoy no tienen espacio en los archivos (se destaca acá el trabajo del Proyecto filmoteca.cl y de otros esfuerzos similares) y generar instancias multidisciplinares para construir metodologías específicas para este tipo de corpus.

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

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

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

Referencias

- Aumont, J., & Marie, M. (1993). *Análisis del film*. Barcelona, España: Paidós.
- Aumont, J. (2015). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.
- Bazin, A. (2017). *¿Qué es el cine?*. Madrid, España: RIALP.
- Cherchi, P. (23 de septiembre de 1999). *What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy*. <http://www.sc.edu/film-symposium/archive/orphans2001/usai.html>
- Cherchi, P. (2005). *La muerte del cine*. Barcelona, España: Laertes.
- Collingwood-Selby, E. (2009). *El filo fotográfico de la historia*. Santiago, Chile: Metales Pesados.
- Corro, P. (2021). *Apariciones. Textos sobre cine chileno 1910-2019*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Cottet, P. (2006). Diseños y estrategias de investigación social: el caso de la ISCUAL. En M. Canales (ed.), *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios* (pp. 185-217). Santiago, Chile: Lom.
- Cuevas, E. (2010). *La casa abierta, el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid, España: Ocho y medio.
- Cuevas, E. (2014). La memoria del cine o el cine que recuerda. En J. Català (ed.), *El cine de pensamiento: Formas de la imaginación tecno-estética* (pp. 189-203). España: UAB; UPF; UJI; UV.
- Czach, L. (2010). Cómo ‘mejorar’ las películas. El discurso de perfeccionamiento y la interpretación en el cine doméstico. En E. Cuevas (ed.), *La casa abierta, el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 61-87). Madrid, España: Ocho y medio.
- Czach, L. (2014). Home Movies and Amateur film as National Cinema. En L. Rascaroli, G. Young & B. Monahan (Eds.), *Amateur Filmmaking. The Home Movie, The Archive, The Web*. (pp. 27-37). Nueva York-Londres: Bloomsbury Academic.
- Da Silva Catela, L. (2011). El mundo de los archivos. En F. Reátegui (ed.), *Justicia transicional. Manual para América Latina*. (pp. 381-403). Brasilia, Brasil: Comisión de Amnistía del Ministerio de Justicia de Brasil.
- Déotte, J.-L. (1998). *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Santiago, Chile: Cuarto propio.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, España: Trotta.
- Félix-Didier, P. (2010). Sin techo ni ley. Films “huérfanos”, archivos y found footage. En L. Listori & D. Trerotola (Eds.), *Cine encontrado: ¿Qué es y hacia dónde va el found footage?* (pp. 107-112). Buenos Aires, Argentina: BAFICI.
- Ferreira, D. (2007). Tensiones y relaciones entre metadatos y marcos normativos catalográficos. En *3er Encuentro Internacional*

- de *Catalogadores: Tendencias actuales en la organización de la información* (p. 293-319). Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional.
- Fontana, J. (2002). *La historia de los hombres: el siglo XX*. Barcelona, España: Editorial Crítica.
- Ginzburg, C. (2014). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Jablonka, I. (2020). Cuando el historiador es padre e hijo. En P. Arriagada, V. Ibarra & B. Silva (Eds.), *La urgencia de la memoria* (pp. 29-43). Santiago, Chile: Lom.
- Jelin, E. (2012). Prólogo. Tomar, guardar, mostrar y mirar fotografías. En A. Triquell, *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar* (pp. 13-16). Montevideo, Uruguay: CdF Ediciones.
- Jelin E., & Vinyes, R. (2021). *Cómo será el pasado. Una conversación sobre el giro memorial*. Barcelona, España: Ned ediciones.
- Keldjian, J. (2018). Cine casero: patrimonio, educación y tecnología audiovisual. *Revista MERCOSUR Audiovisual*, (1), 38-49.
- Kelly-Hopfenblatt, A., & Peirano, M. (2020). Entre el éxodo y la invasión. La experiencia de Chilefilms en la mirada de la prensa chilena y argentina. *Revista Encuentros Latinoamericanos (segunda época)*, 4(2), 26-51.
- Lagos, P., & Figueroa A. (2017). Patrimonio audiovisual y memoria regional. Una aproximación al film de familia. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (15), 97-113.
- Mouesca, J. (1997). *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*. Santiago, Chile: Planeta.
- Moulian, R. (2012). *Metamorfosis ritual. Desde el ngillatun al culto pentecostal*. Valdivia, Chile: Kultrún.
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, España: Paidós.
- Odin, R. (2007). El film familiar como documento. *Enfoque semiopragmático. Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 2(57-58), 197-217.
- Odin, R. (2010). El cine doméstico en la institución familiar. En E. Cuevas (ed.), *La casa abierta, el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 39-60). Madrid, España: Ocho y medio.
- Ossa, C. (1971). *Historia del cine chileno*. Santiago, Chile: Empresa Editora Nacional Quimantú.
- Pardo, A. (Director). (2012). *Buscando a Larisa* [Película]. K3 Films.
- Piault, C. (2003). Films de famille et films sur la famille. *Journal des anthropologues*, (94-95), 285-298. <https://doi.org/10.4000/jda.1912>
- Saavedra, P. (2011). *Los documentos audiovisuales: qué son y cómo se tratan*. Gijón, España: Ediciones Trea.
- Salazkina, M., & Fibla, E. (2018). Introduction: Toward a Global History of Amateur Film Practices and Institutions. *Film History*, 30(1), 1-23.
- Sixto, R. (2016). Las imágenes en el ejercicio de la memoria. Representaciones del pasado. En P. Vicente & V. del Río (Eds.), *Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar* (pp. 234-245). Huesca, España: Diputación Provincial de Huesca.
- Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografía*. Barcelona, España: Penguin Random House.
- Streible, D. (2009). The State of Orphan Films: Editor's Introduction. *The Moving Image*, 9(1), 6-19.
- Tarnaud, C., & Fournié, G. (1973). *El cine amateur en 10 lecciones*. Bilbao, España: Cantábrica.
- Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago, Chile: Ediciones Unidad Alberto Hurtado.
- Triquell, A. (2012). *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Montevideo, Uruguay: CdF Ediciones.
- Walker, E. (2014). Uso de obras huérfanas: estudio de diversas regulaciones en el derecho comparado como referencia para modernizar la regulación chilena sobre propiedad intelectual. *Revista chilena de derecho*, 41(3). <https://doi.org/10.4067/S0718-34372014000300004>

Contribución autoral

- a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito.
D. O. J. ha contribuido en a, b, c, d, e.

Editor responsable: L. D.