

Patrimonio Audiovisual y Memoria Regional. Una aproximación al Film de Familia

Audiovisual Heritage and Regional Memory. An approach to Family Film

Paola Lagos Labbé*
Arturo Figueroa Günther**

Resumen

A partir de la revisión de un trabajo de recuperación y puesta en valor de patrimonio fílmico familiar, este artículo propone un ejercicio de conceptualización del cine *amateur* y en particular del film de familia, por medio del desarrollo de cuatro puntos: La (o)posición del cine *amateur* en relación al cine industrial; un inventario de las características

que definirían el lenguaje del cine doméstico; la idealización del sentido de familia contenido en las películas caseras, y el valor patrimonial del film de familia en la construcción de identidad y memoria histórica en el sur de Chile.

Palabras clave: Patrimonio, Memoria Histórica, Identidad, Cine *amateur*, Películas Familiares, Representación, Idealización.

Abstract

As a result of the review of a work of recuperation and valorization on family film heritage, this article attempts to propose a conceptualization exercise of amateur cinema and –particularly- of family film, by taking into account four points: The (op) position of amateur cinema in relation to industrial cinema; a characterization that would define the language of domestic cinema; the idealization of the sense of family involved in home made films and, finally, the heritage value of family film into the development of identity and historical memory at the south of Chile.

Key Words: Heritage, Historical Memory, Identity, Family Film, Amateur Cinema, Representation, Idealization.

Introducción

El presente artículo surge a partir del recientemente estrenado DVD *Dos familias con una cámara*¹, trabajo de recuperación, rescate y puesta en valor del cine doméstico filmado por dos tradicionales

* Área Audiovisual, Instituto de Comunicación Social, Universidad Austral de Chile. Avda. Los Robles N° 851, Isla Teja, Valdivia. E-mail: pao_lagos@yahoo.com

** Área Audiovisual, Instituto de Comunicación Social, Universidad Austral de Chile. Simpson 1033, Depto. N° 41. E-mail: jafigueroa@gmail.com

¹ El proyecto fue financiado mediante un Conarte 2008 (Corporación Cultural Municipal de Valdivia) y contó con el siguiente equipo de trabajo: Dirección y Montaje: José Arturo Figueroa. Producción: Cristina Kunstmann. Música: Karsten Contreras, Cristóbal del Río, Rodrigo Torres y Dan Gries. Paisajes sonoros: Arturo Figueroa y Luis Barrie.

familias descendientes de colonos alemanes en la ciudad de Valdivia: los Kunstmann y los Gleisner. A partir de un universo aproximado de 60 latas de 8 mm. (mudas; blanco y negro y color) registradas entre principios de la década del 40' y mediados de la década del 50', la obra recoge una selección que constituye un verdadero caleidoscopio visual de 40 minutos, que condensa la intimidad cotidiana de un tipo de familia valdiviana (de clase media acomodada; tercera y cuarta generación de inmigrantes alemanes) en las medianías del siglo XX. Junto con la documentación del día a día de estas vidas, los registros familiares nos sitúan como testigos privilegiados del pasado reciente² de Valdivia y sus inmediateces, así como de las transformaciones históricas, culturales, sociales y urbanas de la ciudad y su cáscara arquitectónica, antes del terremoto que sacudiera su geografía -y su entereza- en 1960.

Al principio de *Dos familias...* observamos embarcaciones surcando el cauce de un río Valdivia que se proyecta sin interrupciones hacia la profundidad del encuadre. Más tarde, y desde un ángulo similar, podemos apreciar el afluyente visualmente fragmentado por los cimientos de un puente Pedro de Valdivia en ciernes, para luego

² Si bien los documentos visuales y audiovisuales de naturaleza fotoquímica nos sitúan como garantes de la ocurrencia de ciertos hechos del pasado, nuestra mera presencia ante un acontecimiento no necesariamente basta para comprenderlo; hace falta una labor investigativa tendiente al levantamiento de datos que, en el caso de *Dos familias...*, hasta ahora son inciertos. La propia naturaleza del cine doméstico -su dispersión y falta de sistematicidad-, sumado al deceso de varios de los protagonistas adultos (incluso de quienes registraron estas películas caseras) dificulta enormemente la catalogación y datación de una serie de imágenes. Esta labor de recopilación de antecedentes contextuales (fechas, lugares, personas, etc.) se realizará en una segunda etapa de la investigación, en la que se emplearán técnicas para extraer información de fuentes primarias (entrevistas en profundidad) y revisión de fuentes secundarias, con el fin de contrastar los datos obtenidos oralmente, con archivos documentales. Así, el potencial histórico de las imágenes, se ampliará, enriquecerá y complejizará sustantivamente.

incluso llegar a divisar el viaducto terminado en más de algún fotograma. Del mismo modo, el paso del tiempo se deja sentir aún más rotundamente en el transcurso de las vidas de los sujetos (los "protagonistas" de estas *home movies*), a quienes vemos madurar y al crecimiento de cuyos hijos asistimos sorprendidos, presenciando cómo estos bebés -a quienes, sin conocer, sentimos cercanos y familiares pues los identificamos desde sus primeros meses de vida- se transforman en jóvenes muchachas y muchachos.

A lo largo de las siguientes páginas, nos proponemos dar cuenta de cuatro aspectos fundamentales que intentaremos desarrollar en paralelo a la conceptualización, descripción y caracterización del cine *amateur* en general, y del cine familiar o doméstico, en particular, a partir del material audiovisual que conforma *Dos familias...* El primero de ellos, dice relación con la (o)posición que ocupa el cine *amateur* respecto de las preocupaciones formales y comerciales del cine industrial (comercial, o *mainstream*³). En esta línea, y en lo que se refiere a los aspectos inherentes a una gramática del cine *amateur*, nos aventuramos, en segundo lugar, a proponer ciertas interpretaciones respecto a un particular estilo o estética que caracterizaría el lenguaje del cine doméstico.

En un tercer aspecto, y a partir de lo anterior, reforzaremos la comprensión de estos filmes como representaciones que -como cualquier otra construcción- dan cuenta de una visión parcial y sesgada de la memoria y de la identidad familiar. El imaginario que se proyecta a partir del cine

³ Corriente principal, aquella que da cuenta de las preferencias aceptadas mayoritariamente en una sociedad, sobre todo respecto al consumo de bienes simbólicos en el marco de una cultura mediatizada como la contemporánea. Los productos que emergen del *mainstream*, por lo tanto, son elaborados y comercializados con el fin de acceder con facilidad al público masivo.

doméstico es irremediamente feliz, como si la familia fuese un cuerpo social libre de cualquier conflicto, dolor o tensión. Nuestra tesis al respecto es que esta “sublimación” -transversal prácticamente a toda *home movie*- no sólo posibilita asignar a las películas familiares la característica de operar más bien como pequeñas “ficciones familiares”, sino que dicha idealización se encuentra íntimamente ligada a nuestra dimensión emocional y afectiva, a menudo tan renegada –tal vez precisamente por su inmaterialidad- dentro de la constitución de la compleja realidad humana.

Por último, un cuarto punto abordará uno de los principales aportes del cine familiar a las ciencias sociales, esto es, a nuestro juicio, su gran valor patrimonial en la construcción de la identidad y de la memoria histórica, en este caso, de la intimidad de los hogares del sur de Chile. Lo anterior, sin ánimo de generalizar, sino muy por el contrario, conscientes de que se trata de la producción simbólica (las “películas caseras”) de un tipo de familias pertenecientes a un segmento social y cultural de particulares características.

I. Los dominios del Film de Familia

El cine nace documentando la realidad. No cualquier realidad, sino precisamente la realidad más cercana, más íntima. Basta recordar una de las primeras filmaciones de los pioneros Lumière en los albores del séptimo arte: *Le repas de bébé* (*La comida del bebé*, Louis y Auguste Lumière, 1895), registra una sencilla toma en plano secuencia de encuadre fijo, donde vemos al propio Auguste Lumière y a su mujer en la mesa de la terraza del hogar una mañana cualquiera, dando de comer a su pequeña hija. Se trata, probablemente, del primer film de familia del que se tenga noticia. A partir de entonces, el gesto de volcar la cámara “hacia dentro”, hacia lo más

próximo y personal (incluso hacia el propio “yo”), ha escrito su propia e incesante -aunque marginal-historia, la que se ha de narrar en paralelo (si no, como veremos, en franca “oposición”) a la historia oficial del cine.

La época dorada del cine doméstico tiene cabida en Estados Unidos a partir de la década de los 30’ (y hasta finales de la década de los 60’), cuando la llegada del formato 8 mm. y las pequeñas y portátiles cámaras domésticas, penetraron con fuerza como un *hobby* predilecto en el tiempo libre de la familia nuclear norteamericana de clase media (Shand 2009). Es justamente en este origen donde se cimientan dos de las principales consideraciones extraídas a partir de los escasos pero significativos debates teóricos que -desde los estudios filmicos y la crítica académica- han depositado su interés en el film de familia. La primera de ellas, su carácter *amateur* y, en segundo lugar, su hipotética condición como reproductor y promotor de un modelo ideológico de vida burgués. A continuación desarrollaremos ambas aristas, las que -por lo demás- se encuentran íntimamente vinculadas.

Respecto a la pertenencia del *home movie* en la esfera del cine *amateur*, primero que nada, cabe señalar que este término no pretende referirse peyorativamente a este tipo de películas. Con “cine *amateur*” nos referimos más bien a las características de su perfil aficionado y, sobre todo, intentamos recuperar el sentido original del término de raíz latina (*amator*), proveniente del francés, que designa al que ama. Quienes portaban la cámara doméstica (generalmente los padres de familia), eran *amateurs* porque amaban el cine y se sentían fascinados con las posibilidades de este ejercicio de registro de la vida cotidiana, de sus actividades en el tiempo libre, de la intimidad del hogar, de sus relaciones filiales y sociales. De acuerdo a lo anterior, lo que realmente diferencia a un *amateur* de un profesional, es que

el primero puede ser tan virtuoso como el segundo, pero su motivación es la afición y efusión hacia aquella actividad que ama y cuyo valor radica, por lo tanto, más en la satisfacción de quien la ejecuta, que en los réditos productivos o económicos que pueda obtener de ella.

A medida que se democratizaba la tecnología, y la película 8 mm. y sus cámaras penetraban cada vez más en los hogares de la clase media norteamericana, también aumentaban las sospechas que recaían sobre el cine familiar como manifestación burguesa de reproducción social, sobre todo una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial. Como explica Patricia Zimmermann en su libro *Reel Families. A Social History of Amateur Film* (1995), a la necesidad de las familias por dejar un testimonio de sus vidas, se sumó el auge de la economía de posguerra. Esto hizo que la familia mesocrática norteamericana que estaba siendo beneficiada por un notable progreso material, quisiera exhibir en sus películas el orgullo que sentía frente a la adquisición y acumulación de bienes. Por otra parte, la favorable condición económica imperante, generó un significativo aumento en la tasa de natalidad en los Estados Unidos. Así, el denominado *babyboom* también fue inmortalizado en el celuloide, a través del registro casero de innumerables ciudadanos anónimos que con sus nuevas cámaras, fijaron los primeros pasos de sus hijos (protagonistas incuestionables de los filmes de familia, como podemos constatar también en *Dos familias con una cámara*), sus cumpleaños, juegos y travesuras.

Consecuentemente, esto hizo que el cine amateur se fuera identificando poco a poco con la familia como lugar de consumo. La industria capitalista vio en la institución familiar una estructura social hasta cierto punto ajena al fervor productivo y transfirió hacia el hogar tecnología

cinematográfica de segundo orden, promoviendo la actividad cinematográfica amateur a través de una gran cantidad de revistas especializadas en la diseminación del conocimiento técnico y en la instrucción de aficionados. Hay quienes interpretan esto como un intento por parte de la industria, de retener a los amateurs en casa y desincentivarlos a entrar en el mercado profesional o a utilizar estos medios como catalizadores de discursos públicos de naturaleza política. El cine *amateur* -al ser relegado al interior de las cuatro paredes del hogar para representar a la familia nuclear- perdía sus posibilidades de transformarse en una práctica crítica, de denuncia y transformación.

Los escritores de estas revistas alentaban a los *amateurs* a quedarse dentro de los límites seguros del propio hogar para encontrar la belleza. Esta noción de la práctica fílmica *amateur* reforzó la conceptualización de la familia como un constructo social ajeno a las relaciones políticas, sociales y económicas (Zimmermann 43).

Así pues, una de las posiciones desde la que se ha teorizado el cine *amateur* en general y el cine familiar en particular, es situándolo en oposición al *mainstream* (industria cinematográfica profesional; comercial). Este enfoque se fundamenta en las diferencias entre ambas manifestaciones cinematográficas, en aspectos que abarcan desde la producción, la distribución, exhibición y el consumo, hasta consideraciones sociales, ideológicas y tecnológicas; además de las especificidades estilísticas, estéticas y formales de cada una de estas representaciones simbólicas.

Si lo profesional se define desde el trabajo formal y la especialización y diferenciación de sus etapas productivas para emprender una labor económicamente remunerada, lo *amateur* se adscribe, en cambio, al tiempo libre, al ocio y al ejercicio vocacional de actividades fuera del

trabajo formal, con una retribución traducible en el placer o la realización personal. Para Zimmermann, una de las principales diferencias entre el cine profesional y el *amateur*, radica en la complejización y especialización de la técnica, además de los factores sociales y económicos que delimitan tal diferenciación.

Esto deviene en una brecha que circunscribe los terrenos de lo público y lo privado⁴. En la producción cinematográfica industrial, tanto la división del trabajo en los procesos de preproducción, producción, postproducción, distribución y exhibición, como el control sobre el mercado, se erigen como elementos fundamentales que inhiben la posibilidad de un trabajo autónomo e individual y que, de paso, aseguran sólo a los grandes productores el acceso a los circuitos de comercialización, garantizándoles la entrada masiva al espacio de lo público. Visto desde esta óptica, la práctica *amateur* se encontraría del lado de la “ineficacia” y la búsqueda “improductiva” de la realización personal. De allí que esta práctica se conciba en la esfera de lo personal, familiar y cotidiano –lo privado-, pues es en principio en esa dimensión donde lo material no siempre satisface necesidades que, en este caso, serían de orden íntimo, espiritual, creativo o emotivo y que, como tales, no podrían ni debieran ser cubiertas en el espacio público del trabajo remunerado.

Ajena a los límites que pudieran imponerle ciertos intereses económicos o editoriales, e inscrita en los dominios de lo privado, la práctica del registro doméstico puede ejercer absoluta libertad estilística, básicamente –de acuerdo a

esta perspectiva- porque no requiere responder a las lógicas de la producción comercial. No obstante, según Zimmermann, el cine *amateur* igualmente funcionaría como una práctica de consumo, en este caso, de los aparatos técnicos que la soportan desde las grandes industrias. Pese a ser una actividad hasta cierto punto “artesanal” (autofinanciada, realizada y exhibida al margen de la industria) y privada, mantiene una relación de dependencia al situarse al alero de los paradigmas industriales de producción y desarrollo tecnológico. El cine doméstico se encuentra, pues, en el cruce entre la masificación del cine de producción industrial y la especificidad del uso doméstico del medio cinematográfico. Se produce una incorporación del usuario doméstico al mercado mediante la masificación de artefactos –cámaras, moviolas, película virgen, etc.-, cuya adquisición comporta la promesa de que cualquiera puede hacer ahora sus propias películas (en una ideología del “Hágalo Ud. mismo”⁵).

Esta doble dimensión del cine doméstico surge, por un lado, como ilusión de ejercicio democrático de ciertas necesidades expresivas y artísticas, pero al mismo tiempo opera como un terreno en el cual expandir y desarrollar tecnologías y herramientas profesionales de consumo masivo.

Por todo lo anterior, y siguiendo a Christian León (2005), puede decirse que el cine doméstico constituye una práctica intersticial; fluctuando en medio de lo público y lo privado; entre el interior y el exterior. El autor sugiere, además, que el “género *amateur*” (sic) es “una manera intermedia de representar, entre la intimidad del recuerdo personal y la impersonalidad del medio fílmico, entre la objetividad del registro y la pregnancia imaginaria, entre lo singular y su repetición” (León 2005).

⁴ Otros autores como Richard Chalfen (1987) y James M. Moran (2002), también sugieren que el “modo doméstico” de filmar (*home mode*) surge justamente en la tensión entre el espacio privado y el espacio público; entre el trabajo remunerado y el tiempo libre.

⁵ En inglés, abreviado como *DIY* (*Do It Yourself*) o *How to's*.

Lo anterior podemos contrastarlo con una gran cantidad de imágenes presentes en *Dos familias...* Particularmente llamativa y poderosa huella del pasado, es la secuencia donde los niños Kunstmann (hijos de Ariberto Kunstmann y Berta Beckdorf) se bañan a la orilla del río Valdivia y en el fondo vemos la estructura del Puente Pedro de Valdivia en plena construcción... ¿Se trata de una representación del “adentro” (lo privado), o nos habla del “afuera” (lo público)? Es, al mismo tiempo, la mirada subjetiva de la vida privada y el registro de la vida pública.

Esta particularidad no es nueva en la historia de las artes visuales, sobre todo, a partir de la revolución técnica que supuso el nacimiento de la fotografía y su inherente reproductibilidad. Ambos, fotografía y cine⁶, requieren de la materialidad del mundo como condición *sine qua non* para construir sus representaciones. Es ése el escenario a ser retratado. Esta propiedad característica del registro fotoquímico, supone la posibilidad de trenzar lo público y lo privado en una sola imagen. Sin embargo, entre ambas representaciones visuales hay diferencias que es pertinente identificar. La memoria condensada en el antiguo retrato de familia, conservada ahora en la dimensión del movimiento y del devenir temporal, hizo que una accesible cámara de 8 mm. relevara, en muchos hogares, a la cámara fotográfica tradicional de registro doméstico. No es que la haya sustituido, pero sin duda supuso un desplazamiento hacia una naturaleza que –si bien es la misma en términos ontológicos– conlleva una serie de prácticas comunicativas y de funciones rituales muy distintas.

⁶ Por la extensión de este artículo y debido a que no es atinente para el tipo de registro cinematográfico analizado (que en este caso se circunscribe al fotoquímico) no entraremos aquí en la discusión acerca de las posibilidades de construcción/manipulación de la imagen digital y su eventual prescindencia de ciertos elementos del mundo real.

La proyección de una película casera reviste, aún para el núcleo más íntimo de “espectadores” (la propia familia), una ansiada puesta en escena tribal, una ceremonia de autoafirmación de los vínculos parentales a través de imágenes que, con el paso de los años, sólo pueden ir cargándose de creciente valor afectivo y emocional.

Huelga decir que las *home movies* no están concebidas para ser proyectadas más allá de una atmósfera familiar e íntima. En este sentido, se trata de un “cine de Cámara”. Sin embargo, el hecho de que hoy podamos asistir a la exhibición de *Dos familias...* sin ser parte del núcleo doméstico, nos da señas sobre 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, alterando con ello la naturaleza original del cine familiar (Lagos 2009). Nuevamente podemos apreciar cómo se funden los terrenos de lo privado y lo público, en este caso, mediante la recuperación de una historia doméstica y privada, que ahora apela y accede a un público universal. En el siguiente punto, daremos cuenta de ciertas características particulares del film de familia que, en gran parte fruto de las condicionantes técnicas del formato doméstico empleado, instauraron un estilo característico y reconocible para la gran mayoría de las películas caseras realizadas en 8mm.

II. Hacia una estética del Film de Familia

Si bien el enfoque recientemente abordado sobre el film de familia como un producto que se define en oposición entre lo profesional y lo *amateur* es pertinente, lo cierto es que corre el riesgo de simplificar y restringir un fenómeno mucho más complejo, alrededor del cual giran una serie de aspectos que lo enriquecen y que superan –a nuestro juicio– las tensiones impuestas desde una

perspectiva industrial. Se trata de representaciones simbólicas desde las cuales es posible analizar prácticas comunicativas específicas, que no sólo dan cuenta de patrones de comportamiento y dinámicas culturales por parte de los actores sociales que las producen, reproducen y les 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.

Crónicas personales de la vida privada, estas películas nos abren una ventana hacia la identidad, la autorepresentación y el sentido de pertenencia familiar de dichos grupos humanos. Estos rasgos identitarios se reflejan en gestos, detalles, vestimentas, costumbres, hábitos y comportamientos que se manifiestan en eventos en apariencia intrascendentes, pero en realidad sumamente significativos porque están cargados de valor emocional y de la espontaneidad de la vida cotidiana.

Intentando establecer un diálogo con Chalfen (1987) y Moran (2002), quienes se refieren a una suerte de “modo doméstico” de filmar reconocible en las *home movies*, sugerimos a continuación ciertos elementos estilísticos y estéticos identificables específicamente en los filmes de familia realizados en 8 mm. A modo

de propuesta tentativa, caracterizaremos los siguientes 8 puntos:

1. Duración de la *bovina*. Cabe señalar que cada *reel* de 8mm. en general tiene una duración de escasos 3 minutos. Al tratarse de un metraje tan limitado, el cineasta se encuentra siempre sujeto a la necesidad de registrar sólo aquello que considera como lo más representativo y significativo de cualquier actividad o acción. Desde ya, esto supone, por una parte, una gran fragmentación del tiempo y del espacio⁷ y, en consecuencia, se trata generalmente de registros de primera mano que no han sido modificados ni alterados por procesos de montaje o postproducción. Lo anterior, refuerza el constante ejercicio de libertad expresiva del cine familiar y *amateur*, que se confronta al canon de lenguaje cinematográfico industrial.

La duración de este *reel* o *bovina*, incide directamente en el uso que se le da a la cámara y a la puesta en escena resultante. Así, en esos escasos 3 minutos suele encontrarse gran cantidad y variedad de planos (la mayoría muy cortos y registrados en forma discontinua), que a menudo dan cuenta del transcurso de varios meses e incluso años en la vida de las familias.

2. La unidad de tiempo de “toda una vida”. A este respecto, concordamos con MacNamara (1996), quien señala que en los filmes *amateur* la unidad de tiempo de la historia no son los años o las décadas, sino “toda una vida” (*a life-time*). En efecto, si ordenamos cronológicamente varias latas de una determinada familia, podremos ver cómo se compendia el devenir de su historia en fragmentos temporales muy cortos (pensemos que una hora de filmación equivale a 20 latas registradas), que nos ofrecen un panorama de cómo envejecen los sujetos y cómo sus pequeños hijos se transforman en jóvenes, mientras evoluciona también el espacio

⁷ Ruptura de la continuidad diegética, secuencialidad o fluidez en el devenir de la acción. En el caso de las películas familiares en 8mm., es común apreciar que, si se registró un matrimonio, por ejemplo, sólo veremos el beso de los novios, la lluvia de arroz a la salida de la iglesia y un par de tomas del vals; si se trataba de un cumpleaños, en tanto, tendremos que conformarnos con ver al festejado apagar las velas. Posteriormente, el registro en continuidad se vio facilitado con la llegada del video y el uso de formatos de mayor duración y menor costo (cintas electromagnéticas o digitales empleadas para los videos caseros).

que habitan y el entorno social, urbano, cultural y tecnológico que los rodea. Los registros familiares documentan, pues, el día a día de una o más vidas, de una familia o de la experiencia de vida de una comunidad, a lo largo del tiempo.

3. Altos costos y larga espera para la obtención de resultados. Sumado a la “limitante” de la escasa duración de la película, otra de las razones por las que este formato exige reducir el registro a momentos quintaesenciales, tiene que ver con los costos asociados a su uso. El registro en celuloide –aún en cine doméstico como el de 8 mm.- supone una serie de procesos caros, que van desde la adquisición de las películas hasta su posterior revelado. Además, estos procedimientos no necesariamente se realizaban en todas las ciudades; en el caso de *Dos familias...*, las familias Kunstmann y Gleisner generalmente debían enviar a revelar sus películas desde Valdivia a Kodak Santiago y esperar como mínimo un mes para tenerlas en sus manos y poder proyectarlas en familia. Esto, por cierto, generaba una inmensa expectación, además de un aura mística que rodeaba el ansiado momento de la proyección de la(s) película(s) en el núcleo familiar, la(s) que, pese a su inherente brevedad, era(n) proyectada(s) una y otra y otra vez, a pedido de alguno de los miembros de la prole reunida alrededor de este verdadero acontecimiento, que se constituía en un rito de consolidación de los vínculos filiales.

4. Facilidad de Transporte. Las cámaras domésticas para registro en 8 mm. son pequeñas, livianas y cómodas, por lo tanto muy portátiles y fácilmente transportables donde quiera que se desee filmar. Así, en *Dos familias...* podemos

apreciar escenas registradas desde lo alto de un edificio, arriba de un bote, en la playa, en el campo, etc. Este mismo factor refuerza la gran espontaneidad de las imágenes de la vida cotidiana registradas en los filmes domésticos.

La portabilidad del equipo conlleva, además, un estilo en el que predomina la “cámara en mano”⁸, en el que abundan los movimientos bruscos, los encuadres inestables, los paneos entrecortados, los repentinos desenfoques y los súbitos acercamientos o alejamientos (ya sea físicos u ópticos).

5. Sensibilidad de la película. Las películas caseras de 8 mm. poseen una muy baja sensibilidad (ISO), con resultados de excelente definición, grano moderado y colores cálidos, vívidos y muy intensos. Sin embargo, su poca sensibilidad permite registrar sólo en óptimas condiciones lumínicas, idealmente en exteriores (o en interiores con muy buena luz natural o artificial), lo que restringe las posibilidades de filmar “cualquier situación”, partiendo por variadas escenas cotidianas que suceden al interior del hogar.

Si a esta característica técnica agregamos la recién mencionada portabilidad de la cámara, veremos que las imágenes registradas en exteriores por lo general coinciden con paseos familiares al campo o a la playa, asados, vida distendida al aire libre, vale decir, momentos generalmente felices, vividos en días soleados, generalmente estivales o de mucha luz. ¿Qué pasa entonces (en el caso de *Dos familias...*) durante los días grises, fríos

⁸ Sin trípode, ni ningún otro tipo de aparato técnico (*dolly*, grúa, *steadycam*, etc.) que contribuya a dar fluidez y control a los movimientos de cámara deseados.

⁹ Posteriormente, en 1965, irrumpe en el mercado el formato Super 8mm., en sus variantes mudo y –años después- sonoro, pero la mayor cantidad de archivos filmicos de naturaleza familiar (y, por cierto, los recopilados en el DVD *Dos familias...*) corresponden a colecciones mudas.

y lluviosos que caracterizan el crudo invierno valdiviano? Es claro que los registros en tales condiciones son proporcionalmente escasísimos.

6. Cine mudo. El formato 8mm. es una película muda⁹, característica que -a diferencia de lo que pudiera pensarse- no sólo redundaría en una especificación técnica que apela a su falta de sonoridad, sino que incide directamente en las imágenes registradas, toda vez que la conciencia de su carácter silente por parte de quienes están siendo filmados, gatilla en ellos una serie de comportamientos que crea patrones identificables que se repiten a lo largo de prácticamente cualquier colección de filmes domésticos.

Incluso hay ciertos momentos en los que el espectador puede “oír sin escuchar” las indicaciones por parte del sujeto que filma hacia quienes se encuentran delante de la cámara (sujetos filmados). Es el caso de una secuencia perteneciente a la colección de la familia de Ariberto Kunstmann y su esposa, Berta Beckdorf, en donde vemos a sus pequeños hijos Gabrielle y Joaquín (de alrededor de unos 5 y 4 años, respectivamente) durante un Domingo de Pascua de Resurrección. Los niños recogen los tradicionales nidos con huevitos de chocolate, en el patio de la casa familiar en Máfil. Una vez terminada la recolección, vemos un Plano de Medio de Gabrielle y Joaquín, posando sonrientes para ser filmados. De pronto, ambos elevan al mismo tiempo sus canastitos y los muestran hacia la cámara. Es entonces cuando el espectador podrá prácticamente percibir la voz

que los “dirige”¹⁰, diciéndoles: “Ahora, ¡muestren sus huevitos, niños!”.

7. Comportamiento ante la cámara. Como vemos, el modo en que los sujetos que se encuentran frente a la cámara se relacionan con el artefacto, no es aleatorio. Las imágenes registradas en 8 mm. son, por lo general, abiertamente frontales; vale decir, con muchísimas miradas e interpelaciones a la cámara. En *Dos familias...*, por ejemplo, es frecuente observar que las personas ríen amablemente y saludan a la cámara, gesticulando expresivamente para darse a entender a través de un lenguaje que –son conscientes- es visual, pero no sonoro. Del mismo modo, hay muchísimas tomas posadas; adultos comportándose como niños, bromeando sobre sus propias actitudes; padres retratándose orgullosos con sus hijos en brazos; niños haciendo gala de sus destrezas ante la cámara, acariciando sus mascotas o dirigiendo la mirada de los desconcertados animales hacia el objetivo de la filmadora.

El acto de posar, recuerda el vínculo evidente que mantienen las películas caseras con la fotografía fija y particularmente con el retrato de familia, en el que predomina la estética de la instantánea o *snapshot*, caracterizada por su intimidad e inmediatez. Basta hojear los álbumes familiares, para identificar poses y actitudes que luego simplemente parecen animarse y cobrar vida en el dispositivo cinematográfico y su inherente obrar en el tiempo y el espacio.

8. Preocupaciones temáticas. En cuanto a los intereses respecto hacia dónde orientar la cámara doméstica y qué aspectos humanos y culturales representar por medio de ella, los filmes de familia dan cuenta de un interés que usualmente se encuentra dirigido hacia “adentro”, no ya –como vimos- en términos espaciales, sino simbólicos:

¹⁰ Cabe destacar que es la figura paterna quien, casi indefectiblemente, se encuentra tras el objetivo de la cámara registrando todo evento familiar. Es él, en consecuencia, el gran ausente dentro del núcleo familiar filmado. Así, el padre sólo aparecerá en algunas breves tomas, cuando cede el control de la cámara a su mujer y se incorpora al “escenario” donde transcurre la acción, expresamente para ser retratado.

en cuanto al registro de la intimidad del hogar, de aquello que se tiene más cercano; del mundo privado de los afectos (la familia, los amigos) e incluso del propio “yo”. Es por ello que en el modo doméstico, el autor (productor o realizador) y el espectador (destinatario) muchas veces se funden en una misma figura, que es también quien condiciona e intenciona el “qué” filmar.

También en este punto, existen ciertas motivaciones transversales a la mayoría de las películas caseras, las que dan cuenta de una verdadera cronología -como veremos en el siguiente punto- de los momentos felices de la vida de las familias que las protagonizan, sobre todo aquellas situaciones representadas en ciertos rituales de celebración, tales como fiestas de convivencia social, noviazgos y matrimonios, bautizo de los hijos, sus primeros pasos, sus cumpleaños, navidades, paseos de verano, asados familiares, celebraciones históricas y fiestas religiosas. Este punto se aplicará más adelante en el caso de estudio, indagando cuáles son las principales temáticas que predominan en *Dos familias...*

III. Un cine de la felicidad

Cuando nos enfrentamos a los filmes de familia; los propios y los ajenos, nos instalamos en un acto de recepción que opera comunicándonos un tipo de mensaje que tendemos a percibir mucho más desde la emoción que desde el intelecto; desde la evocación de sensaciones, que la comprensión de conceptos; en definitiva, desde la identificación y la empatía. La razón es simple: casi todos

estuvimos, estamos o estaremos insertos en algún tipo de conexión social familiar. La familia es el seno de nuestras relaciones más íntimas y complejas; relaciones que definen enormemente quiénes somos. Nuestros vínculos afectivos -pues convengamos que el concepto de familia se funda en muchos más lazos que los meramente sanguíneos; supone fuertes nexos de amor, afinidad, amistad, compromiso; experiencias compartidas, pasión, convivencia e incluso conveniencia o hábito- se construyen sobre intensas emociones asociadas a los roles que cada uno de nosotros representa en la familia: hijo(a), madre, padre, hermano(a), pareja, amante, abuelo(a), nieto(a), amigo(a). Es claro que la idea de aquello que define a la familia¹¹ puede variar radicalmente dependiendo de la cultura y del devenir histórico, pero lo que aparentemente no se altera es nuestra relación de dependencia hacia un determinado sentido de familia.

La familia transita en una doble dimensión entre lo cultural y lo afectivo, esfera incorpórea y -por lo mismo- todavía tan relegada desde las preocupaciones epistemológicas atendibles en nuestro paradigma occidental, regido por lo material-objetivizante. Aunque invisible e invisibilizado, el universo de las emociones y los afectos es tanto o más constitutivo de la realidad humana que la empiria, pues en él se fraguan y catalizan los sentidos que atribuimos a cuestiones existenciales universales.

La identidad y el sentido de pertenencia a una familia, ocurren en el devenir de un tiempo (pasado, presente, futuro) que, a su vez, se cobija en un espacio a habitar: el hogar, en cuyo interior se viven las dinámicas más íntimas y emocionales de nuestra banalidad cotidiana. “El espacio íntimo de la casa, acoge nuestros vínculos familiares y afectivos, los objetos significativos que nos acompañan y el eros que atraviesa y sostiene la vida diaria entre afectos y alimentos” que, agrega

¹¹ Familias nucleares tradicionales, extensas, monoparentales (por libre elección, divorcio o muerte de uno de los cónyuges), adoptivas; familias encabezadas por una pareja legalmente establecida o una pareja de facto; por parejas heterosexuales u homosexuales, y un largo etcétera.

la autora, nos nutren tanto en lo material como en lo afectivo (Llanos 2005: 14).

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. Esto explica que las *home movies* construyan una imagen idealizada de la vida familiar, fundada sobre aquellos acontecimientos dichosos que, por lo mismo, se conciben como memorables para la posteridad.

En consecuencia, es aquella esfera que define espacios de naturaleza emocional y espiritual (por lo tanto, subjetiva) 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 sólo 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*¹², 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.

¿No es sospechoso que el cine familiar sea indefectiblemente un cine de la felicidad?, ¿qué tipo de relación lúdica o hipnótica establece la cámara con los retratados que los devuelve a la infancia, de tal manera que todos los protagonistas parecen comportarse como niños? ¿qué se oculta más allá de los rituales y ceremonias en los que se convierte la antología cinematográfica de una vida? ¿qué esconden todas las ausencias, cada día más patentes?. (Cuevas y Muguero eds. 2002: 54).

A continuación, nos proponemos analizar el material compendiado en el DVD *Dos familias...*, con el fin de identificar las principales temáticas contenidas y contrastar si efectivamente se cumplen en él las características recién mencionadas respecto a las *home movies* como reproductoras de un sentido idealizado de la idea de familia. En el folleto que acompaña el DVD que compila las películas caseras, el historiador, Fabián Almonacid, señala:

Imágenes en movimiento de un tiempo que no está en la memoria de la mayoría de los habitantes actuales de esta ciudad. Que muestran personas desconocidas, que ya no están, edificios también desconocidos que tampoco han permanecido. Estas imágenes permiten volver a ese tiempo olvidado, haciendo presente lo pasado. La abuela cuando niña, divirtiéndose en la playa, las calles de Valdivia, con postes de madera y árboles florecidos. (...) Sin embargo, junto a lo desconocido, mucho de ello desaparecido, está la permanencia de algunos elementos característicos de la ciudad y su entorno; el río, la costanera, algunos edificios, los vapores, las regatas, los viajes en lanchas y yates, el

¹² Películas que, por lo demás, promueven ideológicamente un ideal de familia occidental “normal”, encabezada por un padre (proveedor, pilar económico de la familia) quien maneja la cámara y, en consecuencia, detenta el poder de zanjar cuáles acontecimientos son dignos de ser filmados y cuáles no; una madre (protectora, dueña de casa, pilar afectivo de la familia); hijos (idealmente dos: un varón y una niña) y una pareja de vitales abuelos a quienes se va a visitar los fines de semana. Esto sumado a una serie de estereotipos acerca de cómo debe lucir, cómo debe actuar y qué bienes debe consumir una familia “normal” (un determinado tipo de casa, de auto y de mascota). La idea ha sido ampliamente difundida por los medios de comunicación masivos, sobre todo a partir de la posguerra y, en lo que concierne a las películas caseras, incluso marketeada a través de los manuales de instrucción de cómo hacer una *home movie*.



paisaje en torno al río. Viendo estos videos se tiene también la sensación de estar frente al mismo Valdivia de siempre.

Lo anterior efectivamente puede ratificarse a lo largo de la variada selección recogida en *Dos familias...* a partir de los archivos Kunstmann y Gleisner, cuyas temáticas convenimos agrupar en 4 grandes ejes: 1. Familia; 2. Paseos y Postales de Paisajes; 3. Acontecimientos de la Ciudad; 4. Deportes.

1. Familia. Acontecimientos íntimos, domésticos y triviales, a primera vista sin gran importancia (en el sentido de que no forman parte de los hechos “relevantes” para la historiografía clásica), protagonizados por algún(os) miembro(s) del clan familiar. Estos cándidos registros pueden dividirse, a su vez, en:

• Celebraciones Familiares. Operan simbólicamente como ritos de reafirmación de los vínculos filiales. Estas pequeñas “ceremonias” pueden celebrar

desde cumpleaños, aniversarios, bautizos, matrimonios a -como en el caso de los registros de la familia Kunstmann- la ya descrita celebración de la *Osterhasse* (Pascua del Conejo).

• Los Niños. Mención aparte merecen todos los momentos dedicados a filmar a los menores de la casa, quienes –a lo largo de toda su infancia y realizando las más diversas actividades- ocupan sin duda la mayor cantidad de metraje en las películas familiares. Tal vez en este tipo de registros, más que en ningún otro, se evidencia la idealización de ciertas emociones placenteras asociadas a la niñez. Operan aquí sensaciones de nostalgia y melancolía hacia las remembranzas de una infancia que -más allá cualquier constricción personal- se instala en el imaginario colectivo como un estadio feliz, idílico, de pureza, ingenuidad y cobijo en la incondicionalidad del amor parental. Este arraigo se exagera por la imposibilidad del retorno a estas raíces, a este

origen perdido. En el caso de *Dos familias...*, el predominio de los registros de los hijos de Arturo Gleisner y Edith Klempau, y sobre todo de Ariberto Kunstmann y Berta Beckdorf, es notorio. Los bebés acostados en sus cunitas, aprendiendo a caminar, divirtiéndose con sus juguetes favoritos, con sus mascotas, alimentando las aves y montando a caballo (es el caso de Joaquín Kunstmann, en el campo familiar en Máfil), aprendiendo a nadar en aguas de río y chapoteando a la orilla del mar. Particularmente hermosa es la escena donde Gabrielle y Joaquín, se despiden con un beso de Berta, su madre, y se suben a una camioneta que pasa a recogerlos para llevarlos a la escuela, en las cercanías de Máfil. Allí, junto a otros niños, los retoños Kunstmann juegan al aire libre y aprenden a leer bajo la atenta mirada de una maestra rural cuyo talante recuerda al de la profesora y poeta Gabriela Mistral.

2. Paseos y Postales de Paisajes. Otra de las grandes temáticas presentes en *Dos familias...*, es el registro de las excursiones y travesías a sectores aledaños de Valdivia, en compañía de la familia o de los amigos. En este tipo de filmaciones, los protagonistas ya no suelen ser tanto las personas, como los exuberantes paisajes naturales que resaltan la belleza del sur; sus praderas, bosques, costas, cielos, montañas y, sobre todo, las quietas aguas de sus ríos. Si, como sostuvimos, el registro doméstico ofrece una mirada idealizada de la representación de la familia y particularmente de la infancia, las imágenes que estas películas caseras arrojan sobre la vida al aire libre y el entorno medioambiental del sur, son apacibles y hasta bucólicas.

Dos familias... da clara cuenta de una conciencia sobre la importancia que la actividad fluvial cobra para el desarrollo de la ciudad de Valdivia. Es por ello que abundan los planos donde el río es el principal protagonista, o bien escenas que son

registradas desde sus aguas. En sus diferentes tramos (Calle Calle, Valdivia, Cau Cau o Cruces), el río fue durante siglos la ruta valdiviana por excelencia y el gran motor económico de la ciudad. Por este camino transitaban tanto los productos de las comunidades interiores, como aquellos que se trasladaban desde/hacia el exterior, a través del Puerto de Corral. Así, *Dos familias...* da cuenta de una ciudad palpitante que vibra alrededor de su río, atestado de todo tipo de embarcaciones, lanchas a motor y a vela, hidroaviones, barcos a vapor, bogadores, todos recorriendo el curso fluvial y avanzando frente al antiguo malecón de madera.

Por otra parte, la colección de Ariberto Kunstmann es riquísima en lo que respecta a excursiones a través de distintos medios: paseos en bote a remo por los afluentes de la zona; asados con amigos a la sombra de un sauce en el borde del río; viajes en tren a Antilhue; travesías en veleros donde, por ejemplo, vemos a un grupo de jóvenes mujeres divirtiéndose y bailando en la cubierta al ritmo de un acordeón interpretado por un amigo de Ariberto. En fin; éstos y otros registros dan cuenta del paisaje valdiviano y sus alrededores antes del terremoto de 1960.

Ambos archivos -Gleisner y Kunstmann- nos ofrecen, también, una panorámica del esplendor industrial de una Valdivia pujante, de gran belleza urbana y arquitectónica, cuyas principales fábricas se alineaban precisamente en la ribera del río, a los pies de la Isla Teja¹³.

3. Acontecimientos de la Ciudad. Este tipo de registros concentra ritos y celebraciones sociales, visitas de personalidades ilustres a la ciudad, conmemoraciones históricas, eventos masivos

¹³ Las más importantes, la Cervecería Anwandter, la Fábrica de Zapatos Rudloff y el Molino Hoffmann.

y en general acontecimientos que se estimaba eran de interés público. Estas actividades son proporcionalmente escasas respecto de las preocupaciones que –como hemos visto- primaban en los filmes familiares, aquellas que daban cuenta de aspectos íntimos de la vida privada.

Aún así, *Dos familias...* nos ofrece por lo menos un par de excelentes ejemplos de eventos de carácter público, que matizan estos *reels* caseros. Se trata, en primer lugar, de la visita del presidente Pedro Aguirre Cerda a Valdivia (presumiblemente en 1940), para una exposición agrícola instalada en lo que parece ser el sector de Collico. Y, en segundo lugar, un peculiar evento que curiosamente fue registrado tanto por Arturo Gleisner como por Ariberto Kunstmann en 1952, durante las actividades conmemorativas de los 400 años de la fundación de la ciudad de Valdivia. Las imágenes –filmadas en blanco y negro por Gleisner y en colores por Kunstmann- nos muestran una elaborada puesta en escena que busca recrear dicho acontecimiento histórico, mediante un amplio despliegue en el que decenas de figurantes se caracterizaron como conquistadores españoles, mientras otros tantos interpretaron a unos estereotipados indígenas de torsos desnudos, taparrabos y cintillos con pluma, que en nada se asemejaban a los verdaderos huilliches de la zona.

El hecho de que este suceso se encontrara presente en ambas colecciones familiares estudiadas, permitió realizar un montaje que yuxtapone ambos puntos de vista, mezclando así las imágenes en color con las en blanco y negro, que dialogan, se complementan y reflejan, desde diferentes ángulos, el registro de una misma situación. (De hecho, en *Dos familias...* se incorpora un instante casi imperceptible en el que cada operador figura en el encuadre del otro).

4. Deportes. Por último, una de las materias que aparentemente cobraba especial relevancia en una ciudad con una decisiva influencia de la cultura alemana, era la actividad física y el atletismo. *Dos familias...* nos brinda un completo panorama de la actividad deportiva valdiviana, sobre todo a través de las imágenes en blanco y negro capturadas por Arturo Gleisner. Con una estética prolija y depurada, experimentando con las velocidades de la cámara y sus posibilidades para el registro de la imagen en movimiento, Gleisner alternaba filmaciones normales con cámara lenta, con el fin de exaltar los cuerpos y los movimientos de gimnastas que competían en una variedad de prácticas deportivas tales como: atletismo, salto largo, lanzamiento de la jabalina, bala y disco, posta y, por supuesto, regatas en el río, el deporte tradicional de Valdivia. En sus registros, Gleisner evidenciaba la influencia estética de una de las grandes directoras alemanas de la época -aunque controversial, por sus producciones propagandísticas durante la Alemania nazi-, la cineasta Leni Riefenstahl. Muchos de los recursos cinematográficos empleados por Arturo Gleisner, pueden apreciarse en la innovadora obra documental de Riefenstahl, *Olympia*¹⁴ (1938), sobre los Juegos Olímpicos de Berlín, en 1936.

Cabe destacar –y esto puede considerarse como una muestra más de la herencia germana y su cultura deportiva- que la mayoría de las actividades registradas se realizaron aparentemente en el, en aquel entonces, recién inaugurado recinto del Club Deportivo Alemán Phoenix que, alrededor de 1945, se trasladó

¹⁴ La película, que dura aproximadamente 4 horas, está compuesta de 2 partes: La primera, *Festival de las Naciones* y la segunda, *Festival de la belleza*.

desde General Lagos a los actuales terrenos en los que se ubica, en la Isla Teja.

Los temas que acabamos de desglosar, por “triviales e irrelevantes”, claramente no obedecen a las clásicas preocupaciones historiográficas oficiales que aún dominan el campo disciplinario. Sin embargo, 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.

IV. Memoria Histórica y Valor Patrimonial en el Film de Familia

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. Ello, pues la identidad familiar supone un conjunto de representaciones y sentidos que hacen concebirnos como parte de una historia o un proyecto de comunidad. En esta línea, la identidad familiar no es una, sino la suma de las identidades de cada uno de sus miembros; y reivindica una estructura orgánica, pero erigida a partir de una gama diversa de particularidades.

Es posible que cada integrante de un grupo familiar difiera respecto a los recuerdos comunes en función de sus experiencias de vida y rasgos personales. Sin embargo, parte de las vivencias del sujeto también es el compartir y cohabitar junto a otros individuos en una dimensión común: el contexto del espacio doméstico y la vida cotidiana. Se produce, entonces, una negociación respecto de los sentidos atribuibles a la memoria; transacción que contribuirá a revelar aspectos sobre nuestra procedencia, a la vez que humanizará y personalizará nuestra comprensión del pasado y la consiguiente conformación de una identidad.

Componer álbumes de familia y árboles genealógicos tiene la función de insertar al niño o al joven en su propia ascendencia, permitirle conocer a sus padres, abuelos, introducirlo en una comunidad y en una idea de tiempo más extensa que la suya. Este trabajo crea raíces, vínculos y crea respeto por las referencias anteriores a la vida de cada uno, introduce al niño en una dimensión de tiempo más densa y eso por sí solo parece muy importante en una época de tiempo virtual. (Cytrynowicz, cit. en Cuevas y Muguero eds. 2002: 85).

Cuando las fuentes de la memoria están asociadas a intensas emociones -como es el caso de los filmes domésticos- la recuperación y comprensión de la memoria histórica de los grupos sociales (concretamente, de la familia) se complejiza, pues es muy difícil establecer los límites entre los “hechos efectivos” rememorados y los “hechos afectivos” contruidos. La memoria como constructo y representación mental del pasado implica, además, una apropiación de carácter selectiva y, por lo tanto, fragmentaria y limitada. Como nos resulta imposible recordarlo todo, seleccionamos aquellos recuerdos que pasan a formar parte de nuestra memoria, aquel gran tamiz donde los sucesos se decantan, se transforman y se sintetizan. “(La memoria) Es frágil, borrosa y difusa, en unas ocasiones por la

erosión del tiempo, en otras por la acumulación de experiencias y, siempre, por la acción del presente sobre el pasado, al que remodela en función de unos objetivos, de una identidad, o de los más variados intereses” (Cuesta 1996: 63). Tal parece, entonces, que del mismo modo en que cine y memoria operan con similares procesos elípticos para la elaboración de sus respectivas representaciones (las imágenes y los recuerdos), ambos mecanismos también funcionan como depositarios y arquitectos naturales de símbolos sobre el pasado.

En la actualidad, el rescate, preservación e integración de los valores históricos recuperados en los registros cinematográficos en general y en los filmes de familia en particular -habida cuenta de su potencial de archivo- adquiere exponencial relevancia como base de identidad cultural. Urge, pues, su proyección y puesta en valor patrimonial¹⁵. Muchos legados fílmicos se encuentran en peligro por la fragilidad de los soportes y la obsolescencia de los aparatos técnicos requeridos para su reproducción. De allí, entre otras, la importancia del trabajo desplegado en *Dos familias...*

Tal como hemos visto, las motivaciones que –como en una prospección arqueológica- nos llevan a intentar rozar el pasado contenido en las películas familiares, desde nuestro presente, son diversas y pueden obedecer tanto a necesidades

históricas y políticas, como afectivas y emocionales. En cualquier caso, cuando nos sumergimos en la dimensión de las películas familiares, nos enfrentamos a la posibilidad cierta de situarnos como sujetos de la historia e historiadores de nuestra propia memoria.

El gran potencial testimonial, comunicativo y patrimonial del filme de familia, le confiere un valor incalculable, toda vez que su legado se convierte en un excepcional documento histórico para la reconstrucción de nuestra memoria regional. Ello, en tanto el dispositivo cinematográfico posee un privilegio ontológico como depositario de memoria, pues toda imagen fosiliza una historia tras de sí, como testigo y huella del pasado. Por lo tanto, la historicidad y patrimonialidad del registro fílmico no vendrá dada sólo por la voluntad del rescate, sino por la esencia del medio. Así es como el tiempo preservado en estas *home movies* refuerza nuestros vínculos identitarios con el paisaje geográfico y humano de nuestra cultura local y comunitaria, en sus esferas públicas y privadas (Lagos 2009). En ese sentido, los archivos contenidos en *Dos familias...* son verdaderos retazos de la realidad local, crónicas íntimas que se erigen como valiosas herramientas para aproximarnos a una interpretación de la historia reciente de Valdivia, sus costumbres, su vida cotidiana y su imaginario cultural, en las medianías del siglo recién pasado.

¹⁵ Todo proyecto de rescate patrimonial cinematográfico, supone una serie de procesos complejos, caros y pluridisciplinarios, entre los que se encuentran: la búsqueda y recuperación de los registros (mediante el contacto con los donantes o depositantes); la confección de una base de datos a través de la elaboración de fichas técnicas que describan -entre otros aspectos- el estado, duración y contenido de cada bobina; la realización de los procesos de transferencia de los formatos obsoletos a soportes

en uso (hoy, generalmente se procede a la digitalización de los registros fílmicos); las gestiones pertinentes para la preservación y conservación de los archivos originales (que deben resguardarse bajo condiciones controladas de humedad, temperatura, etc.), y, finalmente, garantizar el acceso general a las copias, pues sólo en el momento en que las obras rescatadas llegan a conocimiento público, es posible forjar una conciencia y una sensibilización acerca de la importancia del patrimonio cinematográfico.

Bibliografía

- Buchloh, B. H. D. 1982. "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art". *Artforum* 21, 1: 43-56.
- Bürger, P. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Paidós.
- Burke, P. (Ed.). 1999. *Formas de hacer historia*. España: Alianza.
- _____. 2001. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. España: Crítica.
- Cerdán, J., Torreiro, C. (Eds.). 2005. *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Cuesta, J. 1996. "De la memoria a la Historia". *Entre el pasado y el Presente. Historia y Memoria*. Alted Vigil, A. (Comp.). Madrid: Universidad Internacional de Educación a Distancia. 56-89.
- Cuevas, E., Muguero, C. (Eds.). 2002. *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Cytrynowicz, R. 2002. "El cine de Berliner y la escritura de la historia". *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner*. Cuevas, E., Muguero, C. (Eds.). Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias. 81-90.
- Chalfen, R. 1987. *Snapshots versions of life*. Ohio: Popular Press, Bowling Green State University, Bowling Green.
- Halbwachs, M., Namer, G. 2004. *Los marcos sociales de la memoria*. España: Anthropos.
- Lagos, P. 2009. "El cine amateur de Armando Sandoval". *Armando Sandoval, el fotógrafo*. Matthews, M. Santiago; Pehuén (en prensa).
- León, Ch. "El Modo de Representación Amateur". *Ocho y Medio*. Mayo de 2005 <http://www.ochoymedio.net/opinion/ediciones-anteriores/archivo/05-05/05-05-Leon.html>, visitado el 1 de junio de 2009.
- Llanos, B. 2005. "La casa móvil y su paisaje". *Territorio Doméstico*. Truffa, B., Montecino, S. Santiago: Ediciones B. 13-18.
- MacNamara, P. 1996. "Amateur Film as Historical Record. A Democratic History?". *Journal of Film Preservation* 25, 53: 41-45.
- Marinas, J. M., Santamarina, C. 1993. *La historia oral: métodos y experiencias*. España: Debate.
- Moran, J. M. 2002. *There is no Place Like Home Video*. EEUU: University of Minnesota Press.
- Ortega, M^a L. 2005. *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y medio.
- Rebollo Iturralde, E. 1995. "Amateur Film-making, Collective Memory and Cultural Identity". *EnteleQuia*: Universidad Católica de Uruguay. En: <http://www.waccglobal.org>, visitado el 06/2009.
- Salazar, G. 2003. *La historia desde abajo y desde dentro*. Santiago: Lom-Universidad de Chile.
- Sánchez Navarro, J. (Ed.). 2001. *Imágenes para la sospecha*. Barcelona: Glénat.
- Shand, R. 2009. "Theorizing amateur film. Limitations and Possibilities". Artículo inédito.
- Vázquez, F. 2001. *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario*. España: Paidós.
- Wees, W.C. 1993. *Recycled Images The arts and politics of found footage films*. New York: Anthology films Archives.
- _____. 1998. "Forma y sentido en las películas de found footage: una visión panorámica". *Archivos de la filmoteca* 30: 124-135.
- Weinrichter, A. 2004. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T & B.
- Zimmermann, P. 1995. *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. EEUU: Indiana University Press.

