



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

*LA MÚLTIPLE EXISTENCIA DEL CINE CASERO EN MÉXICO.
ARCHIVO Y USO (2010-2020).*

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORA
EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
BRENDA VIRGINIA RICO MENESES

Tutor Principal:
DR. FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA
Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia
Miembros del Comité Tutor:
DR. DAVID M. J. WOOD
Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM
DRA. BRENDA MARÍA ANTONIETA RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ
Universidad Autónoma de Aguascalientes
DR. PABLO MARTÍNEZ ZÁRATE
Universidad Iberoamericana
DRA. TANIA CELINA RUIZ OJEDA
Unidad de Estudios sobre las Representaciones Sociales y Culturales UNAM

Ciudad Universitaria, CD. MX., marzo 2025.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

***LA MÚLTIPLE EXISTENCIA DEL CINE CASERO EN MÉXICO.
ARCHIVO Y USO (2010-2020).***

BRENDA VIRGINIA RICO MENESES

ÍNDICE

Agradecimientos.....	5
Introducción.....	6
Capítulo I. Las variables conceptuales del uso de imágenes preexistentes. Discusiones en torno a un proceso creativo múltiple.....	20
I.I. La diversificación conceptual de una práctica cinematográfica.	
Escisión y despliegue del uso de imágenes preexistentes.....	23
I.II. Entre la apropiación y el robo. Un nuevo paradigma de interpretación.....	40
I.III. El uso de imágenes preexistentes en México. Una conceptualización situada.....	44
I.IV. Investigar el uso cinematográfico del cine casero.....	50
I.V. El uso del cine casero en el cine mexicano contemporáneo.	
Una propuesta teórica y metodológica para su estudio.....	56
Capítulo II. Cultura visual y familia en el siglo XXI: cine casero y otras imágenes familiares.....	64
II.I La familia en el cine mexicano. ¿Figura o género?.....	68
II.II. Figuras óptimas de las imágenes familiares.....	72
II.III. Otras experiencias familiares. Otras imágenes.....	82
II.IV. Distinción entre imágenes familiares: una práctica multimedial.....	87
II.V. El cine casero:	
modo de producción y significación de las figuras óptimas familiares.....	93
II.VI. El cine casero del pasado en el presente.....	105

Capítulo III. Cine casero y archivo en México. La otra existencia de las imágenes familiares.....114

III.I. ¿Un giro archivístico?

Sobre el concepto de archivo en relación con el cine casero.....121

III.II. Relaciones contemporáneas con el pasado:

conmemoraciones e iniciativas de archivo en México (2010-2020).....130

III.III. Archivo Memoria.....139

III.IV. Archivo Fílmico Reyes.....147

III.V. Similitudes y contrastes entre un archivo institucional y un archivo ciudadano.....152

Capítulo IV. El uso del cine casero: Contexto cinematográfico y análisis de la incorporación de imágenes familiares en el cine mexicano contemporáneo (2010-2020).....157

IV.I. Producción cinematográfica en México (2010-2020).

De las prácticas independientes y sus encuentros creativos.....161

IV.II. Uso arqueológico: *Buscando a Larisa*.....169

IV.III. Uso historiográfico: *Perdida*, de Viviana García Besné.....176

IV.IV. Uso introspectivo: *La casa de los lúpulos* y *Tío Yim*.....185

IV.V. Uso transfigurativo: *Estela*, *La vida sin memoria parece dulce* y *¡Allá vienen!*.....198

IV.VI. Uso metacinematográfico:

La danza del hipocampo y *Les vestiges de mon enfance en 18 photogrammes*.....212

Consideraciones finales.....224

Apéndice

Fuentes de información.

Esta investigación sólo es posible gracias a las siguientes películas y a sus directores:

¡Allá vienen! (Ezequiel Reyes Retana, 2018)

Buscando a Larisa (Andrés Pardo, 2012)

Estela (Bruno Varela, 2012)

La casa de los Lúpulos, (Paula Hopf, 2016)

La danza del hipocampo (Gabriela Ruvalcaba, 2014)

La vida sin memoria parece dulce (Iván Ávila Dueñas, 2013)

Les vestiges de mon enfance en 18 photogrammes (Antonio Bunt, 2020)

Perdida (Viviana García Besné, 2011)

Tío Yim (Luna Marán, 2019)

AGRADECIMIENTOS

Gracias al Posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México y al Consejo Nacional de Ciencia, Humanidades y Tecnología, por permitirme pensar profesionalmente el cine de mi tiempo.

Un agradecimiento especial a Javier Ramírez, mi tutor principal, y al comité tutorial integrado por David Wood, Brenda Rodríguez, Pablo Martínez Zárate y Tania Ruíz Ojeda, su guía y compañía fueron fundamentales para el desarrollo de esta investigación.

Gracias a las y los cineastas cuyas películas estudio aquí. Sin su sensibilidad y creatividad esto no tendría el sentido adecuado para estudiar el cine casero: Ezequiel Reyes, Luna Marán, Bruno Varela, Andrés Pardo, Viviana García Besné, Gabriela Ruvalcaba, Iván Ávila Dueñas, Paula Hopf y Antonio Bunt.

Gracias a mi familia, a mis amigas y en especial a Tea, Buster y Nube.

Gracias a todxs por su cariño, generosidad y paciencia.

INTRODUCCIÓN

En años recientes en México, las trayectorias históricas junto a las valoraciones estéticas y culturales del cine casero han adquirido una relevancia notoria como parte de la cultura visual del siglo XX que permanece viva en nuestros días, gracias a prácticas creativas y a la preservación cinematográfica que presta atención a estas improntas familiares. Esta atracción surge en buena medida, de su filtración como objeto de estudios cinematográficos y su patrimonialización promovida por archivos o agentes culturales dedicados al cine amateur y huérfano, y en especial, por su uso en películas y proyectos audiovisuales de origen diverso.

Y es que, si observamos detenidamente, caeremos en cuenta cómo incluso producciones audiovisuales de consumo masivo han trabajado con registros caseros. De un comercial de la compañía Colgate-Palmolive para conmemorar su 95 aniversario, en donde se despliegan fragmentos caseros de distintas épocas, contenidos en un álbum fotográfico rojo del cual resalta el nombre de la marca en color dorado a una serie de cápsulas audiovisuales que forman parte de la campaña propagandística de Claudia

Sheinbaum, actual candidata presidencial por el partido político mexicano de Morena,¹
¿Cómo es que llegamos a esta euforia por el cine casero?

Las formas actuales en que una miríada de proyectos audiovisuales monta y transforma fragmentos de cine y video caseros se ha desplegado en lo que va del siglo XXI y en especial, la década de 2010-2020 ha sido clave para entender este auge. Eso que un día fue una práctica extraordinaria realizada por unas cuantas personas con fines específicos, en los últimos años ha devenido en referente formal y estrategia creativa convencional para el uso de imágenes familiares como el cine casero.

Este uso implica, por un lado, la identificación de las cualidades primigenias del cine casero: su modo de producción, sus condiciones de existencia y los elementos constantes de lo que se mantiene en su superficie: las personas mirando a la cámara, el movimiento álgido, la textura fílmica y/o videográfica, etcétera. Por otro, reconocer que precisamente esos elementos primigenios forman parte de una historia visual y una estética contemporáneas, que buscan recuperarlos, revalorarlos y/o transformarlos, desde la creación cinematográfica y la generación de archivos especializados.

Este es el objetivo de la presente investigación: identificar las formas en que este tipo de imágenes familiares sobreviven en el tiempo, como parte de otras existencias que distan mucho de su contexto original de producción y que, al momento de analizarse, necesitan de herramientas conceptuales particulares que consideren su especificidad.

¹ Junto a dichas capsulas, se difundió un documental sobre su vida y trayectoria política, *Claudia*, que incluye imágenes diversas, destacando material de archivo de 1968 e imágenes de su archivo familiar. Este fue dirigido por Rodrigo Imaz y se encuentra disponible en línea, [https://www.google.com/search?q=documental+claudia+shembbaum&oq=documental+claudia+shemb&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUqBwgBECEYoAEyBggAEEUYOTIHCAEQIRigATIHCAIQIRigATIHCAIQIRigATIGCAQQIRgV0gEINjc0MGoxajeoAgCwAgA&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:fd21ac52,vid:NDuUL-RQvMU,st:0](https://www.google.com/search?q=documental+claudia+shembbaum&oq=documental+claudia+shemb&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUqBwgBECEYoAEyBggAEEUYOTIHCAEQIRigATIHCAIQIRigATIHCAIQIRigATIHCAIQIRigATIGCAQQIRgV0gEINjc0MGoxajeoAgCwAgA&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:fd21ac52,vid:NDuUL-RQvMU,st:0) (consultado el 1 de diciembre, 2024).

Considero pues, que imágenes particulares requieren acercamientos particulares ya que, partiendo de imágenes familiares como el cine casero, su permanencia en la cultura visual está directa o indirectamente vinculada a su origen. Buscaré aterrizar esta idea con base en una reflexión sobre la relación que sostenemos con las imágenes preexistentes y su participación en la creación de otros relatos del pasado, a partir del estudio de dos archivos mexicanos dedicados al cine casero y el uso creativo de este tipo de imágenes familiares, mediante el análisis cinematográfico de 9 títulos producidos en México durante la década 2010-2020.

Si bien resulta difícil conocer el total de películas que incorporan cine casero durante un periodo de auge de cinematográfico en México,² he identificado más de 60 títulos que hacen uso de este tipo de imágenes de diversos géneros y duraciones, que abordan temas diversos y contrastantes: de homenajes a familiares que han partido a cuestionamientos explícitos sobre la experiencia familiar; de ensayos sobre la memoria a reflexiones historiográficas sobre el pasado del cine mexicano.

Esta constancia por parte de cineastas, investigadores, organizaciones y archivos, produciendo películas, generando iniciativas de preservación y coordinando proyectos curatoriales que hicieron hincapié en la potencia de este tipo de imágenes familiares, me da mucho para pensar en las interacciones que mantenemos para con nuestras imágenes, en un momento de hiperproducción visual en el que es indispensable discernir en las

² Durante la década 2010-2020 el cine mexicano logró entrar a una etapa de relativo auge, superando la cantidad de películas producidas año con año cuya cifra más alta databa de 1958 con 135 títulos. De acuerdo con cifras oficiales del *Anuario Estadístico de Cine Mexicano*, entre el 2010 y 2020 la producción aumentó de 69 en el 2010 hasta 216 en el 2019. Si bien la contabilización de la producción cinematográfica es un tanto ambigua dado el tiempo que toma terminar una obra cinematográfica y que la puede llevar a aparecer varias veces en inventarios consecutivos como estos, la diversificación del panorama cinematográfico es considerable durante el periodo estudiado.

relaciones que tenemos con ellas. Pero ¿Cuáles son las características de esta materia prima que es resignificada cada vez con mayor frecuencia desde la creación cinematográfica y los medios audiovisuales contemporáneos?

El cine casero como imagen familiar

La creación de imágenes familiares, definidas en su conjunto como una práctica multimedial e histórica dedicada a la creación de figuras óptimas al interior de grupos socioafectivos concretos, ha mutado en buena medida gracias a la aparición del cine casero. Su modo de producción suele delinearse por una serie de factores que incluyen dinámicas familiares particulares y una tecnología cinematográfica consolidada durante el siglo XX y que cambió drásticamente a partir de la invención del video.

En *There is no Place like Home Video*, James M. Moran,³ desarrolla la idea de la autoexploración visual al interior de las familias, a partir de una teoría medial para enfatizar la heterogeneidad de las prácticas visuales y sociales en las que las personas participan en el registro de su vida. Así, el cine casero es una variación más de la diversa producción de autorepresentaciones, fundamentadas en el registro visual y afectivo que las familias hacen de sí en el devenir del tiempo, testimoniando la transformación de dinámicas visuales y culturales en torno a la familia.

En este sentido, el cambio del soporte cinematográfico al videográfico es parte de la trayectoria histórica de una práctica tecnológica, cultural y afectiva, cuyo objetivo

³ James M. Moran, *There's no Place Like Home Video* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002).

principal es dar sentido a historias de vida a través de la generación de imágenes propias que devienen en vínculos afectivos en medio de dinámicas familiares variadas. Por ende, al hablar de imágenes familiares, implícitamente diferenciamos los diversos soportes y formatos con los que las familias han registrado su desenvolvimiento social en el transcurso del siglo XX.

Del soporte fílmico como el 16mm, 8mm o súper 8 a los formatos videográficos como el BetaCam, Mini DV, e incluso registros que en la actualidad realizamos con nuestros teléfonos celulares o los garabatos de niñas y niños que han aprendido a hacer en la escuela y la casa.⁴ Todos y cada uno de estos modos de crear imágenes familiares varían en complejidad y en la diversidad de sus participantes, así como en niveles de representación y sofisticación de producción. Sin embargo, no es la transformación tecnológica lo que recupero de la historia de las imágenes familiares en movimiento.

Lo que me interesa resaltar como fundamental para el reconocimiento del cine casero en tanto imagen familiar, se vincula con aquello que las familias construyen desde los registros visuales ya que ante todo, parto de la idea de que estamos frente a imágenes generadas por grupos sociales concretos, cuya ontología se encuentra arraigada también en necesidades individuales y colectivas de imágenes propias que posibiliten una autorepresentación y un lugar en el mundo, tanto dentro como fuera de casa.

⁴ Los soportes fílmicos más usados para los registros familiares llegaron para transformar el cine al significar tecnologías de uso más fácil, cuyo costo fue descendiendo en el transcurrir de los años y de los avances tecnológicos. Del 16mm, inventado en 1923, hasta llegar a los soportes videográficos, a partir de la década de 1970, caracterizados por un peso ligero y la posibilidad de reutilizamiento, todos estos ayudaron a consolidar otra faceta de la industria cinematográfica relacionada con la tecnología cotidiana implementada al interior de los hogares y que aún nos queda mucho por investigar.

Estas imágenes familiares permiten la construcción de lo que llamo *figuras óptimas*,⁵ a saber, aquellas construcciones visuales que las personas, como parte de la cultura visual, generan para exteriorizar ciertos elementos de su presente (belleza, vitalidad, poder, expresividad, etcétera), que les interesa colectivizar y aprehender con miras al futuro, un tiempo que, por cierto, puede llegar a hacer de su recepción y lectura un hecho variable y de alto contraste respecto a su contexto original de producción.

Las formas contemporáneas de supervivencia de estas figuras óptimas son inestables en tanto que, más allá de su preservación y su tratamiento creativo como material *de* archivo en proyectos audiovisuales atiende a una lectura heterogénea, generando una ruptura con el tiempo familiar primigenio, devenido ahora en una serie de problematizaciones que dislocan esta nueva existencia que ahora se manifiesta ambigua, que desborda una extraña nostalgia mezclada con un inquisitivo cuestionamiento de lo que las imágenes muestran.

A mi entender, al hablar del uso de imágenes preexistentes tan particulares como el cine casero, es fundamental partir de la idea de que estamos trabajando con objetos culturales muchas veces condicionados por una afectividad inmanente, que transitan entre modos de existencia múltiples y a veces disímiles derivados de su recontextualización, que puede mantenerlos ligados a su origen o despojarlos de sus cualidades primigenias mediante su resignificación, dependiendo de las prácticas artísticas y de archivo que expanden sus alcances afectivos, visuales y discursivos.

⁵ Recupero este término del pensamiento del crítico y ensayista mexicano Carlos Monsiváis (1938-2010), quien identificó en el cine mexicano Época de Oro, a ciertos actores y actrices que tuvieron un papel fundamental como *figuras óptimas* de la sociedad, llegando a convertirse en figuras ideales, representativas de la sociedad mexicana en tanto que poseen valores estéticos y de expresividad con el que compaginan los observadores. Más adelante, abordaré esto con mayor detenimiento.

La múltiple existencia del cine casero: uso y archivo

En el mundo contemporáneo, la permanencia del cine casero es muy diferente a lo que sucedió cuando y durante éste fue producido. Ahora sobrevive de múltiples maneras, ya no sólo al interior de las familias productoras de imágenes propias. Ante esta situación, junto al paso del tiempo, estas imágenes familiares son también imágenes preexistentes ya que al dejar de estar condicionadas por su contexto original de producción —la vida familiar—, se suele perder información que contribuya a que permanezcan igual que ayer y participan de otras interacciones, ya que ahora son observadas por otros ojos que quizá, vean de forma distinta lo que en ellas permanece.

Porque ese pasado del que el cine casero es parte, en este otro tiempo puede llegar a ser desconocido e inaccesible, permaneciendo oculto debido a sus condiciones de su supervivencia. Porque en ocasiones no se sabe ya quiénes participaron en los procesos de producción de las imágenes, ya no se guardan más ni participan en el ritual colectivo de proyección. Por cuestiones como éstas, el cine casero es también un cine encontrado, huérfano o desechado, que ha salido de casa para emplearse en películas, ser preservado en archivos o comercializado en mercados e Internet. Aunque sigan mostrando sus figuras óptimas, ahora las imágenes familiares suelen decir algo más.

Considero a su uso y su integración al archivo como otras existencias por demás contrastantes a su origen. En estas otras dinámicas, se visibilizan otras historias, posteriores y paralelas, a las de sus contextos de producción original, en las que intervienen personas relacionadas y/o ajenas a su creación, mediante narrativas diferentes a lo que estas imágenes familiares nos han contado hasta el momento. Estas nuevas existencias transforman

sustancialmente al cine casero, concibiéndolo y tratándolo ahora como recurso creativo y material de archivo en medio de dinámicas diferenciadas que le dan un lugar distinto en el mundo.

Al incorporar cine casero, cineastas lo moldean con intenciones diferentes a las de su origen. Mientras que algunos realizadores buscan profundizar en lo que estas improntas muestran u ocultan, otras sugieren un acercamiento plástico, al jugar con sus visualidades y materialidades, sin importar su origen ni a quién pertenecieron los registros fílmicos. Es en esta existencia en donde el cine casero adquiere una nueva identidad al ser recurso creativo, *stock* visual para obras posteriores que abordarán temas distintos.

Por otro lado, al introducirse en el archivo el cine casero cambia también de forma particular. Resguardado en anaqueles, inventariado y catalogado, ahora es parte de un conjunto documental que resalta otras cualidades fuera del orden afectivo con el que es producido. Al ser considerado como un documento histórico, otros elementos adquieren relevancia, mismos que asegurarán su valor como parte de un patrimonio cultural histórico que establece parámetros de cuidado, normas de preservación e identificación a la vez que promueve una interpretación complementaria a su origen.

En tanto parte constitutiva del archivo, el cine casero es intervenido desde otro enfoque. Ya sea por la burocracia del archivo institucional o la necesidad ciudadana de contribuir a la construcción de otros relatos del pasado, el surgimiento de variadas formas de interacción que promueven una integración diferenciada del cine casero en el mundo actual, con base en acuerdos, estructuras y redes dedicadas a la preservación y la difusión del cine casero, pone de manifiesto esta otra existencia que asegura su futuro material a consecuencia de una pérdida parcial de su pasado.

Polifonía conceptual del uso de imágenes preexistentes y el caso del cine casero.

Estado de la cuestión

El panorama histórico sobre la conceptualización del uso creativo de imágenes preexistentes como el cine casero se ha caracterizado por una trayectoria polifónica, surgida a inicios de la década de 1960, por las propuestas desarrolladas en torno al cine de compilación, por el escritor y cineasta estadounidense Jay Leyda,⁶ y que se ramificará hasta la apropiación sugerida por William C. Wees⁷ y resignificada por cineastas e investigadores ibero y latinoamericanos.⁸ Esta suerte de conceptualización ramificada, varía de acuerdo con el tipo de procedimientos creativos implementados y con los posicionamientos estéticos y políticos de las y los cineastas que usan imágenes familiares en movimiento.

Sin embargo, esta tradición conceptual e historiográfica desarrollada alrededor del empleo de imágenes preexistentes no ha profundizado lo suficiente en las implicaciones del uso de imágenes concretas como el cine casero. Al enunciar las prácticas cinematográficas que incorporan improntas visuales, el enfoque se suele centrar en objetos de transacción simbólica que se condicionan por la nueva obra, en el recurso cinematográfico que impera en el uso, o en el hecho de que se está trabajando con materiales de otro tiempo.

⁶ Jay Leyda, *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film* (New York: Hill & Wang, 1971).

⁷ William C. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films* (New York: The Anthology Film Archives, 1993).

⁸ Antonio Weinrichter, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental* (Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Pamplona, 2009); Leandro Listorti y Diego Trerotola (Compiladores), *¿Qué es y a dónde va el found footage?* (Buenos Aires: Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente BAFICI, 2010) y Elisa Arca (Editora), *La memoria muta. Apropiación audiovisual en texto e imágenes* (MUTA Festival Internacional de Apropiación Audiovisual, 2021), <https://mutafestival.com/publicaciones/> (consultado el 5 de junio, 2022).

Y Aunque se puede decir que la discusión se ha centrado en la práctica de las y los cineastas, aquello que hacen con las imágenes (compilación o apropiación), en esta ocasión, encuentro un vacío epistémico al no considerar la forma en la que se ven afectadas las imágenes en estas otras existencias. Con esto quiero decir que me parece por demás pertinente pensar en el intercambio entre la primera existencia del cine casero y las formas en que sus cualidades primigenias permanecen o mutan, a través de una restitución afectiva, un cuestionamiento a aquello que muestran y/o la intervención material y de sentido.

Pongo esto a consideración después de ver las diferentes películas mexicanas producidas durante la década 2010-2020, que se encuentran enlistadas al final de este trabajo, ya que considero que proponen acercamientos afectivos y visuales que intentan acceder a su origen, usarlos para construir otros relatos del pasado, reflexionar sobre la experiencia familiar, transformar y jugar con la materialidad y visualidad, así como sugerir una reflexión sobre el propio cine. Por esto, reconozco la incorporación de cine casero desde las siguientes posibilidades de uso:

Uso arqueológico

Uso historiográfico

Uso introspectivo

Uso transfigurativo

Uso metacinematográfico

Cada una de estas estrategias intervienen en la existencia actual del cine casero y, junto a la relación sostenida también con el archivo, establece nuevas vetas de comprensión enfocadas en el desenvolvimiento contemporáneo de imágenes tan concretas como el cine casero. Así,

como contrapropuesta a las conceptualizaciones e investigaciones hechas hasta el día de hoy, sugiero una nueva interpretación de estas prácticas visuales mediante una propuesta de análisis basada en el tipo de uso de imágenes particulares. A continuación, presento la investigación a desarrollar aquí.

Presentación capitular

El primer capítulo lo dedico a plantear un estado de la cuestión que atiende al desbordamiento conceptual del uso de imágenes preexistentes, basado en las conceptualizaciones históricas empleadas como compilación, apropiación, reciclaje, entre otras, cuya proliferación en debates teóricos, estudios cinematográficos y otros textos, han tenido un papel relevante en la comprensión de recursos creativos, posicionamientos políticos y estéticos surgidos en torno al uso del cine casero. Después de esta primera reflexión en torno a los puntos de encuentro y los contrastes que mantienen entre sí en un nivel epistémico, discursivo y formal, concluiré con una propuesta basada en el análisis realizado a producciones mexicanas de reciente producción que desglosaré con mayor profundidad al final del trabajo.

En el segundo capítulo abordo de manera pormenorizada a las imágenes familiares como parte importante de la cultura visual del siglo XX y del XXI, diferenciando de entre éstas al cine casero, con la intención de identificar la práctica multimedial que las familias realizan para dar sentido a su vida en colectividad, que atiende a la creación de figuras óptimas que sustentan la representación propia con base en dinámicas propias que hay detrás y que sobreviven en el tiempo.

En el tercer capítulo propongo una discusión en torno a las posibilidades del archivo

en relación con el cine casero, la transformación de las imágenes familiares en documentos históricos, la relevancia de la procedencia en la configuración del archivo y la intervención ciudadana en nuevos acuerdos archivísticos que intervienen en estas otras existencias del cine casero. De forma concreta, estudiaré dos iniciativas de archivo especializadas en la preservación y la difusión del cine casero, Archivo Memoria de la Cineteca Nacional de México y el Archivo Fílmico Reyes, que desde el 2010 se mantienen activos en la preservación de cine huérfano y en la promoción del uso creativo de las películas familiares para proyectos audiovisuales diversos, generando acuerdos archivísticos con la sociedad en distintos niveles.

En el cuarto y último capítulo identifico el tipo de uso de imágenes familiares en movimiento en películas mexicanas de reciente producción, a través de una selección de nueve títulos, de diversos géneros y duraciones que abordan temas diversos y contrastantes: de homenajes a familiares que han partido a cuestionamientos explícitos sobre la institución familiar; de ensayos sobre la memoria a reflexiones historiográficas sobre el pasado del cine mexicano. Así, para cada tipo de uso, me acerco a una o más películas en concreto, analizando elementos como la voz en off, la musicalización y el montaje, entre otros. La propuesta de análisis cinematográfico se planteará de la siguiente manera:

*Uso arqueológico: *Buscando a Larisa* (Andrés Pardo, 2012).

*Uso historiográfico: *Perdida* (Viviana García Besné, 2011).

*Uso introspectivo: *La casa de los Lúpulos*, (Paula Hopf, 2016) y *Tío Yim* (Luna Maran, 2019).

*Uso transfigurativo: *¡Allá vienen!* (Ezequiel Reyes Retana, 2018); *Estela* (Bruno Varela, 2012) y *La vida sin memoria parece dulce* (Iván Ávila Dueñas, 2013).

*Uso metacinematográfico: *La danza del hipocampo* (Gabriela Ruvalcaba, 2014) y *Les vestiges de mon enfance en 18 photogrammes* (Antonio Bunt, 2020).

No queda más que decir que esta tesis se dedica a explorar el uso del cine casero en México, analizando su integración en la cultura visual contemporánea y su impacto en la producción cinematográfica de la última década. A través de un enfoque detallado y crítico, busco aportar a una comprensión profunda y matizada de cómo estas imágenes familiares han sido resignificadas y utilizadas en el cine mexicano reciente, reflejando las complejas dinámicas de la memoria, la identidad y la creatividad en el siglo XXI.

Capítulo I

**Las variables conceptuales del uso de imágenes preexistentes. Discusiones en torno a
un proceso creativo múltiple.**

Cine de Compilación

Cine de Reempleo

Cine de *Found footage*

Cine de (Re/Des)Montaje

Cine Reciclado

Cine de Archivo

Collage Cinematográfico

Cine de (Re)Apropiación

Mash up

Cine sin Cámara

Cine sin Cine

Canibalismo Cinematográfico...

En el momento en que me siento a escribir estas líneas (2022), la circulación de múltiples textos dedicados al uso de imágenes preexistentes —escritos en diferentes países desde hace más de cincuenta años— complejiza la tarea de generar una propuesta en torno al uso creativo del cine casero, que contribuya y cuestione lo pensado hasta ahora respecto a esta práctica cinematográfica ya cotidiana y recurrente.

Y es que a medida que se profundiza en la reflexión sobre este tema, resulta evidente la discrepancia entre las diferentes conceptualizaciones y modelos de análisis realizados a partir de la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días. Por esta razón considero pertinente iniciar este capítulo con un breve panorama teórico que profundice en algunos de los conceptos y adjetivos enlistados arriba, que dan cuenta de la ausencia de un consenso que

comprenda la nutrida práctica del uso de imágenes preexistentes como parte de obras cinematográficas posteriores.

Ya desde 1996, con la publicación del libro editado por David Bordwell y Noël Carroll, *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*,⁹ se visibilizó una preocupación por el estado de la teoría cinematográfica al cuestionar sus modelos de interpretación desde el fin de la gran Teoría, caracterizada por el dominio de los estudios de corte psicoanalítico, semiótico, estructuralista y literario. Estos postulados se reforzaron también por la idea de la muerte del cine, derivada de la transición del analógico al digital,¹⁰ promovida por especialistas como Paolo Cherchi Usai en *La muerte del cine*.¹¹ Sin embargo, habiendo pasado más de dos décadas de estas ideas, considero que este pensamiento fatalista fue, más bien, la antesala para el desdoblamiento del cine y de su correspondiente estudio. Me explico.

Ante este horizonte de incertidumbre que inauguró un nuevo siglo, la fragmentación de los postulados teóricos cinematográficos consolidados durante el siglo XX, junto a la intervención de enfoques culturales e interdisciplinarios, revelan una mayor profundización en las prácticas y problemáticas que han atravesado al cine a lo largo de su historia, como parte de una notoria consideración hacia las anomalías y las excepciones antes que a las tendencias formales y a las continuidades de los modos de producción cinematográfica. ¿Qué pasa entonces con el pensamiento teórico enfocado en el uso de imágenes preexistentes particulares, en sus cualidades y en su resignificación?

⁹ David Bordwell y Noël Carroll, *Post-Theory. Reconstructing Film Studies* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996).

¹⁰ David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film* (Inglaterra: Harvard University Press, 2007).

¹¹ Paolo Cherchi Usai, *La muerte del cine* (Barcelona: Laertes S.A. de Ediciones, 2005).

I.I. La diversificación conceptual de una práctica cinematográfica.

Escisión y despliegue del uso de imágenes preexistentes

Los conceptos utilizados para describir y diferenciar la pluralidad de esta práctica cinematográfica reflejan una perspectiva heterogénea pero también una ausencia. Esta polifonía conceptual lleva impresa perspectivas, posicionamientos políticos, estrategias estéticas y elementos discursivos que varían de concepto a concepto. Pero también de imagen a imagen, y es la imagen en su especificidad la que, hasta cierto punto, se ha mantenido ausente como una cualidad determinante en la conceptualización del uso de imágenes preexistentes. Este es precisamente el objetivo de esta investigación: proponer un acercamiento conceptual y analítico que se acerque a imágenes preexistentes particulares, a saber, el cine casero. Pero antes de llegar a ello, me centraré en la trayectoria conceptual que del uso de imágenes preexistentes se ha hecho hasta ahora.

Del cine de compilación, propuesto por Jay Leyda, al cine reciclado y la apropiación desarrollados por autores como William C. Wees y Antonio Weinrichter; del reemplazo promovido por investigadores como Itzia Fernández, David Wood y Daniel Valdez Puertos; a las discusiones conceptuales y creativas realizadas en el marco de muestras artísticas o festivales cinematográficos que incluyen en su propuesta curatorial a obras cinematográficas que usan imágenes preexistentes. Todos estos nombres e iniciativas forman parte de un panorama reflexivo y amplio dedicado a discutir posturas, creaciones y conceptualizaciones diversas sobre una práctica cinematográfica que para crearse a sí misma, trabaja con lo ya *hecho*.

Considero que es precisamente esta controversia conceptual, emanada de una práctica

creativa compleja y de una historiografía caótica, la base para el reconocimiento de una posible teoría cinematográfica que atiende al uso de imágenes preexistentes en su especificidad a la vez que profundiza en su diversidad de posturas estéticas, artísticas y políticas. Y es que cómo se leerá a continuación, la trayectoria teórica del uso de imágenes preexistentes en el cine puede ayudarnos a comprender cómo es que, a pesar de que ciertas investigaciones actuales dejan de lado una discusión de orden conceptual, llegando a emplear indiscriminadamente términos y conceptos como el reemplazo, la compilación, el reciclaje y la apropiación, sus ejes de reflexión pueden contribuir a la generación de una propuesta nueva que subsane ciertos vacíos epistemológicos.

A mi entender, las conceptualizaciones realizadas hasta el momento, no alcanzan a dar cuenta de la diversidad de acercamientos a los registros familiares en proyectos cinematográficos que los transforman, resignifican y/o cuestionan. Por lo anterior, a continuación, profundizaré un poco en estas variaciones conceptuales, contrastándolas entre sí y evidenciando cómo se han mantenido al margen de elementos que considero fundamentales para el estudio que propongo del uso del cine casero, como su modo original de producción y el tipo de relación que se establece con este tipo de imágenes preexistentes. Este será mi punto de partida para el establecimiento de una tipología que facilite el análisis de la segunda existencia de las imágenes familiares, concretamente del cine y video caseros.

Un panorama general de la trayectoria histórica y conceptual del uso de imágenes preexistentes no puede escribirse sin iniciar con el cine de compilación, concepto propuesto por Jay Leyda en 1964.¹² En *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film* este

¹² Interesado en las propuestas teóricas de Sergei M. Eisenstein como resultado de sus estudios en el Moscow State Film School, en donde fue alumno suyo, Jay Leyda (1910-1988) fue un cineasta e investigador

investigador y cineasta estadounidense habla de una práctica que está al servicio de las ideas y la propaganda, por lo que la maleabilidad de imágenes y sonidos preexistentes tiene una connotación política al considerar la intención de uso y la relación entre los sujetos que trabajan con dicho material y los nuevos discursos y significaciones atribuidas a éste.

Leyda parte del concepto de cine de compilación para referirse a una práctica cinematográfica diversa que identifica mediante el visionado de filmes, entrevistas, intercambio epistolar y la búsqueda de información en archivos y prensa escrita, cuya cualidad primigenia es el uso de imágenes preexistentes en distintos niveles por nuevas obras cinematográficas producidas durante la primera mitad del siglo XX y hasta los primeros años de la década de 1960. Al inicio de su libro, este autor hace énfasis en la ambigüedad del establecimiento de un término que pueda abrazar la complejidad del cine analizado, mientras reconoce que el término utilizado debe indicar que el trabajo inicia con el tratamiento y la edición de las imágenes del pasado.¹³

Para Leyda, el cine de compilación se fundamenta en el uso y combinación de fragmentos de noticieros de actualidad (*Newsreels*) y material de archivo como parte de una obra cinematográfica nueva. El autor ubica el auge del cine de compilación a partir de 1926 cuando se liberaron registros fílmicos bélicos por parte de Estados Unidos a través de su departamento de guerra, al establecer las condiciones de uso que debían seguirse, mismas

estadounidense preocupado por los aspectos formales del cine, así como por la preservación cinematográfica y la investigación histórica del cine. Desde este tenor, este autor se dio a la tarea de estudiar a profundidad el cine ruso y soviético en su libro *Kino, Historia del cine ruso y soviético* publicado en 1960, cuatro años antes de la publicación de *Films Beget Films*; además de que estuvo a cargo del libro *La forma del cine*, compilación de textos de Eisenstein publicada al español por primera vez en 1986. Este acercamiento a los postulados hechos por el cineasta y teórico soviético marcará de igual manera su trabajo en el análisis cinematográfico del cine de compilación.

¹³ Jay Leyda, *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film* (New York: Hill & Wang, 1971), 9.

que fueron respaldadas por la custodia e intervención de dicha institución, la linealidad de su interpretación y la precaución de que las imágenes emitieran mensajes “erróneos” para las y los espectadores, que fueran contrarios al trabajo del departamento encargado de producir los *newsreels*.

De acuerdo con Leyda, si bien este tipo de imágenes pueden trabajarse en su sentido primigenio, es decir como vistas cinematográficas encargadas por gobiernos para el registro politizado de los acontecimientos bélicos en Europa, también se pueden emplear como algo más que materiales filmicos que contienen imágenes propagandísticas o de violencia explícita, dado que también contienen otro tipo de información. Por un lado, los fragmentos incorporados revelan la cotidianidad de las personas, los espacios y las ciudades, registrados por los *Cameraman* encargados de los registros cinematográficos y por otro, se trata de una acción documental y cinematográfica con un lenguaje propio que puede ser explorado a través de su contenido formal.¹⁴

A partir del análisis de más de 150 películas y 130 episodios de series de televisión, Leyda establece una primera taxonomía para el cine de compilación, integrada por obras cinematográficas que explícitamente son producidas como trabajos propagandísticos de naciones que intervinieron en la Primera y Segunda Guerras Mundiales (*The Military Power of France*, compilado por Pathé Frères); filmes de corte biográfico de personajes históricos y políticos (*Mussolini Speaks* o *Roosevelt, the Man of the Hour*); compilaciones encargadas por compañías productoras como Gaumont y Pathé a partir de 1927; películas que hablan del pasado a manera de retrospectiva histórica sobre un tema o acontecimiento en particular;

¹⁴ Leyda, *Films Beget Films*, 22.

series hechas para la televisión estadounidense (*The Adventures of the Newsreel Cameraman*); ensayos cinematográficos que se centran en la transmisión de una idea o concepto en un sentido personal o filosófico y por último, películas hechas en el contexto de conflictos bélicos o revoluciones nacionales, incluyendo algunas obras provenientes de países latinoamericanos (*Memorias de un mexicano*, de Carmen y Salvador Toscano).¹⁵

Si bien en *Films Beget Films* Jay Leyda no emplea diversos términos para referirse al uso de imágenes preexistentes más allá del cine de compilación, al final de su libro hace alusión al *Collage* como derivación fílmica de esta práctica, aludiendo a la obra de Hans Richter, *Dadascope*, para hablar someramente de las cualidades del sonido usado en la obra del pintor y cineasta alemán.¹⁶ Sin embargo, a casi 60 años de la propuesta de análisis de Leyda y con la proliferación de la práctica y de su correspondiente estudio, la conceptualización ha quedado explícitamente ramificada y proporcionalmente indeterminada, dando cuenta de la complejidad de los procesos creativos y de enunciación de la diversidad de obras cinematográficas que trabajan con imágenes preexistentes, entre las que destaco el cine casero.

Posteriormente a los postulados del cine de compilación, la aparición de conceptos como el *Found Footage*, la apropiación y el *Collage* cinematográficos se han ubicado dentro

¹⁵ Una derivación tipológica identificada por Leyda se encuentra en las obras cinematográficas que se realizan a partir del ensamblaje entre lo que llama material de archivo, la recreación de tomas y/o el uso de fragmentos provenientes de películas de ficción. En el primer caso, la creación de lo que el autor llama pasajes ficcionales (*fictional passages*), al acompañarse de fragmentos fílmicos de *newsreels* u otro tipo de imágenes, adquieren una credibilidad visual que problematiza el punto de vista de los públicos en tanto que la distinción entre los registros preexistentes y las tomas ficcionalizadas no resulta evidente. En el segundo caso, Leyda llega a emplear el término genérico de drama para referirse al montaje de material de archivo y registros fílmicos posteriores recreados, hablando concretamente de las películas producidas en la época posterior a la Segunda Guerra Mundial que tuvieron como objetivo condenar el genocidio judío dirigido por Adolf Hitler. Leyda, *Films Beget Films*, 17-31.

¹⁶ Leyda, *Films Beget Films*, 137.

y fuera de la historia del cine, como parte de la reflexión en torno a estrategias artísticas y discursivas cuyos orígenes se encuentran en las vanguardias artísticas del dadaísmo, el surrealismo y el situacionismo.¹⁷ Este cambio de perspectiva, fomenta el involucramiento de otras prácticas creativas que requieren a su vez, de una conceptualización distinta que aluda también a las dinámicas del lenguaje cinematográfico, los posicionamientos políticos y/o los modos de producción del cine, mismos que se verán desestabilizados por estas nuevas visiones.

Si bien en la actualidad es usual encontrar estudios cinematográficos que empleen ciertos conceptos para hablar del uso de imágenes preexistentes sin profundizar en las implicaciones de su elección, a inicios de la década de 1990 la distinción era más que necesaria. A partir de este momento, una serie de investigadores y realizadores trabajaron en publicaciones y programas curatoriales desde los que buscaron detonar una discusión colectiva respecto a la necesidad de diferenciar entre las técnicas, los recursos y los posicionamientos, cuestión que derivó a su vez en una reflexión sobre el estado del cine y de las imágenes como objeto de estudio en medio de una transformación medial y ontológica.

William C. Wees¹⁸ fue uno de los investigadores que desarrolló una conceptualización propia, considerando las cualidades de la práctica cinematográfica en

¹⁷ Antonio Weinrichter, “Copy is right. Tres momentos fundantes de la poética de la apropiación audiovisual”, *Memorias y olvidos del archivo*, Noviembre de 2008 (Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno CAAM de Las Palmas), <https://drive.google.com/file/d/1i8dB1An5h9MWtQc8zb0a86P6JTfpz6DZ/view?fbclid=IwAR28Dp41GE1BN6dtga9KImf5H9Hki6P9zhshjhI6IT8SrQ8OOXVKWk9n0r0> (consultado el 5 de mayo, de 2022).

¹⁸ Profesor de literatura moderna, editor, escritor e investigador de cine, William C. Wees es un especialista en estudios cinematográficos con una inclinación por el cine de vanguardia, el cine experimental y el *collage* como forma fílmica; es autor de los libros *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film* y *Vorticism and the English Avant-Garde*, entre otros ensayos en torno al cine experimental, en: William C. Wees, *Jumpcut, a Review of Contemporary Media*, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/weesFriedrich/bio.html> (consultado el 22 de mayo, 2022).

relación con paradigmas sociales y culturales en los que ésta se encuentra inmersa. En *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage*, este autor estadounidense usa el término de *Found Footage* para referirse a la práctica cinematográfica fundada en el uso de lo que él denomina *Recycled Images*, misma que se fundamenta en una serie de directrices conceptuales que revelan los mecanismos múltiples que subyacen a una práctica heterogénea.

Para Wees, el cine de *Found Footage* trabaja explícitamente desde la autorreferencialidad, la reflexividad cinematográfica y la transparencia técnica. Se trata de una creación cinematográfica que reflexiona desde sí mediante el reconocimiento de la manipulación de las imágenes reutilizadas que se muestran en su diferencia, a través de recursos cinematográficos como el montaje, la intervención física y la sonorización, entre otros, mismos que recontextualizan y transforman el sentido primigenio de los recursos visuales y sonoros preexistentes:

*Recycled images call attention to themselves as images, as products of the image-producing industries of film and television and therefore as pieces of the vast and intricate mosaic of information, entertainment and persuasion that constitute the media saturated environment of modern -or many would say, postmodern- life. By reminding us that we are seeing images produced and disseminated by the media, found footage films open the door to a critical examination of the methods and motives underlying the media's use of images.*¹⁹

¹⁹ William C. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films* (New York: The Anthology Film Archives, 1993), 32.

Para Wees, a diferencia del *Found Footage*, el dilema con el cine de compilación radica en una nula problematización respecto a la naturaleza representacional de las imágenes al establecer una relación intrínseca entre éstas y la realidad, evitando un cuestionamiento del uso, el montaje y los discursos que motivan al tratamiento creativo de imágenes preexistentes. Así, desde su punto de vista, el cine de compilación tiende a distanciar a los observadores de la propuesta crítica que implica la maleabilidad de las imágenes.

Para refrendar su distinción conceptual, este autor presenta una propuesta teórica para diferenciar de forma no aislada dichas prácticas. Se trata de un esquema para el reconocimiento de los tipos de montaje de imágenes recicladas que permite identificar relaciones más profundas entre los métodos de creación y lo que denomina “paradigmas de prácticas artísticas y teoría cultural”,²⁰ es decir, los contextos estéticos en los que las películas son creadas, considerando también sus derivaciones genéricas y sus posibilidades de significación:

METODOLOGÍA	SIGNIFICACIÓN	GÉNERO EJEMPLAR	TENDENCIA ESTÉTICA
Compilación	Realidad	Cine Documental	Realismo
Collage	Imagen	Cine de Vanguardia	Modernismo
Apropiación	Simulacro	Video Musical	Posmodernismo

En este esquema uno de los problemas identificados por Wees se relaciona con los contrastantes usos de las imágenes desde plataformas y medios de comunicación. En el caso

²⁰ Wees, *Recycled Images*, 34.

de la apropiación, ésta es comprendida como un producto de los medios masivos que implica una manipulación discursiva y de sentido de las imágenes de acuerdo a las intencionalidades y emocionalidades desde las que se busca trabajarlas. Para aterrizar esta idea, Wees ejemplifica la apropiación con el análisis del video musical de la canción *Man in the Mirror*, de Michael Jackson,²¹ mediante la disección de secuencias en las que el montaje discursivo y afectivo de las imágenes prevalece con base en el acompañamiento sonoro de la canción.

Por su parte, el *Collage* es presentado por Wees como una práctica cinematográfica derivada de la concepción de las imágenes como objetos visuales en sí mismos que pueden distanciarse de su realidad y ser resignificados a la par que son trabajados desde una conciencia material respecto a su procedencia y un posicionamiento político de quienes trabajan desde esta posibilidad. Se trata de una práctica que tiene vínculos genealógicos fuera del cine, con el surrealismo, el dadaísmo y distintas vanguardias artísticas de principios del siglo XX, caracterizada por ser una discontinuidad articulada pensada y elaborada mediante la idea de la fragmentación y la reflexión sobre los objetos de la vida cotidiana y la cultura popular que son incorporados y transformados en la práctica cinematográfica.

Junto al análisis que hace del montaje de las imágenes y sonidos reciclados que conforman las películas, Wees propone un estudio de su intervención: su manipulación visual, el tratamiento material y la transformación que las y los cineastas hacen de las imágenes con las que trabajan. De los *Perfect Films* que incorporan sin modificación alguna a fragmentos fílmicos de procedencia diversa y las películas que se manipulan mediante la yuxtaposición por contraste o por la intervención directa y explícita que las transforman por

²¹ Wees, *Recycled Images*, 40-41.

completo. De esta manera, Wees visibiliza los diferentes tipos de tratamiento y técnicas de edición explorados.

Por todo lo anterior, lo que puedo distinguir es una práctica cinematográfica con una trayectoria histórico conceptual en la que se traslapan elementos comunes concebidos desde parámetros diferenciados —una acción o una idea, el montaje por ejemplo, que adquiere sentidos distintos para la compilación y para la apropiación— que en otras ocasiones, resultan indispensables de forma transversal sin tantos contrastes, convirtiéndose en puntos de encuentro que obnubilan las fronteras entre cada abordaje conceptual.

Estos elementos ponderan la relación histórica que las y los cineastas establecen con los recursos preexistentes, integrándolas a sus obras y adecuándolas a otros contextos con intenciones diferentes a las de su creación. En la actualidad, esta relación se desenvuelve en tres distintos niveles —puede que incluso sean más pero para esta investigación, me enfocaré en solo en estos— que se sitúan en 1) las cualidades particulares de las imágenes preexistentes; 2) los procedimientos técnicos y artísticos de producción de las obras cinematográficas que transforman a las imágenes preexistentes y 3) la reflexión que las imágenes preexistentes detonan respecto a sí y al cine mismo, generando una estrategia para la autorreferencialidad.

El primer nivel de confluencia conceptual se delimita mediante el reconocimiento de las imágenes preexistentes a través de sus cualidades primigenias, a saber, las condiciones de su primera existencia, mismas que son transformadas, ocultadas y/o potencializadas al ser incorporadas. Se trata pues de reelaborar su procedencia, su fragmentación, su originalidad y su reproductibilidad, lo que Walter Benjamin ha puntualizado como el constante dilema de

la copia y la pérdida del aura de la obra de arte,²² estableciendo una identidad plural que varía de acuerdo con cada conceptualización.

Para el cine de compilación, por ejemplo, la procedencia es un tema relevante, ya que el origen de los *Newsreels* se remonta a la producción de registro bélico comandada por los países participantes en la Primera y Segunda Guerras Mundiales, que erigieron toda una estrategia de intervención cinematográfica determinada por el establecimiento de bandos políticos concretos que, mediante el cine, difundieron su versión de la guerra desde posicionamientos políticos en tensión. Esto era reconocido por Leyda en tanto que el *material enemigo* podía perder su esencia primigenia al ser incorporado en una obra de resistencia,²³ por lo que resultaba indispensable identificar el origen de las imágenes compiladas para propiciar un cambio en su discursividad, así como la consolidación de su efectividad visual y política.

En cambio, para la apropiación cinematográfica la procedencia no sólo emana de la producción original de las imágenes, también por el hecho de que éstas son producidas en exceso por los medios de comunicación, teniendo como consecuencia que su preservación se vea perjudicada por procesos selectivos y desiguales. Aquí, la destrucción y la desvalorización de las imágenes desvanece una procedencia única, en tanto que puede tratarse de *imágenes encontradas*, en orfandad de sus creadores y que ahora están a la venta

²² Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Distrito Federal: Editorial Ítaca, 2003).

²³ Leyda, *Films Beget Films*, 70.

en mercados o bazares, que son descargadas de internet, halladas en la basura o en algún almacén.²⁴

En un segundo nivel habita la fragmentación, la no conclusión de lo incorporado, la presencia abrupta de la cámara que registra a ratos y la ausencia de homogeneidad al interior de y entre las imágenes que son compiladas o apropiadas. El exabrupto generado por el contraste temporal y de contenido, hace énfasis en su condición fragmentaria, en su duración interrumpida y en sus formas de concatenar entre sí. Pareciera no haber mayor dilema aquí, dado que la identidad fragmentada de las imágenes parece subsanarse o acentuarse en la discontinuidad articulada²⁵ puesta en evidencia y motivada por el montaje. Pero escarbando con mayor profundidad, llegamos a una discrepancia conceptual respecto a esta cualidad primigenia.

Para el cine de compilación, el fragmento como impronta del pasado legitima la trama al ser ejemplo verosímil que remonta al tiempo primero de la imagen preexistente a la vez que reivindica el presente con propósitos históricos fundamentando una construcción oficial del pasado.²⁶ Por el contrario, la exploración de las cualidades fragmentarias, plásticas, materiales y temporales, de las imágenes preexistentes es un elemento que el cine de apropiación resalta al contraponerse políticamente a la idea de unidad, exacerbando su especificidad inconclusa y autónoma como lo reivindica El Colectivo Los Ingrávidos, en la Tesis 5 de “Agitación, apropiación y trance (24 tesis sobre el audiovisual)”: “El cine político de la agitación conduce a una autonomía de las imágenes. La autonomía no es separatismo

²⁴ Paula Félix-Didier, “Sin techo ni ley. Films ‘huérfanos’, archivos y *found footage*”, en: *Cine encontrado, qué es y a dónde va el found footage*, 107.

²⁵ Wees, *Recycled Images*, 55.

²⁶ Fernández Escareño, “Cine de reempleo: *La historia en la mirada* (José Ramón Mikelajáuregui, 2010)”, 16.

ni la toma o la ocupación del Estado, tampoco la productividad totalitaria de las imágenes, sino la creación y apropiación de estructuras sensoriales, perceptivas y poéticas paralelas dentro de las estructuras existentes”.²⁷

El tercer nivel se establece en la paradoja de su originalidad, aludiendo a la autenticidad de la imagen y al posicionamiento que el uso asume ante ésta. Una disyuntiva se presenta aquí, al tratarse de una condición primigenia que es variable en un sentido ontológico y que difiere entre el cine de compilación y la apropiación cinematográfica ¿Cómo se reconoce la autenticidad de las imágenes preexistentes desde prácticas que persiguen su resignificación y transformación y, por ende, la maleabilidad de su autenticidad? ¿Es menos original una imagen que ha sido incorporada, transformada y editada, desde parámetros e intenciones distintas a las de su origen?

Para el cine de compilación el énfasis en la originalidad de las imágenes preexistentes radica en sus condiciones materiales, así como en una responsabilidad de uso al tomar en cuenta el estado de conservación, haciendo preguntas y teniendo consideraciones respecto a su procedencia y resguardo; el estado de los soportes de las imágenes y los formatos en los que se encuentran contenidas; la conciencia de si se está trabajando con versiones duplicadas, negativos originales o positivos, entre otras cuestiones relacionadas con parámetros que parten de un uso controlado. Al tanto de las implicaciones de trabajar con material fílmico que no se encontraba en las mejores condiciones, Jay Leyda reconoció en el trabajo de Esfir Schub, ciertas pautas respecto al uso del material de archivo que podían asegurar la conservación de los soportes originales usados:

²⁷ Colectivo Los Ingrávidos, “Agitación, apropiación y trance (24 tesis sobre el audiovisual)”, 69.

When Schub began this work there were no rules for the physical use of old film materials —it was catch-as-catch-can, and don't worry about either the next need or the future; but Schub's orderly mind evolved its own rules: she never cut a piece of original piece, positive or negative, and never employed an original piece —her first move was to make duplicate negatives of every meter she considered using. Later editors were not so scrupulous, not even with Schub's films. Usually pleading some emergency or other they took whatever they needed so there are no complete negatives today of Schub's first three films. Among other lessons to be learned from this loss is the necessity for separating documentary archives from documentary film producing studios.²⁸

La necesidad de distinción que establece Jay Leyda, entre los archivos documentales y los estudios de producción de cine documental, refiere a la preservación de las imágenes originales y a su correspondiente reproducción, para que éstas no se dañen o alteren al ser usadas y así sigan conservando su *aura* primigenia, que se ve permeada por la reproductibilidad masiva que posibilitan los medios y las técnicas de reproducción contemporáneos. Así, lo que Benjamin reconoce como el aura de la obra de arte, el aquí y ahora de su existencia,²⁹ se ve degradada por su presencia múltiple, cuestión que resulta nodal para la apropiación cinematográfica.

²⁸ Leyda, *Films Beget Films*, 28.

²⁹ Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 42.

La originalidad de las imágenes preexistentes pensada desde la apropiación cinematográfica deviene en una suerte de cuestionamiento que visibiliza las diversas maneras en que puede ser interpretada y problematizada. Si bien desde esta conceptualización es relativamente importante el conocer el estado en que se encuentran las imágenes originales, su potencia radica en tanto que su reproductibilidad la lleva a ser usada de múltiples formas, sin limitaciones creativas ni de acceso, por lo tanto la imagen reproducida, transformada y apropiada, se despoja de su obligación de mantenerse como en su estado original, para sobrevivir desde una recreación constante, es decir, en una mutación constante de sus elementos primigenios.

Nada es original. Éste es el lema de ULTRACinema MX, festival dedicado al cine experimental y de apropiación con base en México.³⁰ Desde perspectivas como ésta, la originalidad de las imágenes es una idea obsoleta que perjudica al libre flujo y uso de las mismas; la creatividad fomentada mediante el uso de imágenes preexistentes viene así, a paliar la sobreproducción de información audiovisual en el siglo XXI, tiempo en el que pareciera que todo se ha inventado, que “todo se ha dicho y hecho”. Por lo tanto, ya no hay imagen original, sino imágenes en constante reproductibilidad que pueden variar ontológicamente de acuerdo con sus posibilidades de resignificación y maleabilidad.

Si bien, desde la apropiación se procura la prolongación de la existencia de las imágenes, mediante su uso, preservación y digitalización, esto sucede solo hasta cierto grado como afirma Emilio Bernini, “Se trataría de una suerte de tarea de restauración que incide,

³⁰ Fundado en el 2011 como las Jornadas de Reapropiación, con base en Tepoztlán, Morelos, esta iniciativa dedicada a la difusión y preservación del cine experimental, le da una relevancia al cine de reapropiación, como parte de las prácticas creativas mexicanas e internacionales con un alto sentido político y creativo de la actualidad.

sin embargo, en el original para afectarlo, una restauración que no conserva”.³¹ Así, la potencia de la imagen preexistente radica en su constante reproducción y alcance, es decir, en su capacidad de omnipresencia y flexibilidad ante la práctica creativa. Hoy, en día, el fenómeno de la piratería entra en juego en este nivel, al convertirse en una estrategia masiva de reproducción y mercantilización de lo audiovisual que desvirtúa su cualidad original a la par que desestabiliza la legalidad del flujo de las imágenes, para abrirles paso a un territorio desbordado de dinámicas clandestinas de acceso y consumo.³²

Por otro lado, en este nivel se genera la interrogante por el montaje de imágenes preexistentes con otro tipo de imágenes a través del contraste, la unión discursiva y en general, los recursos explorados para la unidad cinematográfica o la discontinuidad articulada. Esto trae a discusión las diversas estrategias de composición visual y narrativa interna, como las recreaciones que emulan las cualidades primigenias de las imágenes preexistentes, explorando una cierta estética, retórica del pasado en su dimensión visual. Esta posibilidad creativa, que une imágenes de otro tiempo con registros hechos posteriormente, es una práctica que Leyda describe como una de las estrategias metodológicas y discursivas del cine de compilación que es más frecuente en series producidas para la televisión.

Esta yuxtaposición de materiales puede volverse incoherente y descuidada, al anteponer una idea de verosimilitud a la articulación total de las escenas montadas sin hacer una distinción explícita entre el origen y la autenticidad de cada uno de los fragmentos

³¹ Emilio Bernini, “*Found footage*. Lo experimental y lo documental”, en: *Cine encontrado, qué es y a dónde va el found footage*, 28.

³² Rosario Lara Gómez y Juan Carlos Domínguez, “Piratería y cine mexicano: encuentros y desencuentros de las películas mexicanas con sus espectadores en el espacio público de la Ciudad de México”, en: Ana Rosas Mantecón (Coordinadora), *Butacas, plataformas y asfalto. Nuevas miradas al cine mexicano* (Ciudad de México: Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en el Distrito Federal, PROCINE MX, 2019), 313-357.

incorporados. Para subsanar esta cuestión, el autor propone como elemento constitutivo del cine de compilación, el establecer parámetros de verificación como la identificación de la fecha de filmación y su procedencia, que eviten el uso de imágenes apócrifas o lo que Leyda llama como falsificaciones de material de archivo (*Forgeries*).³³

Mientras tanto, para la apropiación cualquier medio de producción o circulación de imágenes puede servir para explorar su diversidad histórica. Registros variados hechos por las personas o por los diversos medios tecnológicos audiovisuales devienen en materia prima para el cine fomentando las relaciones que éstas mantienen con otro tipo de imágenes que integran en su conjunto a las obras cinematográficas no coetáneas;³⁴ se trata de una serie de improntas que operan evidenciando la tensión entre las nuevas condiciones de existencia de las imágenes preexistentes y su imbricación en las películas. Pensar a las imágenes transformadas en diálogo con otros recursos visuales y sonoros que posibilitan su maleabilidad, reconoce los procesos de edición, asociación y yuxtaposición como elementos clave para el montaje, que exalta o desvanece su diferenciación.

Si para el cine de compilación la transformación de las imágenes preexistentes se produce en el momento de su combinación caracterizado por un “tratamiento no analítico o incluso meramente contemplativo del material”,³⁵ para la apropiación cinematográfica hay otro elemento en juego que visibiliza las estrategias extremas de intervención directa que vuelven irreconocibles a las imágenes. La forma de trabajar y afectar a las imágenes como parte de una obra cinematográfica posterior se convierte también en tema central de la

³³ Leyda, *Films Beget Films*, 126.

³⁴ Amador Alcalá, “El cine de montaje en la era hipervisual. Análisis de caso: *Iraqi Short Films y Of the North*”, 30-38.

³⁵ Weinrichter, *Metraje encontrado*, 62.

película manifestado en el trastocamiento, tácito o radical, de las imágenes apropiadas: técnicas como el estiramiento (*Stretching*), la repetición continua (*Looping*), los procesos múltiples de reedición (*Re-editing Process* y/o *Recutting*), el uso del zoom, la filmación de la proyección de la película en su formato fílmico, etcétera, visibilizan su presencia y flexibilidad ante los intereses y las necesidades de quienes las incorporan como parte de sus proyectos creativos.³⁶

Además de estos niveles de diferenciación conceptual, resulta fundamental situar el pensamiento generado en torno al uso de las imágenes preexistentes, con la intención de reconocer un dislocamiento en la conceptualización ideada anteriormente por Leyda y Wees, ya que, al llevar la discusión a un contexto iberoamericano y latinoamericano, la apropiación adquiere tintes disruptivos en tanto que se concibe como una práctica marginal que contrastan con las ideas hasta entonces planteadas. Desde esta perspectiva, la variabilidad conceptual estará inherentemente ligada a los contextos geopolíticos de los procesos de enunciación y distinción de las prácticas dedicadas al uso de imágenes preexistentes. Desarrollaré esto a continuación.

I.II. Entre la apropiación y el robo.

Un nuevo paradigma de interpretación.

De manera simultánea a la publicación de *Recycled Images*, Eugeni Bonet dirigía en Valencia, España, una muestra de 70 películas y videos de apropiación complementada con

³⁶ Wees, *Recycled Images*, 29 y Weinrichter, *Metraje encontrado*, 131.

la publicación *Desmontaje: film, vídeo/Apropiación, reciclaje*.³⁷ Alimentando la controversia de la apropiación cinematográfica, Bonet hace un énfasis radical en sus cualidades disruptivas desatando la discusión respecto a sus dimensiones éticas y políticas, lo que vendría a desestabilizar más la discusión conceptual aún vigente en la actualidad.

Al inicio del texto “La apropiación es robo”, Eugeni Bonet comparte el debate surgido del título de su texto, que fue también la primera propuesta para su programa curatorial. Desde su visión, la apropiación se vincula a la idea del hurto de las imágenes, sin embargo, la intención de esta frase que intentó poner en cuestionamiento el concepto mismo, terminó afectando tal comparación ¿Es pertinente decir que quien se apropia de las imágenes desde el cine está llevando a cabo un robo? ¿Cuáles son las implicaciones de relacionar la apropiación como práctica creativa con una acción ilícita?

Si bien esta idea puede no ser literal, el dilema de hacer algo más con las imágenes que consumimos —producidas en exceso en un mundo capitalista— plantea la posibilidad de dar el derecho a la sociedad de circular libremente sus imágenes del pasado, de hacer uso de ellas sin autorización previa y con un sentido cultural crítico ante los modos de producción contemporáneos de las imágenes. Sin embargo, esta connotación implica a su vez, un aspecto legal respecto a la gestión, la procedencia y el uso relacionado con los derechos de autor y la propiedad intelectual.

La problemática entre el libre uso y los límites legales establecidos por los derechos de autor, incide de manera directa en el procedimiento, el acceso y la transformación de las imágenes y sonidos preexistentes utilizados en las obras cinematográficas contemporáneas.

³⁷ Eugeni Bonet (Compilador), *Desmontaje: film, vídeo/Apropiación, reciclaje* (Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993).

Considero que, al situar esta comparación se distingue algo más que una mera analogía, dado que revela la tensión cultural y política entre quienes conciben de cierta manera a sus proyectos cinematográficos y las dificultades emanadas de las legislaciones en materia cinematográfica, los costos por el uso, junto a la generación de imágenes y su fluctuación en el mundo contemporáneo.

Lo anterior se complejiza al ubicar dos contrastes respecto a la transformación del concepto de apropiación: el primero se ubica en la construcción institucional proveniente de medios masivos de comunicación como el cine y la televisión que es de donde Wees parte para referirse a la apropiación y el segundo, se ancla a las creaciones cinematográficas del cine documental y experimental, al ser consideradas por autores como Antonio Weinrichter como prácticas de valores oposicionales a lo que reconoce como la *institución cine* y que es desde dónde más se lleva a cabo el uso de imágenes preexistentes en la actualidad.³⁸

De esta manera y desde este otro sitio y tiempo de enunciación, la apropiación cinematográfica se revela ante aquellos sistemas hegemónicos de entendimiento, creación y reproductibilidad del cine, llegando a convertirse incluso en el principio mismo de la práctica y a posicionarse como una estrategia periférica a los modos industriales de producción cinematográfica contemporáneos.

³⁸ En *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, auspiciado por el Festival Punto de Vista, Antonio Weinrichter aborda los usos de las imágenes preexistentes anticipando un camino previamente delineado por Wees y que hoy en día es usualmente transitado, que ha sido el prestar una mayor atención al cine experimental y documental como las fórmulas genéricas que más trabajan con imágenes preexistentes, llegando a consolidar la idea de que, mientras el cine de ficción y el comercial trabajan desde la cita y la alusión como recursos cinematográficos de la referencialidad, ocultando su procedencia y explicitando los mecanismos de emulación, el cine documental y el experimental se desenvuelven entre la apropiación y el reciclaje, evidenciando el tratamiento creativo de los materiales preexistentes, en: Antonio Weinrichter, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental* (Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Pamplona, 2009), 50.

Si en 1993, la propuesta de Bonet respecto a la apropiación como un acto de robo sonaba a una controversia política y ética que afectaba tanto a los procesos de gestión de las imágenes como a la figura misma de quien dirige, para el 2010 Gustavo Galuppo se reconocía a sí mismo como un saqueador de imágenes a través de una postura transparente y autorreflexiva respecto a su trabajo y su posicionamiento creativo. En “Delitos flagrantes. Itinerario de un saqueador de imágenes”,³⁹ el cineasta argentino percibe la apropiación cinematográfica como la derivación de una relación afectiva y efectiva con las imágenes, emanada de su longeva experiencia como observador y (re)creador de ellas, relación que es también un trastocamiento a sus preocupaciones artísticas y filosóficas respecto a la generación de *imágenes desnaturalizadas y rarificadas*, reconocidas así por la intervención de quien las usurpa al emplearlas como parte de sus proyectos cinematográficos.

Como parte de un ejercicio (auto)retrospectivo, Galuppo distingue la presencia de una imagen particular que le ha acompañado en el transcurso de los años: un beso furtivo entre John Wayne y Maureen O’Hara, escena ubicua en distintas películas que han formado parte de la historia personal del cineasta.⁴⁰ Esta imagen única, a la vez múltiple y distinta, es pensada por el cineasta en tanto que reconoce su condición de imagen ajena e imagen propia, mediante su transformación aislada y en estrecha conexión con otras imágenes que se ven atravesadas por el mecanismo de rarificación, en el que la apropiación se convierte en un acto que más que visibilizar un robo, pone en evidencia un vínculo afectivo entre sujeto e imagen.

³⁹ Gustavo Galuppo, “Delitos Flagrantes. Itinerarios de un saqueador de imágenes”, en: Leandro Listorti y Diego Trerotola (Compiladores), *¿Qué es y a dónde va el found footage?* (Buenos Aires: Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente BAFICI, 2010), 79-94.

⁴⁰ *Hombre quieto*, de John Ford (1952); *E.T., el extraterrestre*, de Steven Spielberg (1982) y *La progresión de las catástrofes* (2005), dirigida por Galuppo.

Para Galuppo y otros cineastas como Gregorio Rocha,⁴¹ el acto de apropiación conlleva el establecimiento de una relación con las imágenes preexistentes que se consolida en el devenir cotidiano de la superproducción de imágenes y que corrompe el estatuto paternalista de la autoría única e intransferible derivada de la legislación en torno a la propiedad intelectual y los derechos de autor, mismas que buscan proteger, regular y controlar el uso de las imágenes y su explotación no autorizada por parte de terceros. Con la confrontación a esta reconceptualización ahora de índole legal, política y ética, la discusión teórica sobre el uso de las imágenes preexistentes se ve sesgada por un uso (i)legítimo mediante la regulación de los procedimientos creativos que no son considerados permisibles por la ley. Continuando con esta discusión, ahora me interesa centrarme en las formas en que la práctica a estudiar aquí ha sido estudiada en México.

I.III. El uso de imágenes preexistentes en México.

Una conceptualización situada.

Fuera de los estudios cinematográficos, tanto en México como en otras partes del mundo, las complejidades teórico-conceptuales en torno al uso de imágenes preexistentes se han delineado también desde marcos legales. Por lo que respecta a nuestro país, el concepto de compilación ha sido definido por la Ley Federal de Derecho de Autor, emitida por primera

⁴¹ Entrevista a Gregorio Rocha, por Clara Guadalupe García, recuperada de la revista *Nuestra historia. La gaceta CEHIPO*, número 41, octubre de 2000, consultada en el Blog de Cine documental Naranjas de Hiroshima <https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/06/los-rollos-perdidos-de-pancho-villa.html?fbclid=IwAR2UhPKXR-hsvIy6fjbKf97VQ6D78N6K7fSfqk7cfhNrXtLR0o3b-uHRbVE> (consultado el 2 de mayo, 2022).

vez en 1996 y reformada por última ocasión en el 2020, como una rama de las obras artísticas y literarias que se caracterizan al integrarse por “las colecciones de obras, tales como las enciclopedias, las antologías, y de obras u otros elementos como las bases de datos, siempre que dichas colecciones, por su selección o la disposición de su contenido o materias, constituyan una creación intelectual”.⁴²

Si bien esta definición general se asimila someramente a la propuesta de Jay Leyda, lo que se percibe es la ausencia de una visión profunda, limitándose al ámbito descriptivo de las obras posteriores como la suma de objetos y productos culturales terminados y que en suma producen una colección. En cambio, la apropiación es un concepto ausente en la Ley de Derecho de Autor, pero que ha tenido una incidencia en su reforma en términos políticos y culturales, especialmente en los artículos reformados en el 2010 en materia de las manifestaciones culturales populares,⁴³ es decir, los símbolos, textos, obras y diseños, realizados por comunidades y grupos sociales determinados que, sin trabajar desde la autoría, se han visto afectados por el uso no autorizado de su trabajo con fines comerciales, situación que ha potencializado la distinción entre los objetos culturales hechos por las personas con fines distintos a la explotación autorizada por el Estado o realizada por terceros, ya sean sujetos, asociaciones, empresas o instituciones.

Ante este panorama surgen interrogantes necesarias de plantear aquí: ¿Cómo es que las imágenes y los sujetos se ven envueltos en disputas de poder, desde dilemas como la

⁴² Ley Federal de Derecho de Autor, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión (Ciudad de México), artículo 13 del Capítulo Primero del Título II 4 https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122_010720.pdf (consultado el 20 de mayo, 2022).

⁴³ Los artículos reformados en cuestión van del 157 al 161 del Capítulo III del Título VII “De los Derechos de Autor sobre los Símbolos Patrios y de las expresiones de las Culturas Populares”, 33-34.

propiedad, el flujo de información multimedial y la accesibilidad? ¿Bajo qué criterios, son considerados estos conceptos como (i)lícitos fuera del cine como proceso artístico, es decir, ya en la administración política y económica de las imágenes? Quien se vea implicado en esto ¿Debe ampararse desde un concepto legal ya no estético ni formal, que posibilite la libertad creativa y no derive en sanciones determinadas por el Estado?

En años recientes, investigadores como Itzia Fernández, David Wood y Mara Huerta, han investigado el cine producido en México considerando la polivalencia conceptual desarrollada hasta ahora. En el artículo titulado “Cine y Archivo. Investigación, preservación, creación”, los autores enfatizan un cuestionamiento sobre la definición institucional del uso de las imágenes del pasado y del cine mismo, al afirmar que

Algunos términos utilizados por los espacios de exhibición (incluyendo festivales) y por las instituciones que brindan apoyos económicos a la producción audiovisual, tales como “autoría” y “propiedad de las imágenes”, no son operativos para el cine de reempleo. Una película de reapropiación sufre complicaciones cuando quiere ser registrada en el Instituto Nacional de Derecho de Autor (INDAUTOR). Por ejemplo, los festivales solicitan que esté registrada para proyectarse; y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), por su parte, pide la cesión de derechos de las imágenes para proporcionar apoyos para el desarrollo de proyectos. Pero ¿De quién son las imágenes? ¿Qué sucede con las películas huérfanas? ¿Se puede asumir que son propiedad de quien las encuentra, es decir, del coleccionista?⁴⁴

⁴⁴ Itzia Fernández, David Wood y Mara Huerta, “Cine y archivo. Investigación, preservación, creación”, en: *El ojo que piensa*, número 13, 2016, Red de Investigadores de Cine (REDIC), 5 <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/article/view/237> (consultado el 30 de mayo, 2022).

Esta idea poco flexible de las prácticas cinematográficas y audiovisuales hacia la que apuntan los autores se enfrenta a la dialéctica conceptual estudiada aquí, provocada por la efervescencia de la apropiación como práctica política en México, desde donde se cuestiona la industrialización del cine y la regulación irreflexiva de la creación artística realizada con imágenes preexistentes.⁴⁵ Esto tiene resonancias en asuntos geopolíticos e identitarios que contrastan con la apropiación definida previamente por Wees, vista como una estrategia de los medios masivos de comunicación que juegan discursivamente con las imágenes preexistentes a manera de simulacro.

Contrario a lo que había planteado Wees en 1993, en México y distintos países de América Latina, la apropiación se rige por ejes creativos que no pueden ser del todo regulados administrativa o legalmente, lo que la convierte en una estrategia de corrupción de la imagen original cuyo fundamento reposa en su edición y tratamiento creativo, pero también en su reproducción múltiple, su mutilación, deformación y reconfiguración estética como base discursiva.

Sin embargo, dicha transgresión no es un acto generalizado, ni es considerada exclusivamente desde un enfoque moral o material, lo que indica un acercamiento múltiple que revela un uso complejo, que transita entre la nostalgia, la ecología y el sentido ritual de

⁴⁵ Esto devela una relación polivalente estudiada por realizadores que también son investigadores, como Abel Francisco Amador Alcalá en Aguascalientes (“El cine de montaje en la era hipervisual. Análisis de caso: *Iraqi Short Films* y *Of the North*”); Pablo Romo Álvarez desde Veracruz (“Archivo, memoria y resignificación: Acercamientos al cine de reapropiación en México”, en coautoría con Elissa J. Rashkin) y Daniel Valdez Puertos en la Ciudad de México (*De ida y de regreso. El cine de apropiación experimental mexicano (1998-2018)*), quienes han prestado atención a las prácticas apropiacionistas desde implicaciones sociales, configuraciones estéticas y en especial, las cualidades de las imágenes con las que se trabaja su uso y resignificación.

las imágenes. Esto queda impreso en el libro *La memoria muta. Apropiación audiovisual en texto e imágenes*,⁴⁶ que contó con la participación de, entre otras personas, Michael Ramos Araizaga y el Colectivo los Ingrávidos, para quienes la apropiación se manifiesta como una práctica política que detona y refuerza la diversidad inherente a la práctica, ya sea desde un ideal ecológico en tiempos de hiperproducción visual o en aras de una visión más lúdica y crítica de la práctica audiovisual contemporánea. En suma, esto viene a ampliar el espectro conceptual del uso de imágenes preexistentes en países como México, en donde entran en juego una conexión socioafectiva, política y situada manifiesta desde el cine.

Para finalizar este apartado, me gustaría detenerme un momento en dos estudios que ejemplifican la polifonía conceptual desarrollada aquí, que proponen una revisión exhaustiva tanto de la conceptualización como de los procesos creativos en torno al uso de imágenes preexistentes. Me refiero al texto "Apuntes para una filmografía: De Las Prácticas Del Reempleo (*Found Footage* O Metraje Reencontrado)", escrito a seis manos por Itzia Fernández, David Wood y Daniel Valdez Puertos y a "La imagen es de quien la trabaja: cine reciclado en América Latina", de Jesse Lerner.

En el texto "Apuntes para una filmografía: de las prácticas del reempleo", escrito en el 2015, los autores delinean un panorama de las producciones realizadas entre 1980 y 2013, que usan imágenes preexistentes. Si bien, apuntalan a la confusión terminológica en el reconocimiento de prácticas cinematográficas concretas,⁴⁷ una imposibilidad de unificar

⁴⁶ Elisa Arca (Editora), *La memoria muta. Apropiación audiovisual en texto e imágenes* (MUTA Festival Internacional de Apropiación Audiovisual, 2021), <https://mutafestival.com/publicaciones/> (consultado el 5 de junio, 2022).

⁴⁷ Itzia Fernández, David Wood y Daniel Valdez Puertos, "Apuntes para una filmografía: De Las Prácticas Del Reempleo (*Found Footage* o Metraje Reencontrado)", en: *Nuevo Texto Crítico*, número 28, 2015, 90 [doi:10.1353/ntc.2015.0004](https://doi.org/10.1353/ntc.2015.0004). (consultado el 9 de junio, 2022).

conceptualmente esta práctica prevalece constante, por lo que su elección del cine de reemplazo deviene en una enunciación flexible que pueda dar cuenta de la diversidad de las obras cinematográficas que estudian.

Mediante un desmenuzamiento de los procedimientos creativos y de uso del material preexistente, Fernández, Wood y Valdez trabajan desde un eje investigativo que busca centrarse en los modos de operar social y discursivamente de estas prácticas, prestando atención a sus modos de articulación y transformación, en un contexto tecnológico que rebasa el ámbito cinematográfico. Así, con una especie de continuidad dislocada a lo apuntalado por Leyda en su momento con una lectura política del uso de imágenes en el periodo de entreguerras con fines propagandísticos, la propuesta de estos investigadores enfatiza el lugar que han venido a ocupar los recursos preexistentes y la expansión de su uso en distintas esferas públicas y artísticas, como parte de un territorio en disputa tecnológica, creativa y estética.

Unos años más tarde, Jesse Lerner llevó la discusión a una cuestión geopolítica más amplia en “La imagen es de quien la trabaja. Cine Reciclado en América Latina”.⁴⁸ Para este cineasta e investigador de origen estadounidense, la apropiación de improntas del pasado en una perspectiva latinoamericana “sugiere las funciones caníbales arquetípicas no sólo como paradigma de una práctica cinematográfica crítica, sino también como una estrategia mayor de descolonización y como un modelo contundente para la producción cultural

⁴⁸ Jesse Lerner, “La imagen es de quien la trabaja. Cine reciclado en América Latina”, en: Jesse Lerner y Luciano Piazza (Editores), *Ismo Ismo Ismo. Cine experimental en América Latina* (California: University of California Press, 2017), 109-127.

latinoamericana”, con el fin de invertir la estereotipación histórica de los países latinoamericanos vistos desde occidente.

Siguiendo su premisa, la idea de que desde América Latina hayamos transformado el sentido del concepto anteriormente definido en Estados Unidos, deviene en una lucha contra los mismos medios de comunicación y las instituciones arcónticas que han imposibilitado el libre flujo de la información. Así, la apropiación desde México y América Latina está íntimamente ligada con prácticas artísticas periféricas que, hasta tiempo reciente, se habían mantenido al margen de la construcción histórica del pasado cinematográfico.

Después de haber trazado los principales contrastes entre los diferentes conceptos implementados históricamente para hablar de la práctica cinematográfica estudiada, permanece en mí la duda sobre lo que sucede cuando se considera la especificidad de las imágenes incorporadas, dado que mi propuesta es abordar el uso de imágenes familiares concretas —cine y video casero— en películas mexicanas recientes y que al abordarlas mediante conceptos como compilación y apropiación, no alcanzo a dar cuenta de las implicaciones afectivas y estéticas vinculadas con este tipo de improntas particulares. Por esto y para ir encaminando la discusión hacia una propuesta propia de análisis del uso de cine casero, me interesa ahora reflexionar brevemente sobre aquellas investigaciones que han trazado ya un camino en el estudio de estas imágenes familiares que forman parte de la cultura visual del siglo XX.

I.IV. Investigar el uso cinematográfico del cine casero.

La atención que han prestado los estudios cinematográficos al cine casero ha sido definida a partir de varios enfoques que comprenden una revisión historiográfica que cuestiona las

grandes narrativas del pasado, vinculando los registros familiares con la historia de la vida cotidiana, la microhistoria y la historia *desde abajo*;⁴⁹ la relevancia social de los entornos y los grupos humanos en los cuales el cine casero toma forma y sustento o las tecnologías y medios que registran el acontecimiento familiar cambiante⁵⁰ y más recientemente, la incorporación de fragmentos caseros en obras cinematográficas diversas y cómo estos participan en la reflexión cinematográfica, cultural, política y social en torno al cine.

Esta última es la tendencia de estudios en la que me interesa profundizar, para identificar si los conceptos estudiados en los apartados anteriores se han adecuado a las cualidades de un cierto tipo de imágenes o, como propondré al final de este capítulo, si es pertinente desarrollar una conceptualización que dé cuenta de su naturaleza, a la vez que aborde las prácticas cinematográficas contemporáneas y las relaciones afectivas desde las que se les resignifica.

Desde este tenor, las primeras investigaciones abordaron el uso del cine casero a partir de su afectividad y la transgresión a la figura familiar de la que es portador, visibilizando el vilipendio por dicha acción, que emana del valor dado a las imágenes en tanto representación del mundo —usar una imagen familiar es vulnerar a la familia misma— por lo que, desde esta postura, su uso es interpretado como un dispositivo para la transfiguración radical que no diferencia que aquello que se está incorporando a las obras posteriores es *la imagen* de la familia que pervive en las cintas fílmicas, no la familia en sí. Esta problemática desemboca

⁴⁹ Patricia R. Zimmermann, “Morphing History into Histories: From Amateur Film to the Archive of the Future”, en: Karen L. Ishizuka y Patricia R. Zimmermann (Editoras), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories* (California: University of California Press, 2008), 275-288; Efrén Cuevas Álvarez, “De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con el cine doméstico”, en: *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid/Área de Gobierno de las Artes, 2010), 167-186.

⁵⁰ James M. Moran, *There's no Place Like Home Video* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002).

en una discusión de orden moral y arquetípica que revela a su vez, la carga afectiva y representacional que se le otorga al cine casero, tanto en el seno de grupos socioafectivos concretos como en distintos ámbitos dedicados a su reflexión, en este caso en su investigación y análisis de uso.

Roger Odin es considerado como uno de los fundadores del estudio del cine casero, quien ha hecho hincapié en una suerte de violencia ejercida por parte de las y los cineastas que usan imágenes familiares en movimiento en sus obras cinematográficas. Para él, “montar, organizar la puesta en escena de una película doméstica es como una agresión profunda e íntima, interviniendo en lo más vivo de lo vivido de cada uno; una agresión de la que la víctima no tomará conciencia inmediatamente, pero que le marcará su vida. Cuanto más estructurada está una película doméstica, más riesgo existe de que provoque traumatismos profundos”.⁵¹

Partiendo de la idea de este investigador francés, el uso del cine casero no se distingue tanto entre sí por las estrategias creativas y formales o por los posicionamientos políticos de la práctica. Por el contrario, toman forma en función de las implicaciones éticas y representacionales, derivando en un cuestionamiento profundo llevado a cabo por quienes dirigen películas en las que se tocan asuntos familiares que son exhibidos, cuestionados y revividos de forma distinta en un tiempo y contexto diferentes a los de su origen.

Para complejizar este tema, cabe recordar el posicionamiento de Efrén Cuevas respecto a la pregunta de la distinción entre la compilación y la apropiación como conceptos involucrados con el uso del cine casero. En el marco de la Jornada Internacional de Cine

⁵¹ Roger Odin, “El cine casero en la institución familiar”, en: Cuevas Álvarez, *La casa abierta*, 156.

Amateur y sus Prácticas. Memorias, Archivos y Usos, el investigador español y editor del libro *La casa abierta, el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, impartió una conferencia magistral titulada “El cine doméstico y sus apropiaciones contemporáneas”, en la que hizo una definición del cine doméstico y un repaso de diversas obras cinematográficas que, desde sus propias palabras, “se han apropiado” del cine casero. Sin embargo, ante la interrogante sobre la polifonía conceptual y terminológica del uso de estas improntas, su posicionamiento fue más bien laxo al decir que para él, todos los términos empleados eran sinónimos que no implican mayor profundidad reflexiva.⁵²

Pero Efrén Cuevas había olvidado que en realidad sí discierne entre las conceptualizaciones emanadas de esta práctica creativa, llegando a establecer una nueva propuesta conceptual. Al final del texto “De vuelta a casa. Variaciones en el documental realizado con cine doméstico”, el autor español habla de reciclaje y *mestizaje*, concepto que alude a la indeterminación de la práctica cinematográfica hecha en una dimensión familiar, pero en la que participan cineastas, experiencia cinematográfica que, a su entender, fluctúa entre lo profesional y lo casero.⁵³

En este mismo escrito, el autor español estudia el cine documental que usa cine doméstico mediante una distinción de su incorporación formal, es decir, establece parámetros de diferenciación entre las películas que usan el cine casero como documento histórico, apoyo visual y/o estrategia narrativa, distinciones establecidas en su análisis cinematográfico, a partir de cada obra cinematográfica que: a) ilustra y valida una cierta

⁵² Efrén Cuevas, Conferencia Magistral “El cine doméstico y sus apropiaciones contemporáneas”, en el marco de la Jornada Internacional de Cine Amateur y sus Prácticas. Memorias, Archivos y Usos, Red Chilena de Estudios de Cine Amateur, RECA, 22 y 23 de octubre de 2021.

⁵³ Cuevas Álvarez, *La casa abierta*, 164.

visión del pasado y del argumento cinematográfico desarrollado en la película; b)potencializa la afectividad de los fragmentos familiares, como parte de una historia que no está directamente relacionada con el cine casero usado y/o c)aborda procesos de resolución de conflicto entre la o el cineasta y su pasado, convirtiéndose en forma y fondo, en recurso visual y argumento cinematográfico.

Posteriormente a las propuestas de Roger Odin y Efrén Cuevas, diversos estudios han abordado dichas estrategias cinematográficas desde un enfoque de corte histórico revisionista y/o de estudios de la memoria, para examinar las formas en que el cine interviene en la reescritura del pasado, mediante una reflexión audiovisual que reformula la Historia. En “Vestigios de historia. El archivo familiar en el cine documental y experimental mexicano”, David Wood vincula el uso de las imágenes preexistentes, incluyendo el cine casero y otros materiales de archivo, con la creación de una memoria prostética —concepto que retoma de Alison Landsberg— para dar cuenta de “una forma de encontrarse con el pasado por medio de las ‘tecnologías de la memoria’ mediáticas que posibilitan, por sus cualidades emotivas y empáticas, un acceso íntimo de parte del espectador a memorias de acontecimientos que no vivió en carne propia”,⁵⁴ así como con el cuestionamiento de relatos cinematográficos que monumentalizan el pasado generado desde la creación cinematográfica, es decir, desde el cine de compilación.

Al reflexionar sobre las películas dirigidas por Francesco Taboada, *Los últimos zapatistas* (2002) y *Francisco Villa, la Revolución no ha terminado* (2006), junto a *El general*

⁵⁴ David Wood, “Vestigios de historia: El archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XXXVI, número 104, Universidad Nacional Autónoma de México, 15 de mayo de 2014, 105 <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2517/2484> (consultado el 2 de junio, 2022).

de Natalia Almada (2009), David Wood amplifica la conceptualización del uso del cine casero a partir de una complejización de corte historiográfico que se entreteje con el archivo familiar. Al ser incorporadas en películas no coetáneas, el cine casero posibilita la exploración polisémica del pasado, visibilizando una rizomatización del tiempo vivido que deja un rastro en las imágenes sobrevivientes.

Desde esta tónica, el uso se define por posibilitar la inteligibilidad de lo acontecido, como detonadoras de otros pasados y de discursos no monolíticos ni oficiales, que responden a dinámicas intersubjetivas no definidas por el cine en sí, sino que se desbordan en él. Compilación, apropiación, reciclaje, son conceptos que se difuminan ante la valoración de las imágenes como herramientas para la memoria, significando una coalición manifestada en las prácticas cinematográficas al interior de cada obra y entre películas diferentes.

Como lo afirmé al principio de este capítulo y después de esta breve revisión historiográfica de algunos elementos relevantes para la conceptualización del uso de imágenes preexistentes y del cine casero, noto la ausencia de una constante en definir la práctica con base en el tipo de imágenes resignificadas, sino que, es a partir de elementos creativos o posicionamientos políticos situados, que no se explicitan al momento de hablar de imágenes familiares como el cine casero.

Sin embargo, es indispensable puntualizar en el hecho de que cuando hablamos de imágenes del pasado particulares, mismas que son resignificadas en un presente dado, mediante su transformación y relectura, no podemos dejar de lado factores que intervienen en los procesos creativos del uso cinematográfico como la primera existencia de las imágenes, la relación que las personas mantienen con ellas o los relatos y las transformaciones que hacen.

Ante esta ausencia en los estudios cinematográficos y a partir del análisis de una cantidad considerable de películas mexicanas que incorporan cine casero producidas en la década 2010-2020, propongo un acercamiento conceptual y analítico distinto a las propuestas hasta aquí cuestionadas. Si bien más adelante, estudiaré con mayor profundidad la producción cinematográfica identificada, así como su contexto de creación, me interesa finalizar este capítulo con un bosquejo de las ideas principales surgidas de la identificación de 63 películas que trabajan con imágenes familiares.

I.V. El uso del cine casero en el cine mexicano contemporáneo.

Una propuesta teórica y metodológica para su estudio.

Hoy en día se puede afirmar que en el mundo hay una preocupación ávida por la preservación del cine casero, a la vez que su incorporación en películas y otras manifestaciones artísticas es ya una práctica creativa cotidiana no exclusiva a cierto género cinematográfico. Incluso, en la actualidad vemos cómo la visualidad y la retórica del cine casero —o su emulación— tiene un papel importante en películas de factura industrial hollywoodense, como *Barbie* (Greta Gerwig, 2023), cuyo personaje principal da una vuelta al pasado después de tomar una gran decisión, mediante un viaje exabrupto de pasajes familiares de su vida artificial.

Todo esto genera un acercamiento sumamente complejo hacia el cine casero en tanto imágenes preexistentes susceptibles a ser usadas en contextos nuevos. Y es que, si dejamos de lado por un momento su cualidad afectiva para concentrarnos en su condición de objetos culturales inmersos en dinámicas distintas a las de su origen, podemos observar cómo a partir

de su uso estas imágenes atraviesan procesos creativos que las actualizan y transforman sustancialmente.

Las diversas estrategias de preservación y difusión del cine casero, como plataformas digitales especializadas, iniciativas de archivo institucionales y ciudadanas, festivales o encuentros especializados, han trabajado con el objetivo de promover su uso mediante propuestas artísticas. Esto ha generado una producción constante de películas que proponen un acercamiento distinto a través de su incorporación, revelando un trastocamiento profundo de su primera existencia promoviendo un uso diverso que históricamente se ha relacionado con la exploración visual y afectiva de imágenes familiares, así como con los intereses y necesidades depositados en cada obra cinematográfica posterior.

Considero que esta transformación del cine casero ha significado un cambio de lugar dentro de nuestra historia visual contemporánea: las imágenes familiares que antes veíamos, apreciábamos y guardábamos en sus latas y cajas, ahora las protegemos en bóvedas, las usamos creativamente para insertarlas en películas o exhibirlas en salas y museos, además de que las vendemos en mercados e internet o las encontramos azarosamente después de ser desechadas.

Esta otrora existencia del cine casero sucede en un tiempo distinto al de su origen, un tiempo en el que, al usarlo, resguardarlo y preservarlo, reconocemos que estas imágenes ahora en un desarraigo particular, son procuradas desde múltiples intenciones. En *What's the Use? On the Uses of Use*, Sarah Ahmed, escritora y académica británica, propone una reflexión ramificada sobre el uso pensado como una práctica que da sentido a las cosas y a

nosotros mismos, con la intención de una mayor certeza sobre nuestras posibilidades de existencia.⁵⁵

Para esta autora, pensar el uso como palabra y acción es también reflexionar sobre “una forma de filosofar la vida diaria, una forma de pensar sobre lo que estamos haciendo mientras lo llevamos a cabo. Cuando decimos que algo está moldeado por el uso, también estamos hablando sobre *quién* puede usar *qué*, *cómo* y *dónde*”.⁵⁶ Por ende, el uso se relaciona con objetos específicos producidos con base en ideas y técnicas concretas, como las imágenes que en sus diferentes soportes materiales —pintura, escultura, cine y/o fotografía— han sido creadas y usadas como objetos de devoción, instrumentos políticos o reproducciones fehacientes de la realidad.

Podríamos pensar entonces que una imagen, al igual que una taza, puede ser producida para ser usada de forma concreta, sin embargo, su posterior uso puede ser diferente dependiendo de las personas que se involucren en su nueva forma de existir en el mundo, así como de las distintas temporalidades y los ámbitos diferenciados de los que éstas son usadas. En el arte, por ejemplo, el *Ready Made* de Marcel Duchamp es ilustrativo de esta dislocación del sentido primigenio de objetos que son usados en contextos diferentes.

Usamos y accionamos mediante estrategias concretas para vivir y para sobrevivir, para entretenernos y crear. Pero ¿Qué sucede cuando son imágenes preexistentes y más concretamente cuando es cine casero el que usamos? ¿Cómo procedemos ante este acto creativo y político de trabajar con una manifestación humana tan sobreproducida y en ocasiones, olvidada o hiperprotegida? De acuerdo con Nicolás Bourriaud, el trabajar con

⁵⁵ Sara Ahmed, *What's the Use?. On the Uses of Use* (Estados Unidos: Duke University Press, 2019), 21.

⁵⁶ Ahmed, *What's the Use?*, 65.

imágenes preexistentes conlleva cierto proceder creativo de uso que detona potencialidades transformativas a partir de sus especificidades. Así, artistas y cineastas contemporáneos

Más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.), utilizan lo dado. Moviéndose en un universo de productos en venta, de formas preexistentes, de señales ya emitidas, edificios ya construidos, itinerarios marcados por sus antecesores, ya no consideran el campo artístico (aunque podríamos agregar la televisión, el cine o la literatura) como un museo que contiene obras que sería preciso citar o “superar”, tal como lo pretendía la ideología modernista de lo nuevo, sino como otros tantos negocios repletos de herramientas que se pueden utilizar, stocks de datos para manipular, volver a representar y a poner en escena.⁵⁷

De esta manera, la puesta en escena del cine casero se convierte en una estrategia vital similar a lo que sucede con los diversos “objetos usados” —viejos, de segunda mano o antigüedades— que en el momento en que los reactivamos, participamos en la recuperación de sus funciones primigenias, ahora vinculadas a una segunda existencia. Sin embargo, en lo que va del siglo XXI podemos afirmar que trabajamos desde una continuidad interrumpida al incorporar el cine casero como artefacto visual propenso a ser atravesado por afectos e intenciones contrastantes a los de su origen, al dotarlas de nuevas posibilidades de sentido. Este corte ontológico se genera cuando las introducimos al museo o al archivo, también cuando son exhibidas, estudiadas e incorporadas en películas posteriores.

⁵⁷ Nicolás Bourriaud, “Postproducción-Introducción”, en: *Cine encontrado*, 21.

Si bien es imposible identificar y acceder a la totalidad de la producción cinematográfica mexicana que incorpora cine casero realizada durante la década 2010-2020, al ser ésta una práctica realizada en un pasado reciente que no suele ser identificada con tal especificidad, las más de 65 obras audiovisuales localizadas hasta ahora⁵⁸ dan cuenta de acercamientos novedosos y estrategias recurrentes, temas complejos que no habían sido abordados con anterioridad y reflexiones diversas que me permiten establecer puntos de unión entre ellas a partir de su reconocimiento y análisis.

Aunado a esto, las relaciones entre el uso del cine casero y el argumento de todas estas películas se desenvuelven también en medio de temas sociales como la familia, el racismo, la violencia o los trastornos mentales, así como reflexiones de orden visual y afectivo. Pocos son los títulos que trabajan con biografías de terceras personas o que, por el contrario, despojan deliberadamente de una identidad única a las imágenes familiares con el interés de generar, por ejemplo, retratos experimentales y ficcionales de sujetos inexistentes.

La variedad de imágenes que participan en el montaje de estas películas también es sumamente rica y diversa. Quienes trabajan con cine casero suelen incorporar otras imágenes preexistentes y/o realizadas exclusivamente para cada obra. Incluso, el porcentaje de películas que usan solo cine casero es sumamente reducido a comparación de aquellas que

⁵⁸ A pesar de que algunas obras cinematográficas no están disponibles para ser vistas, puedo decir que el listado incluido en el apéndice de esta investigación se caracteriza por ser de fácil acceso. De las más de 60 obras cinematográficas, la mayoría pueden verse libre y gratuitamente en plataformas internacionales como Vimeo y YouTube, otras en la plataforma de cine mexicano Filminlatino (Ahora Nuestricine MX); un porcentaje reducido está en plataformas de paga como Netflix o Docs en línea y sólo un título se encuentra en una web extranjera en la que se suben películas de todo el mundo; ocho fueron analizadas mediante enlaces privados de visionado y descarga; dos títulos se encuentran disponibles para verse presencialmente en la Videoteca Carlos Monsiváis, que también es área de consulta de la iniciativa Archivo Memoria de la Cineteca Nacional, y un número reducido fue consultado en plataformas digitales para la difusión de la cultura cinematográfica, como el portal web de Naranjas de Hiroshima.

trabajan también con documentos como notas de prensa, carteles, fotografías familiares, intertítulos, fragmentos de otras películas, noticieros, capturas de pantalla de celulares y computadoras.

La elección de una muestra representativa de una producción tan vasta como ésta, siempre será arbitraria, no obstante, de entre las películas vistas parto de las consideraciones de analizar cortometrajes y largometrajes, documentales y ficciones, cineastas mujeres y hombres, y en general, aquellos acercamientos particulares que contribuyen a una exploración más libre en torno a las imágenes. Por lo anterior, en esta investigación me enfocaré en las siguientes películas:

¡Allá vienen! (Ezequiel Reyes Retana, 2018)

Buscando a Larisa (Andrés Pardo, 2012)

Estela (Bruno Varela, 2012)

La casa de los Lúpulos, (Paula Hopf, 2016)

La danza del hipocampo (Gabriela Ruvalcaba, 2014)

La vida sin memoria parece dulce (Iván Ávila Dueñas, 2013)

Les vestiges de mon enfance en 18 photogrammes (Antonio Bunt, 2020)

Perdida (Viviana García Besné, 2011)

Tío Yim (Luna Marán, 2019)

Gracias al visionado de 65 películas y al análisis concreto del listado anterior, he definido una especie de contrapropuesta conceptual a lo planteado anteriormente, surgida de la idea

de que, al intentar emplear conceptos como compilación o apropiación, advierto que un punto elemental queda desatendido: el vínculo intersubjetivo entre las imágenes familiares en movimiento y las/los cineastas, quienes asumen posicionamientos creativos, afectivos y políticos desde la incorporación que llevan a cabo.

Y es que al analizar las películas mexicanas que trabajan con los registros familiares, percibo una marcada tendencia a mantener un diálogo particular con sus cualidades primigenias. En ocasiones con un apego marcado hacia el pasado de estas imágenes preexistentes y en otras, con una despreocupación latente hacía ellas que se convierte, más bien, en una atención visual hacia sus cualidades materiales actuales; con base en esto y al pensar que el uso transforma a la imagen —a su superficie e historia oculta—, decido diferenciar y definir a esta práctica cinematográfica en estrecha relación con los registros familiares incorporados y los procedimientos narrativos y técnicos de las películas que conforman el corpus de investigación, por lo que su tratamiento creativo lo comprendo desde los siguientes tipos de uso:

Uso arqueológico

Uso historiográfico

Uso introspectivo

Uso transfigurativo

Uso metacinematográfico

Esta tipología de uso es generada a partir de la observación al interior de y entre cada una de las 65 películas, identificando cómo la incorporación se establece también de forma abierta, es decir, que en cada una se puede encontrar más de un uso de acuerdo con elementos

definidos por la interacción entre el cine casero y su tratamiento creativo. Por ende, vale decir que se trata de cinco variantes de uso flexibles, pensadas desde las prácticas mismas que van fluctuando de película en película y al interior de cada una de ellas.

Estas categorías de uso las desarrollaré con mayor profundidad en el último capítulo de este trabajo porque antes de profundizar en ellas, me interesa reflexionar en sus cualidades y sus condiciones primeras de existencia, su permanencia en el tiempo y el papel que han tenido en la cultura visual del siglo XXI.

Capítulo II.

Cultura visual y familia en el siglo XXI: cine casero y otras imágenes familiares.

Cuando suelo entrar a la casa de alguna amistad, familiar o de cualquier otra persona, me gusta recorrer el espacio observando las imágenes que forman parte del hogar. Pinturas, fotografías, dibujos, cartas, que en su conjunto forman la historia visual y cotidiana de quienes viven ahí. También veo con interés cómo en los fondos de pantalla de los celulares, los escritorios de las oficinas o en espacios de trabajo donde se colocan retratos familiares: la primera imagen del hijo o la nieta, la familia entera cuyas imágenes nos acompañan cuando estamos lejos, ya sean éstas de estudio o realizadas por nosotros o algún integrante de la familia. Pienso en lo común que es que en alguna reunión familiar observemos juntos las fotografías de la boda de los abuelos o el registro audiovisual de algún viaje vacacional. Esto nos dice mucho de cómo en la actualidad las imágenes nos acompañan y forman parte de nuestra historia.

Hoy en día, incluso se puede decir que nos hemos acostumbrado a que las imágenes participen como testimonios y testigos de nuestra vida tanto dentro como fuera de casa. Testimonios porque son declaraciones visuales de vidas, invenciones de experiencias

compartidas, encuentros efímeros y afectos prolongados en mutua tensión. Testigos porque al ser “ornamentación” de la casa, *están ahí* para presenciar y dar cuenta de la permanencia y/o transformación que las familias atraviesan ya sea por muerte, divorcio o alguna otra reconfiguración interna.

En este sentido, reconozco a las imágenes familiares como aquellas que son cercanas a nosotros al mostrar, reproducir y/o (re)inventar una representación visual de la familia en tanto que son objetos —no siempre tangibles o eminentemente materiales— con los que convivimos habitualmente y que, a su vez, son producidos bajo modalidades concretas relacionadas con dinámicas familiares de comunicación, interacción y proyección.

El cine casero, como parte de estas imágenes familiares, ha venido a participar activamente en la cultura audiovisual de nuestros días, para consolidar y potenciar el vínculo con lo que Michel Foucault ha denominado como las tecnologías del yo,⁵⁹ que permiten a las familias crear una imagen de sí que responda a necesidades propias y que hacen explícita la reconfiguración familiar contemporánea que ha venido a complejizar más las relaciones humanas que se establecen en la vida cotidiana.

Su producción, ya sea impresas en soportes diversos como la fotografía, el cine y el video o incluso el dibujo infantil, se da en un contexto de relativo acceso al uso cotidiano de aparatos tecnológicos de registro y a la excesiva generación de imágenes que se comparten en redes sociales como Facebook, WhatsApp e Instagram, entre otras, que llegaron a sustituir los álbumes familiares o las latas de película que nuestras abuelas tenían guardados en sus alcobas.

⁵⁹ Michel Foucault, *Tecnologías del yo y otros textos afines* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990), 22.

La diversificación histórica de imágenes familiares lleva a pensar en los elementos actuales implicados en su creación y reproducción, entre los que se incluyen la relación habitual con la cámara —o el aparato tecnológico con el que se hace cada registro, como un teléfono celular—; la ausencia de procesos de revelado para “acceder” y encontrarse con/ante las imágenes creadas y una voluntad para compartir las imágenes al *subirlas* a Internet y compartir *ahí* los registros de nuestra vida.

En contraste con esta permanencia de las imágenes familiares en la época contemporánea, el uso actual de estas tecnologías nos ha llevado también a transformarlas considerablemente, ya sea expandiendo el campo de visión fuera del ámbito familiar y la proyección de uno mismo como sujeto de ellas. De tal manera, las llamadas *Selfies* y la aparición de nuevos protagonistas diluyen este tipo de imágenes consolidadas durante la primera mitad del siglo XX.

Considero que interactuamos con todos estos factores en medio de una reconfiguración social de la institución familiar,⁶⁰ que también se asienta en prácticas visuales y cinematográficas que tienen una trayectoria histórica propia, por lo que trazar una ruta para estudiar las imágenes familiares en movimiento ayuda a pensar esta experiencia como parte de nuestra cultura visual, en la que las improntas visuales se entretajan con cuestiones sociales, afectivas y culturales concretas.

Para ello, a continuación presento un brevísimo panorama sobre la presencia de la familia en el cine mexicano, para posteriormente sugerir una reflexión en torno a la familia y la generación de sus imágenes, diferenciando las variadas prácticas que intervienen en este

⁶⁰ Carlos Welti Chanes, *¡Qué familia! La familia en México en el siglo XXI. Encuesta nacional de familia* (Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015).

tema; una vez aterrizado este punto, me dispondré a reflexionar los modos de producción de imágenes familiares, desde algunos acercamientos críticos al modo casero, idea trabajada por Richard Chalfen y James M. Moran, esto para finalizar este capítulo con algunas ideas sobre las formas en que las imágenes familiares, en especial el cine casero, existen en nuestro presente.

II.I La familia en el cine mexicano. ¿Figura o género?

Desde los orígenes del cine, la familia ha estado presente dentro y fuera de cuadro. Ya sea como mancuerna productora, como en los casos de los Hermanos Lumière en Francia o los Hermanos Alva en México; o interactuando frente a la cámara, como se observa en *El desayuno del bebé*, una de las primeras películas también considerada como la primera filmación casera.⁶¹ De acuerdo con la investigadora mexicana Yolanda Mercader, la relación entre el cine y la familia ha estado presente en el cine mexicano durante la mayor parte del siglo XX a partir de una serie de tendencias temáticas y de representación que han ayudado a consolidar a la industria cinematográfica, pero también a la imagen de la familia.⁶²

⁶¹ Liz Czech, “Cómo mejorar las películas. El discurso de perfeccionamiento y la interpretación en el cine doméstico”, en: Cuevas Álvarez, *La casa abierta*, 34. En su tesis para obtener el grado de Doctorado en Cinematografía, Brenda Rodríguez Rodríguez analiza con detenimiento esta película, resaltando algunos aspectos que considera se mantendrán vigentes en el cine casero, para más información, consultarse: Brenda María Antonieta Rodríguez Rodríguez, *El filme de familia como reconstructor de la memoria: análisis de materiales a partir de la semiopragmática de Roger Odin*, tesis para obtener el grado de Doctora en Cinematografía (Aguascalientes: Instituto de Formación en Estudios Superiores, 2020), 8-10.

⁶² Yolanda Mercader Martínez, “La familia y su representación en la pantalla cinematográfica nacional” (México, 2018), https://www.academia.edu/39050315/LA_FAMILIA_y_su_representacion_en_el_cine_mexicano20190507_17437_119rem7?email_work_card=title (consultado el 10 de junio, 2022).

Desde este punto de vista, las imbricaciones emanadas de esta dupla son más complejas de lo que se muestra en la pantalla, ya que se trata de procesos de larga duración que comprenden no sólo transformaciones cinematográficas, sino que también se ven implicadas disputas ideológicas sostenidas en representaciones sociales, figuras óptimas que se construyen, cuestionan y/o promueven desde el cine.

La permanencia de la familia como personaje cinematográfico y sus variaciones en el tiempo, son muestran en películas mexicanas que, a partir de la Época de Oro del cine mexicano, fueron de suma relevancia para la (re)producción de imágenes ideales inmersas en dramas familiares de ficción, consolidándose como una especie de “subgénero cinematográfico”,⁶³ nutrido de actrices y actores vinculados a personajes maternos y paternos fundadores de *La familia mexicana*.

Sara García y Fernando Soler representan dos casos ejemplares cuyas trayectorias actorales se enmarcaron en la consolidación de la figura familiar en el cine, quienes trabajaron en una cantidad considerable de películas dirigidas por Fernando de Fuentes, Alejandro Galindo o Juan Bustillo Oro, entre otros⁶⁴, representando a figuras paternas y maternas autoritarias, ejes melodramáticos del sufrimiento familiar o de la restitución del vínculo afectivo gracias al perdón otorgado a los hijos e hijas descarriados por el amor o el ímpetu juvenil.

⁶³ Eduardo de la Vega, “La familia clasemediera en el cine mexicano de las décadas 30 y 40 del siglo XX ¿Un modelo de tradición filmica?”, en: Nora Edith Jiménez Hernández (Editora), *Familia y tradición. Herencias tangibles e intangibles en escenarios cambiantes*, Vol. II (Zamora: Colegio de Michoacán, 2010), 571.

⁶⁴ Algunas de las películas mexicanas de la Época de Oro del cine mexicano cuya trama está protagonizada por la familia son: *La familia Dressel*, de Fernando de Fuentes (1935); *Cuando los hijos se van*, de Juan Bustillo Oro (1941); *Los Tres García*, de Ismael Rodríguez (1946); *Una familia de tantas*, de Alejandro Galindo (1949); *Los Fernández de Peralvillo*, de Alejandro Galindo (1954), entre otras.

Si bien, algunas de las historias familiares producidas por el cine narrativo industrial mexicano han devenido en ideal cinematográfico de la familia devocional e incondicional por excelencia, también es importante resaltar que el universo representacional de lo familiar se ha expandido sorpresivamente con el paso del tiempo, transitando de la familia acomodada con madre ausente (*Una familia de tantas*, de Alejandro Galindo, 1949) a la familia de vecindad también incompleta (o hecha a su propia medida, en *Nosotros los pobres*, de Ismael Rodríguez, 1948) a la familia aislada de la realidad por culpa de un padre inseguro e intransigente (*El castillo de la pureza*, de Arturo Ripstein, 1972).

Intuyo que la permanencia de la familia como personaje presente en géneros dramáticos, románticos y/o cómicos, se mantiene vigente pero reconfigurado, en buena medida, por la transformación de los roles sexogénéricos e identitarios que se encuentran inherentemente vinculados a la familia, o lo que Mercader llama la “renegociación del contrato heterosexual patriarcal”, aunado a la exploración de problemáticas sociales diversas que se potencializan a través del cine.⁶⁵

En este sentido, la producción actual de películas relacionadas a las imágenes familiares esquivo la homogeneidad, al trascender la manufactura de representaciones promovidas por la época dorada del cine mexicano —la abuela abnegada aunque iracunda o el padre viudo y machista—, para redireccionar la reflexión en torno a temas sociales más amplios y vivencias particulares en clave autobiográfica, llegando a tener presencia en películas de ficción, cine documental o ensayos autorreferenciales y experimentales que exhiben una dislocación de la significación y representación de las imágenes familiares.

⁶⁵ Mercader Martínez, “La familia y su representación en la pantalla cinematográfica nacional”, 7.

Esta diversificación que menciono se manifiesta por igual en películas comerciales e independientes, ya que ponen sobre la mesa la pertinencia de abordar a la familia desde matices variopintos, complejos y afines a las reconfiguraciones sociales y afectivas del momento: ya sea que se trate de historias en las que se plantea la adopción por parejas homosexuales y el derecho a la familia (*La otra familia*, de Gustavo Losa, 2011); o la ausencia de la figura paterna que se ha ido desdibujando para dar paso a la experiencia monoparental en la que madres solteras mantienen a sus hijos y encuentran la manera de sobrevivir (*Los Lobos*, de Samuel Kishi, 2018 o *El otro Tom*, de Laura Santullo y Rodrigo Pla, 2021).

Además de la reconfiguración interna de las familias, otros temas se trazan en títulos enmarcados en la realización de cine autorreferencial y ensayos o diarios cinematográficos. Se trata de problemáticas que desbordan a la familia misma para plantear cuestiones de índole social como el racismo (*Negra*, de Medhin Tewolde, 2020), la vejez (*El patio de mi casa*, de Carlos Hagerman, 2015) y la enfermedad (*Los insólitos peces gato*, de Claudia Saint Luce, 2013; *Juanicas*, de Karina García Casanova, 2014 y *Lejos del sentido*, de Olivia Luengas, 2018).

Este breve repaso, más allá de ser representativo, posibilita profundizar y comprender el papel que tiene la idea de la familia en el cine mexicano contemporáneo, sus fluctuaciones representacionales que ahora nos parecen habituales y sobre todo, la visualidad de la que forman parte, los elementos que reproducen y los temas que desde las imágenes familiares se pueden pensar.

II.II. Figuras óptimas de las imágenes familiares.

*Cualquiera sabe que una fotografía de su madre no está viva,
pero aun así sería reacio a desfigurarla o destruirla.*

W. J. T. Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*.⁶⁶

Históricamente hablando nuestra relación con las imágenes familiares, entre las que se incluye el cine casero que estudio aquí, puede considerarse sumamente compleja y profunda. Hemos dotado de cualidades humanas a dichas improntas, vinculadas a las personas que aparecen en ellas por lo que, recuperando la cita inicial de W. J. T. Mitchell, resulta difícil concebir el romper o dañar una imagen de nuestra madre o algún familiar, al reconocer que el perjuicio trasciende a la imagen para recaer en la persona que *está ahí en la imagen*, por lo tanto, dañar la imagen de la madre se traduciría en un daño a la madre y a la familia misma.⁶⁷

Esta suerte de profanación de las imágenes familiares tiene un antecedente religioso que ha sido historiado por Hans Belting, quien habla de la imagen sagrada (*Holy Image*) que complementa hasta usurpar la institución religiosa y en este caso familiar, que la origina. Pero esta cuestión me conduce a preguntarme cómo nos relacionamos con ellas y sobre todo si ante nuestros ojos, todas las imágenes familiares son iguales.

No pocos investigadores unifican este tipo de improntas visuales reduciéndolas a

⁶⁶ W. J. T. Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual* (Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017), 57.

⁶⁷ Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

tópicos comunes emanados de lo que se muestra en su superficie. Así, por ejemplo, Roger Odín homogeneiza las películas caseras:⁶⁸ ver a Hitler saludar a la cámara sería la misma imagen que aquella del abuelo de Paula Hopf, que nos es mostrada en *La casa de los lúpulos* o que aquella que se encuentra guardada en el hogar de alguna familia en Morelia. A su vez y más recientemente, al estudiar la fotografía familiar encontrada Verónica Gerber afirma que “Todas las fotografías de aficionados del siglo XX se parecen, basta comparar dos álbumes familiares en dos partes del mundo para corroborarlo. Las escenas cotidianas se repiten una y otra vez (bodas, cumpleaños, nacimientos, viajes, bautizos, infancia, etc.) aunque las escenografías, costumbres, clases sociales, religiones y razas de los personajes sean distintas”.⁶⁹

Siguiendo este punto de vista, todas las imágenes familiares serían las mismas y muestran un rostro colectivo de la vida social. Sin embargo, entiendo que éstas muestran una cara que está lejos de ser transparente o total, me parece arbitraria la constante de considerar este tipo de imágenes como textos culturales homogéneos, carentes de información, opacos y falaces, ya sea porque suelen mostrar en su mayoría, momentos felices de eventos propios de dinámicas familiares o por no estar acompañados de información que complemente lo que se presenta en ellas, como si toda imagen debería acompañarse de una etiqueta que contenga la información de su origen, sabiendo éste muchas veces resulta inasible. Les exigimos más desde nuestro posicionamiento no relacionado y ajeno a su contexto de producción, anteponiendo y asimilando como indisoluble la distancia temporal y afectiva que nos separa.

⁶⁸ Odín, “El cine doméstico en la institución familiar”, 45.

⁶⁹ Verónica Gerber Bicecci, *Imágenes inexactas. Microhistoria de la fotografía encontrada, doméstica y de aficionados*, ensayo de investigación para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte (Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), 30.

Si bien este tipo de aseveraciones generalizadoras que parecieran inevitables, revelan un campo de visión delimitado por la elección de herramientas conceptuales y de análisis con las que se trabajan las imágenes familiares —Odín trabaja las potencialidades comunicativas del cine casero en tanto creador de memoria y Gerber, la inexactitud contextual de fotografías encontradas de aficionados y su lectura microhistórica—, también nos conducen a la consolidación de interpretaciones arquetípicas de las imágenes familiares derivadas de la imposibilidad de acceder a la particularidad de sus contextos de producción y demás información que nos permita conocer su historia y problematizar sus condiciones de existencia.

Pero, ¿Qué no pasa así con cualquier intento de acercarse al pasado, siempre de lejos y un tanto a ciegas? Si, entre otros factores, la ineludible distancia a veces crítica que se tiene para con las imágenes familiares conduce a este tipo de problematización ontológica, convendría partir de ella para ver qué puede emerger de “su estado salvaje y su obstinación sin sentido”,⁷⁰ trabajando anacrónicamente con su superficie y el estado actual en que se encuentran.

Para ello, propongo enfocarnos en ellas desde su condición de imágenes preexistentes que han sido incorporadas en obras cinematográficas, que pueden ofrecernos información sobre sus contextos de producción o que, por lo contrario, nos alejan más de su primera existencia, pero que sin duda nos dicen mucho de su permanencia en el tiempo, entre y más allá de nosotros. Desde este punto de vista que concibe a las imágenes como fragmentos de algo que ya no es, permaneciendo incompletas pero con relativa autonomía, es desde donde

⁷⁰ Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?*, 33.

me interesa trabajar dos de sus múltiples cualidades aún vigentes y que en buena medida podría ser lo que nos lleva a concebirlas a *todas* iguales, para llegar a una comprensión dialéctica que juega tanto con su heterogeneidad como con su marco común.

Por un lado, prestaré atención a las representaciones familiares que las imágenes familiares promueven o lo que llamaré en adelante *figuras óptimas* y por otro, reflexionaré en sus modos de producción, con la intención de establecer parámetros de diferenciación entre las diversas imágenes familiares, cuestión que me conducirá a pensar en que hay imágenes que más bien, reproducen una idea de *lo familiar* sin serlo, es decir, sin tener una conexión inherente a ellas.

Ahora bien, considero que hay algo en las imágenes familiares que nos alude, que nos confronta. (In)directamente nos vinculamos a ellas ya sea mediante procesos de identificación, mimesis o asimilación: reconocemos gestos comunes, las pensamos como un reflejo de la sociedad o traemos de vuelta al pasado cuando las observamos con atención. Si la gama inconmensurable de imágenes ha sido comprendida como símbolos de las diversas formas de vida,⁷¹ las familiares parecen tener signos vitales incuestionables que trascienden a la imagen misma para remitirnos a una experiencia humana en la que “todos” nos hemos formado.

Sin embargo, la complejidad de dicha experiencia deja ver la multiplicación de configuraciones visuales que le acompañan, que se degradan y yuxtaponen con cada aproximación minuciosa y crítica que se hace al intentar comprenderlas. Ubicar el cine

⁷¹ Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?*, 38.

casero como parte de esta diversidad, conlleva reconocer a su vez, la transformación de aquello a lo que aluden, las formas familiares que vivimos en la historia reciente.

De acuerdo con algunos investigadores, acercarse a las familias para comprender su desenvolvimiento y sus formas de interacción interna es uno de los temas más complejos a estudiar desde las ciencias sociales y las humanidades.⁷² la identificación de más de 200 tipologías familiares inventariadas sólo para el caso mexicano⁷³ torna escurridizo cualquier intento de generalización que se haga al respecto. En este sentido, ¿Por qué no sucede lo mismo con las imágenes familiares? ¿Por qué pensamos como homogéneas, vinculantes y transparentes a todas las imágenes que son reconocidas como autorepresentaciones de la familia?

A mi entender, no todas las imágenes familiares son iguales ni representan a la familia de la misma manera, por lo que me propongo trabajar y expandir una idea sugerida por Carlos Monsiváis en su libro *Rostros del cine mexicano*, que me permitirá establecer una diferenciación fundamental para su estudio. De acuerdo con el escritor, ensayista y crítico de la cultura, durante la Época de Oro del cine mexicano, ciertos actores y actrices tuvieron un papel fundamental como *figuras óptimas* para la sociedad mexicana, llegando a convertirse en “ídolos [...] que derivan su vigor excepcional de atributos de la belleza, de la apostura, del carácter, de la vitalidad, del humor que es favor del instante o de la expresividad que el público concede”.⁷⁴

⁷² Luis Leñero Otero, “Realidades familiares y la crisis del modelo nuclear conyugal en los países latinoamericanos”, en: Instituto de Investigaciones Jurídicas, *Anuario Jurídico XIII 1986*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, 165-197, <https://biblio.juridicas.unam.mx/bjv/detalle-libro/2106-anuario-juridico-xiii>. (consultado el 20 de junio, 2022).

⁷³ Welty Chanes, *¡Qué familia! La familia en México en el siglo XXI*, 31.

⁷⁴ Carlos Monsiváis, *Rostros del cine mexicano* (Italia, Américo Arte Editores, 1999), 11.

Si bien Monsiváis se refiere a rostros emblemáticos como Dolores del Río, Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz, Germán Valdez, entre otros, el punto clave que me interesa recuperar es aquel que considera a esos rostros y personajes como desdoblamientos de quien los observa, para pensar que la sociedad puede ser “internalizada” desde el cine y que por lo tanto éste da cuenta de una realidad determinada que busca reconocerse en el cine, aunque ésta sea maquillada, elevada y sublimada.

Así, las imágenes familiares promueven cierta idea de la sociedad al enfocarse en la representación de la familia desde la creación de figuras óptimas que posibilitan un encuentro con quienes se posicionan ante y frente a ellas. Para que dicho encuentro deje huella, la construcción de las figuras óptimas depende en buena medida de una idea de la familia con la que las personas puedan sentirse vinculadas e identificadas, para ser un punto de encuentro entre interpretaciones de la sociedad y quienes observan las imágenes, entablando una relación que no es inmediata y que se establece en un sentido cultural, político y afectivo, en tanto que el reconocimiento de los rostros, gestos y acciones implican una serie de intercambios simbólicos que pueden llegar a discrepar de aquello que pretenden representar.

Dichas discrepancias pueden provenir en buena medida de arquetipos sociales que llevan a homogeneizar la diversidad familiar de acuerdo con ideas preconcebidas, religiosas e ideológicas, o lo que Otero denomina como ideales equívocos. De acuerdo con su definición, los ideales equívocos son aquellas tipologías interpretativas de la familia generadas desde el exterior y a la distancia de aquello que se busca comprender; un ideal equívoco en este sentido podría ser el de afirmar que todas las imágenes familiares son

iguales o que ante la diversidad social y familiar de hoy, la familia que predomina en el siglo XXI es del tipo nuclear conyugal heterosexual.⁷⁵

Teniendo presente la idea de que al hablar de las imágenes familiares también significa partir de la diversidad que comprende el universo de lo familiar, conviene distinguir primeramente entre aquellas imágenes producidas desde dinámicas discursivas dominantes que promueven representaciones arquetípicas, tendientes a homogeneizar la imagen de la familia y las generadas en el seno de grupos socioafectivos concretos desde modos de producción caseros, mismas que tienen sus propias cualidades y relaciones internas. ¿Guardan ambos tipos de imágenes relación alguna? ¿Qué tanta confluencia existe entre ambas considerando que, como menciona James M. Moran, las personas participamos en la creación de imágenes “a partir de actos mutuos de producción y consumo”, es decir, creamos imágenes familiares a la vez que las recibimos?⁷⁶

Parto de la premisa de que las representaciones de la familia emanadas de los medios masivos de comunicación como el cine, la televisión, la prensa y actualmente el Internet, no son imágenes familiares que promueven figuras óptimas ya que parten de ideales equívocos para su inserción en comerciales, series, revistas y/o publicidad. La reproducción de estas imágenes promueve un modelo familiar unificado, siendo el más frecuente el nuclear conyugal heteronormado, que resulta ajeno a las transformaciones sociales, jurídicas,

⁷⁵ Leñero Otero, “Realidades familiares y la crisis del modelo nuclear conyugal en los países latinoamericanos”, 174.

⁷⁶ Moran, *There is no Place Like Home Video*, 57.

identitarias y afectivas que han vivido las familias desde la segunda mitad del siglo XX y sobre todo en lo que va del XXI.⁷⁷

El usar una imagen familiar basada en ideales equívocos y como motivo para atraer la atención a otros asuntos, es una labor que la industria del consumo ha sabido delinear profesionalmente. “De nuestra familia a la tuya”, es el *slogan* que presenta una de las entradas a la página *web* de Coca Cola en la que se describe la totalidad de sus marcas y productos derivados.⁷⁸ Ésta es una de las empresas capitalistas más ambiciosas y efectivas que ha llegado a instalarse en el centro de la mesa de las casas, para promover la idea de la familia como la perfecta consumidora de sus productos, siempre inmersa en un ambiente de felicidad al ser sus bebidas las que congregan y dan alegría a sus integrantes.

En *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Sarah Ahmed cuestiona el hecho de que la “industria de la felicidad” acuda a la promoción de ciertos tipos de familia para vender una idea de la vida exclusivamente proporcionada por el consumismo.⁷⁹ Desde esta premisa, la felicidad viene a concebirse como un objeto de consumo asequible que consolida la idea de una familia ejemplar, como la que vemos en uno de los tantos comerciales de Coca Cola: comida sobre la mesa y la bebida servida al centro, la sonrisa y los gestos de madre, padre, e hija, son similares y cómplices de un mismo estado de ánimo explícitamente positivo.

⁷⁷ Melissa Ayala, “Familia no sólo hay una”, en: *Revista de la Universidad Autónoma de México*, número 881 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022), 80-85.

⁷⁸ La publicidad en la que la familia aparece como el consumidor idóneo no es poca: de tiendas departamentales como Coppel, a marcas de automóviles como Volkswagen. En el caso de la marca The Coca Cola Company y su industria mexicana consultarse su Web <https://www.coca-colaentuhogar.com/>

⁷⁹ Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (Buenos Aires, Caja Negra, 2019), 36.

Todos tienen el mismo gesto de alegría que nos es familiar porque ya hemos visto momentos como éste en repetidas ocasiones. Estamos ante una imagen cercana a nosotros. A pesar de que esta fórmula no es secreta y ha llegado a fundamentar su identidad como producto, la representación de la familia feliz antecede a las estrategias publicitarias de marcas como Coca Cola y ha venido a cuestionar los contrastes entre estas representaciones de lo familiar y las imágenes familiares estudiadas aquí.

Esta representación de la familia feliz suele estar presente también en la conformación histórica de las figuras óptimas previamente mencionadas, por lo que considero que la manufactura de una familia feliz hecha por los medios masivos de comunicación, se ha inspirado en imágenes familiares como el cine casero como mecanismo de persuasión y consumo, a través de construcciones visuales fundamentadas en éstas. Basta acercarnos a una imagen familiar incorporada para establecer puntos de encuentro que pueden dar cuenta de esta suerte de retórica visual proveniente de las imágenes familiares.

En esta otra impronta se muestra a cuatro personas compartiendo en lo que parece ser una fiesta en el jardín. Vemos a una joven adolescente que mira directamente a la cámara y tres personas que están a su alrededor, una de ellas es un hombre mayor que toca su rostro con un gesto cariñoso y los otros, dos jóvenes que la observan sentadas a su lado. Se trata de un fotograma de cine casero huérfano incorporado en *Familia desconocida* (Ezequiel Reyes, 2012) y data aproximadamente de la década de 1960. La filmación de este encuentro se hace en un espacio abierto y luminoso; a decir por la vestimenta de la joven que ocupa el espacio central de la imagen y por las personas sentadas en otras mesas y que apenas se alcanzan a distinguir, se podría inferir que el evento que los convoca es su cumpleaños.



Fotografía promocional de Coca Cola México,
sin información.
<https://www.coca-colamexico.com.mx/nosotros>



Fotograma de *Familia desconocida*,
de Ezequiel Reyes Retana, 2012.
Cortesía del director.

Entiendo que se trata de imágenes provenientes de dos temporalidades diametralmente distanciadas y que han sido realizadas con intenciones distintas, sin embargo, lo que me interesa plantear aquí es la permanencia y mutación de ciertas figuras óptimas de las imágenes familiares y cómo éstas pueden ser reproducidas con distintos motivos. Mientras que ambas imágenes tienen como punto de encuentro la representación de una vida idílica de la familia, los contrastes se asientan en sus contextos y modos de producción. Si bien puede decirse que en ambas imágenes hay una puesta en escena que revela la construcción del mundo feliz, es justamente esto lo que las diferencia.

En la imagen de Coca Cola, se observa que todo gira en torno al producto que se busca vender. La botella de cristal que contiene el elixir de la felicidad, es el foco de atención y ocupa el lugar central de la mesa, incluso la iluminación, los cuerpos de las personas y el encuadre responden a este objeto; por su parte, la puesta en escena del registro fílmico responde a un acontecimiento que antecede a la imagen misma, es decir, la construcción de la imagen no está en la imagen misma sino en la celebración, en el ritual del cumpleaños de la niña desconocida, por lo que no sorprende que el retrato colectivo no sea igual de

sofisticado y bien ejecutado, al contrario de, por ejemplo, una fotografía de estudio, milimétricamente planeada.

Por esto, considero que las producciones (audio)visuales actuales que buscan representar a las familias, lo hacen considerando ciertas cualidades históricamente promovidas por imágenes familiares como el cine casero, pero que lo que las diferencia proviene de la afectividad que las envuelve y sus respectivos modos de producción.

Si bien a ojos de extraños la imagen feliz de una familia parece un retrato completo, considero que imágenes familiares como el cine casero, buscan mostrar justamente eso, un fragmento íntegro de la realidad social que viven las familias, que está plagada de experiencias afectivas complejas y variadas, que comprenden de igual manera la tensión interna no siempre mediatizada ni convertida en imagen. Si existen imágenes familiares cuya característica principal sea mostrar una faceta feliz de quienes en ella aparecen, habrá que reflexionar también sobre la posible existencia de otras imágenes familiares que comparezcan ante el mundo de manera diferente, con otros afectos de por medio.

II.III. Otras experiencias familiares. Otras imágenes.

Hay vivencias familiares que deliberadamente no son registradas en imágenes o que, sí éstas son generadas, no salen de casa.⁸⁰ Fuera de los momentos felices u otro tipo de interacciones familiares que suelen ser fotografiadas o filmadas, pocas veces se crean o guardan imágenes que plasmen algún malestar experimentado en su interior. Enfermedad, ruptura de relaciones,

⁸⁰ Welti Chanes, *¡Qué familia! La familia en México en el siglo XXI*, 35.

momentos tristes y privados se escapan del lente de la cámara. En los cortometrajes *Adiós adiós adiós*, de Ricardo Castro (2019) y *Fantasmas del adiós*, de Ximena Cuevas (2019), se hace referencia a ellas de forma indirecta o velada. En el cortometraje dirigido por Castro, el director y narrador habla de la existencia de videos realizados en los últimos momentos de su madre, mientras atravesaba una enfermedad terminal, mientras lo que se observa desde un plano nadir, son las copas de los árboles de un bosque de la Ciudad de México.

Después de dos años del fallecimiento de su padre el artista José Luis Cuevas, la cineasta experimental Ximena Cuevas realizó su cortometraje, en el que incorpora cine casero propio, mediante la repetición y la transformación narrativa del juego entre padre e hija. En *Fantasmas del adiós*, la directora nos muestra una fotografía de su padre enfermo, acostado sobre la cama de un hospital, pero ésta se presenta borrosa, sobrepuesta con una imagen horizontal de su padre y ella, también difusa. Ante la pérdida, estas no son imágenes asimilables que puedan ser mostradas, pero en cierto sentido su enunciación metafórica o su incorporación deliberada, aunque distorsionada, puede significar un proceso reparador para ambos cineastas.

Este tipo de reconfiguración visual de las familias no sólo se ve influenciada por factores internos y personales, de igual manera factores sociales, políticos y culturales, intervienen en su transformación. Por mencionar un triste ejemplo: las consecuencias de la violencia en México, como el narcotráfico o la desaparición forzada, han repercutido en la generación de imágenes familiares que visibilizan la ausencia de algún integrante de la familia. Desde esta problemática, Fabiola Candelaria Rayas es una investigadora y artista visual mexicana que trabaja con familiares de víctimas de desaparición forzada, con la

intención de hacer retratos familiares que explicitan este tipo de reconfiguración familiar no intencionada internamente.

Se trata de otra imagen familiar, en tanto que es un trabajo hecho desde el performance y la fotografía social por una “persona externa”, en estrecha colaboración con la familia retratada. En este caso la artista recurre a figuras óptimas —como el retrato colectivo en la sala de la casa— a la par que plasma la ausencia de alguno de sus integrantes, a consecuencia de la violencia derivada por el “desdibujamiento impuesto por el Estado”,⁸¹ representado por un par de zapatos que son colocados en el lugar vacío que éste ocuparía en una fotografía familiar, tomada en un contexto distinto en el que estuviera presente el padre si la realidad fuera diferente a lo que la imagen familiar muestra.



Título: Familia Ponce López

De la serie *#Laperformancedelcaminar*

Fabiola Candelaria Rayas

Cortesía de la artista.

Michoacán, 2022.

⁸¹ Entrevista a Fabiola Candelaria Rayas en el marco de la exposición *Performatividades de la búsqueda*, contenida en el video promocional de la misma, https://www.facebook.com/watch/?extid=CL-UNK-UNK-UNK-AN_GK0T-GK1C&mibextid=2Rb1fB&v=1904593283078177 (consultado el 21 de junio, 2022).

De acuerdo con Andrés Foglia, hay una distancia que separa a las imágenes familiares de otro tipo de imágenes, incluyendo las provenientes del arte contemporáneo y/o los medios masivos de comunicación que trabajan desde un aura intimista y subjetiva. Dicha distancia radica en la creación de discursos y marcos sociales contrapuestos,⁸² por lo que estas otras improntas pueden cuestionar la relación que existe con aquellas figuras óptimas con las que se establece una relación afectiva, ya que al recuperar gestos, espacios o algún otro elemento visual que se reconoce como propio de las primeras, se problematiza una forma única de representación de lo familiar, así como su vínculo visual con las experiencias sociales, políticas y afectivas que representan.

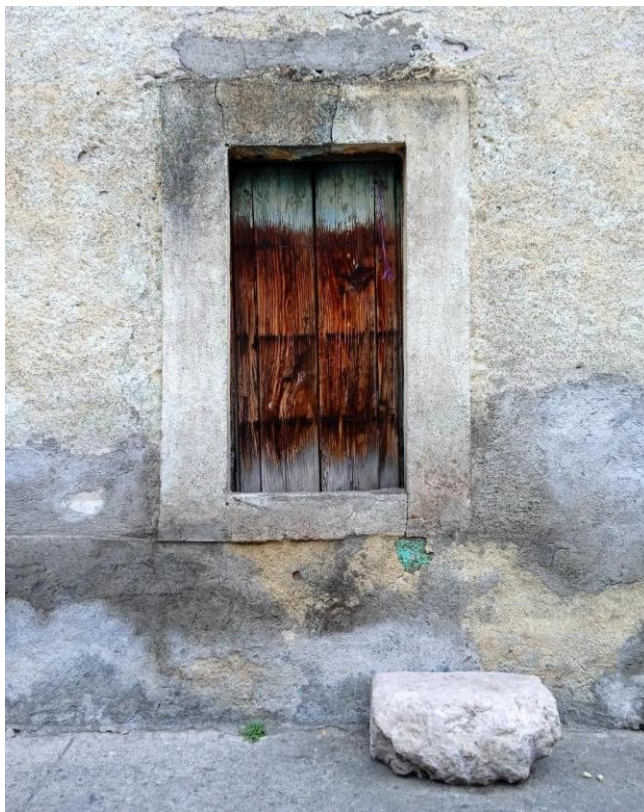
Para concluir este apartado haré un paréntesis personal de algo sucedido en torno a una imagen particular que me llevó a preguntarme si pueden las imágenes familiares reconocerse ante la ausencia de sus figuras óptimas explícitas. En días recientes, subí a una de mis redes sociales una fotografía que tomé el primero de enero de 2023 mientras caminaba con mi mejor amiga. En ella se observa un muro gris y derruido, una ventana de madera enmohecida en sus extremos, con tonalidades verdes y ocre que evidencian el paso del tiempo: En el piso, una pequeña planta urbana intenta crecer.

En un sentido abstracto, para mí ésta podría ser una imagen familiar, al ser una fotografía que tomé en el marco de una experiencia personal con una integrante de mi familia elegida. No hay una figura óptima evidente, construida mediante la presentación de un grupo

⁸² Andrés Foglia, “Nuevos documentalismos: el giro subjetivo en la fotografía contemporánea”, en: Alex Schlenker (Editor), *Trascámara. La imagen pensada por fotógrafos [prácticas teóricas desde el lugar de la creación]* (Quito: Editorial Plataforma Sur, 2013), 40.

de personas que integren a una familia, pero sí hay cercanía con base en su modo de producción. Hasta aquí, todo bien...

...Al siguiente día de haber compartido la fotografía, un viejo compañero de la licenciatura en Historia me comentó que esa era la fachada de la casa de sus abuelos, dándome incluso la dirección exacta de su ubicación; parecía emocionado de reconocer una parte de aquel hogar en una fotografía capturada por una persona ajena a su familia. A mi entender, ésta es ahora una imagen familiar para ambos: yo me relaciono con ella en un contexto personal y él también, al reconocer un espacio conocido que le remite a una historia familiar propia. Por lo tanto, no es la imagen de una casa cualquiera, sino que ahora esa ventana hace visible su historia en el marco de otras historias.



Fotografía personal. Morelia, Michoacán 2023.

Cuando la mirada se enfoca en la ausencia de personas en imágenes familiares como ésta, se amplía el campo de registro y significación de figuras óptimas no antropomorfas relacionadas a las experiencias familiares que constituyen su contexto de producción. Esta cuestión se explicita en la inclusión de elementos que velan su origen a ojos de extraños: la imagen de una casa puede ser una casa cualquiera y así con algún paisaje verde, una plaza pública o algún espacio interior, empero, cuando hay un reconocimiento mediado por el afecto y la cercanía ante tal imagen, deja de ser algo ajeno para convertirse en una casa propia, en un paisaje verde ya transitado o una plaza pública caminada, convirtiéndose en puentes visuales que nos transportan hacia recuerdos comunes.

II.IV. Distinción entre imágenes familiares: una práctica multimedial.

La distinción entre las diversas imágenes familiares proviene no sólo de sus figuras óptimas o de su origen, de lo visible y lo invisible, también se establece por los soportes y las tecnologías con las que éstas son producidas. Fuera del marco afectivo y/o comunicativo que tiende a determinar sus condiciones de existencia, el despliegue tecnológico y material trastoca tácita y constantemente su ontología. No se trata de establecer una diferenciación medial para resaltar al cine casero al ser mi objeto de estudio, por el contrario, mi interés surge de la problematización emanada de que, al momento de hacer un registro visual de su devenir, las familias acuden de forma simultánea a diversas tecnologías, que a su vez padecen transiciones históricas importantes: cambian las familias de la misma manera en que cambian también las posibilidades tecnológicas y mediales para sus imágenes. Por esto, considero que

al entender las gamas mediales que participan en esta experiencia, puedo acercarme al cine casero incorporado con mayor profundidad de comprensión.

Si bien las imágenes familiares pueden pensarse como una forma concreta de la cultura visual no limitativa al siglo XX, la introducción de la fotografía y el cine al interior de las familias ha venido a significar una expansión multimedial que distingue entre las diferentes formas en que las personas nos relacionamos con las tecnologías para la producción de imágenes, cuestión que me lleva a pensar en algunas dudas respecto a sus cualidades: ¿Existen distinciones ontológicas entre, por ejemplo, fotografías familiares y películas caseras? ¿El uso de distintos medios tecnológicos para la producción de imágenes familiares genera, por ende, imágenes distintas?

Para algunos la respuesta sería afirmativa e incluso redundante, bastante obvia quizá. Sin embargo, en los primeros estudios en torno al cine casero esto no quedaba del todo claro. En 1987, Richard Chalfen equiparaba al cine casero con una fotografía familiar hecha en algún estudio especializado o por algún miembro de la familia e incluso con alguna fotografía de graduación;⁸³ recientemente, Roger Odin ha afirmado que para él, el cine casero es “crear un álbum de fotografías en movimiento”.⁸⁴ Entiendo que fotografía y cine comparten una historia común relacionada con su técnica primigenia, en tanto soportes fotoquímicos que trabajan con la luz y que, aunado a esto, su imbricación se condensa en el papel que han

⁸³ Richard Chalfen, *Snapshots Versions of Life* (Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987), 31.

⁸⁴ Roger Odin, “The Home Movie and Space of Communication”, en: Laura Rascaroli y Gwenda Young (Editoras), junto a Barry Monahan, *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web* (New York: Bloomsbury Academic, 2014), 18.

tenido en la historia de la representación de las personas,⁸⁵ desde la creación y auge del retrato en el caso de la fotografía hasta la medida antropomórfica del encuadre cinematográfico.

Aun así, la fotografía y el cine han cimentado caminos in(ter)dependientes que me gustaría reflexionar también desde la producción de imágenes familiares y es que, a diferencia de la incertidumbre ontológica que ha caracterizado al fenómeno cinematográfico desde un ámbito artístico o documental, en lo que respecta al cine casero, este fue abordado mediante el énfasis constante de su comparación con el cine narrativo o profesional, bajo la premisa de que el cine casero *no es cine*. No pretendo confrontar esta idea aquí, ya que el siguiente apartado lo dedico a la situación actual del cine casero del ayer, que dista mucho de tal postulado, sin embargo, solo un par de reflexiones me permitirán jugar con esta problemática.

Uno de los investigadores que ha estudiado el cine casero desde esta tónica es James M. Moran, para quien la especificidad del medio cinematográfico no es determinante en tanto que emerge y fluctúa de y entre las prácticas culturales y las tecnologías mediales, lo que conlleva a considerar una transformación constante entre periodos, culturas, grupos sociales y posibilidades de uso y acceso a los dispositivos cinematográficos y/o audiovisuales.⁸⁶ Si bien Moran desarrolla esta idea pensando en el cine y video caseros, la inclusión de la fotografía familiar en esta discusión puede conducirnos a establecer parámetros de

⁸⁵ Agustina Triquell hace énfasis en esto en materia fotográfica, pero como explico a continuación, se trata de una historia complementaria entre cine y fotografía, como medios para la producción de imágenes familiares. Más información en: Agustina Triquell, *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar* (Uruguay: CdF Ediciones, 2012), 18.

⁸⁶ Moran, *There is no Place Like Home Video*, XXIV.

diferenciación elementales en torno a la práctica multimedial y la dialéctica de las imágenes familiares.

Empecemos por la proliferación de los medios tecnológicos de registro. Se puede afirmar que existe una diferenciación nodal entre el cine o el video caseros y la fotografía familiar, de acuerdo con John Mraz, la fotografía es el documento histórico predominante en la historia visual de la familia convirtiéndose en el “instrumento principal de su representación”,⁸⁷ pero no pasa lo mismo con el cine casero que, en su trayectoria histórica de la primera mitad del siglo XX, ha sido considerado como un medio para clases medias y altas capaces de absorber los altos costos de la compra de cámaras y revelados de los llamados formatos no profesionales que van del 9.5mm, 16mm y 8mm.⁸⁸ Posteriormente, con la llegada del súper8 el auge del cine casero trasciende una cuestión económica, permitiendo a más familias acceder a estas tecnologías para la producción de sus autorrepresentaciones. El video, por su parte, llegará a derrumbar la inaccesibilidad económica y técnica, para cimentar la posibilidad de una democratización tecnológica o la emergencia de una “cultura participativa” en la creación de representaciones e imágenes.⁸⁹

Aunado a distintos tipos de accesibilidad medial, la distinción entre las diversas imágenes familiares también puede pensarse desde sus posibilidades de recepción. Una

⁸⁷ John Mraz, “Fotografía y familia”, en: *Desacatos. Revista de ciencias sociales*, número 2 (Distrito Federal: Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1999), 143-146 <https://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/issue/view/83> (consultado el 24 de junio, 2022); otra investigación relevante para una aproximación a la fotografía familiar como objeto de estudio que sugiero consultar es: Carlos Vázquez Olvera (Coordinador), *El ropero de las Señoritas Sámano Serrato. La fotografía familiar como fuente de investigación documental* (Distrito Federal: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013).

⁸⁸ Cuevas Álvarez, “De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con cine doméstico”, 153.

⁸⁹ David Buckingham, Rebekah Willett y Maria Pini, *Home Truths? Video Production and Domestic Life* (Michigan: The University of Michigan Press, 2011), 3.

fotografía familiar puede ser vista al estar colgada en la pared de la casa, organizada al interior de un álbum fotográfico o guardada en una caja junto a otros objetos, pero una película casera varía dependiendo su formato fílmico o videográfico: en ambos casos se suele necesitar de un dispositivo exterior para visualizarse, ya sea un proyector análogo o un reproductor de video, junto a una pantalla en la que se pueda proyectar o conectar.

Más adelante hablaré de las condiciones actuales del cine casero con mayor detenimiento, pero de momento diré que estos elementos se convierten en sólo algunas de sus cualidades vitales que —a diferencia de la fotografía familiar que una vez revelada, siempre se mantiene visible al no requerir ningún tipo de artefacto mediador que permita su visionado— ha dependido de una serie de objetos complementarios que posibilitan su reproducción. No fue hasta la invención de aparatos videográficos y digitales que fueran también reproductores de imágenes en tiempo real, que esto vendría a cambiar drásticamente las dinámicas de producción y recepción del cine casero y otras imágenes familiares.

Un último punto a tratar en este apartado y que tiene que ver con cualidades propias del fenómeno cinematográfico. Si bien no es mi intención establecer una ontología propia del cine casero que permita distinguirlo entre los diferentes medios para la creación de imágenes familiares, me es preciso examinar con mayor detenimiento este tema *fuera de casa*. La razón radica en que, hasta hace poco, su construcción histórica se había perfilado a través de varios tipos de aseveraciones que, como ya se mencionó, lo vinculan a otras manifestaciones visuales como la fotografía, o lo ubican como “prácticas marginalizadas” del cine —como el cine amateur y el experimental— mediante interpretaciones que le impiden un lugar propio en la Historia del cine y que se elaboran en constante confrontación con aquello que *no es*.

Si bien no concuerdo con estas formas dubitativas de reconocer una historia propia de una experiencia cinematográfica más que consolidada en la época contemporánea, reconozco que el énfasis que hacen no es del todo erróneo, al identificar que el cine casero esquivo postulados epistémicos y teóricos ya consolidados en la Historia del cine, mismos que nos sugieren ver y pensar de manera diferente a este tipo de imágenes.

Desde los orígenes del cine sonoro, una de las descripciones más elementales que se ha hecho del cine es la de ser 24 fotogramas por segundo, es decir, imágenes distintas que en el transcurso de un tiempo determinado permiten a los observadores transformar el ritmo en movimiento. Esto cambiara sustancialmente con el advenimiento del video, que dejó de trabajar con fotogramas para abrirle paso a la digitación de la imagen ahora electrónica con sonido sincrónico —previamente incorporado en algunos formatos fílmicos—, por lo que podríamos decir que, más allá de lo que está presente en las improntas visuales, el medio interviene directamente en la creación de distintas imágenes.

Con esto llego a la idea de que, técnicamente hablando, la composición de una imagen familiar fílmica no es igual a una imagen de video o a una fotografía. Si partimos de las particularidades de cada medio, sucede algo extraño en el momento en que pensamos en el cine casero, ya que éste no había sido considerado como cine, por lo que la cuestión se torna más compleja al pensar que para establecer una ontología propia, hay que tomar en cuenta no sólo la distinción entre medios, sino también al interior del medio cinematográfico, pero ¿Es esto necesario, fundamental para conocer cómo se usa hoy el cine casero?

Considero que el meollo del asunto radica en que, en aras de encontrar las cualidades primigenias del cine casero, se ajuste a ideas externas a su propio contexto de producción y a sus condiciones de existencia, mismas que se encuentran en constante transformación. Se

trata entonces de determinarlo en una concepción inequívoca del cine, ligada a la idea de arte narrativo e industria, para pensarlo ahora con base en la maleabilidad que éste padece a partir de la intervención directa de las personas involucradas y del entorno en que se produce.

II.VI. El cine casero: modo de producción y significación

de las figuras óptimas familiares

La trayectoria ontológica del cine casero ha sido comprendida desde enfoques diversos que preponderan elementos contrastantes y determinantes para su existencia. Desde una visión antropológica, fundada por Richard Chalfen, el cine casero es considerado como un engranaje para el proceso comunicativo interno que refuerza el mundo interior de las familias que producen sus imágenes, mientras que desde un enfoque histórico, promovido por Patrizia Zimmermann, se convierte en una impronta visual de grupos sociales que se ven atravesados por procesos políticos y económicos en los que se circunscribe su creación, evidenciando el influjo que tiene el mundo exterior en la dinámica familiar.

Esta última visión del cine casero —que se arraiga profundamente en sus condiciones de existencia (extra)cinematográficas—, se despliega en el concepto del amateurismo como una interacción visual, discursiva y social emanada de los momentos de ocio de clases acomodadas que, de acuerdo con Zimmermann, se diferencia de toda actividad profesional a la vez que se traduce en un control social derivado de la inserción de las cámaras fílmicas al interior de la casa. Sin embargo, el amateurismo también se refiere a prácticas cinematográficas no industriales vinculadas al cine experimental, los diarios fílmicos y las

vanguardias cinematográficas, que esquivan los procesos mercantiles, narrativos y estéticos del cine convencional hegemónico.⁹⁰

Teniendo de fondo este campo interpretativo que reconoce las variadas aristas del cine casero, se torna necesario posicionarme ante él y ante las imágenes familiares que busco comprender, dado que el cine casero del cual me ocupo es ante todo aquel que ha sido transformado a partir de su incorporación en obras cinematográficas posteriores. Esto quiere decir que, de entre el cúmulo de imágenes familiares cinematográficas y audiovisuales que se han generado en el siglo XX y lo que va del XXI, me enfoco en aquellas que, si bien fueron producidas en un contexto concreto por grupos socioafectivos particulares, sobreviven como una “segunda imagen” al ser usadas y resignificadas por personas que pueden tener una relación con ellas o que por el contrario, no tienen un vínculo afectivo, dado que son filmaciones y videos que provienen de archivos, que han conseguido mediante su donación, la compra informal de las mismas o través de Internet.

Desde este punto de vista, esto desvía la historia de las imágenes familiares por un camino paralelo al de sus orígenes, que nos lleva a una dimensión visual donde las improntas de aquel pasado en el que fueron producidas, junto a sus condiciones de existencia, se ha difuminado sustancialmente, es decir, ahora forman parte de otra historia que sigue conectada a las figuras óptimas, pero que las reconoce como diferentes a consecuencia de los nuevos tiempos que las atraviesan, así como por su tratamiento creativo e incorporación. Para conocer esta “segunda existencia” del cine casero —estudiada en el capítulo dedicado al análisis cinematográfico de su uso— es fundamental tener un ápice de certeza sobre su modo

⁹⁰ James M. Moran, “Cine doméstico, *amateur* y de vanguardia: modos de distinción”, en: Cuevas Álvarez, *La casa abierta*, 273-299.

de producción ya que, a pesar de que las historias se bifurquen, algunos elementos constitutivos se mantienen latentes e incluso recobran o trascienden su fuerza primigenia.

En un primer momento, el cine casero puede ser visto como el registro cinematográfico o audiovisual que se diferencia del cine narrativo o comercial al tener una estética descuidada y una estructura interna “carente” de principio o fin, elemento que asegura el funcionamiento adecuado de las imágenes familiares.⁹¹ Investigadores como Efrén Cuevas, han llegado a establecer una barrera porosa entre ambas formas cinematográficas al afirmar que los cineastas profesionales que filman su vida familiar no están haciendo cine casero, dado que su experiencia como directores los lleva a trabajar de otra manera sus imágenes familiares.⁹²

Empero, las estrategias de la experiencia cinematográfica casera, aunado a la atracción estética que genera hoy en día, reclaman reconocerlas de forma autónoma o sin partir exclusivamente de la idea determinista del cine casero como un cine mal hecho, por lo que al hablar de este tipo de imágenes familiares resulta fundamental tomar en cuenta su modo de producción original en estrecha relación al universo social del que éste forma parte.

A diferencia del cine narrativo que suele realizarse con base en un guion escrito o argumento cinematográfico, hasta el momento no se ha ubicado una estructura explícita del cine casero que sea promovida y asimilada de manera generalizada por cada familia. Pero, como vimos antes, las semejanzas entre las acciones, los gestos y las escenas llevan a pensar que hay nociones compartidas que las familias toman en cuenta al momento de hacer sus

⁹¹ Odín, “El cine doméstico en la institución familiar”, 40-45.

⁹² Es interesante cómo Efrén Cuevas parte de este posicionamiento a la vez que afirma que las películas dirigidas por cineastas que son consideradas como diarios fílmicos, no invalidan su modo de producción, sino que por el contrario, visibilizan las transformaciones del cine realizado desde el modo casero.

registros caseros cinematográficos o audiovisuales. De igual manera, la existencia de manuales para el uso de cámaras,⁹³ la publicidad o normas no escritas como el pedir a las personas que sonrían ante la cámara, han contribuido a una estética reconocible propia del cine casero, pero no son consideradas como determinantes dado que pueden llegar a contraponerse a los registros realizados por las familias.⁹⁴

Para comprender el modo de producción del cine casero parto de la premisa de que, al ser parte de las imágenes familiares, éste es generado en estrecha relación con experiencias socioafectivas que a su vez trascienden las condiciones visuales con las que vivimos la cotidianidad, adjudicándoles funciones particulares que posibilitan la autorepresentación que nos permite encontrarnos en ella mediante sus dinámicas de (re)producción. Esto ha sido estudiado por Richard Chalfen y posteriormente por James M. Moran, quienes han trabajado con la categoría envolvente del modo casero (*Home Mode*), para referirse a prácticas y modos de producción de imágenes que tienen las familias —ya sea como un acto comunicativo o como una práctica multimedial— que testimonian las reconfiguraciones familiares del siglo XX. Si bien estos investigadores se han enfocado en aspectos antropológicos o mediales, al

⁹³ Estos documentos han sido fundamentales para el estudio del cine casero. Patricia Zimmerman y Richard Chalfen, entre otros investigadores, han basado sus propuestas trabajando con manuales de uso de cámaras y publicidad de la primera mitad del siglo XX. Analizando someramente la publicidad de Kodak, impresa en la revista, se pueden encontrar diversos anuncios de algunas de sus cámaras cinematográficas de 16 mm y 8 mm que más que proponer algún tipo de uso, se concentra en persuadir a las personas para adquirirlas, mediante el lema de poner el cine “en casa, al alcance de todos”. Si bien considero que estas fuentes de información son fundamentales para profundizar en la historia del cine casero, pienso que su estudio también se relaciona con las formas en las que las empresas han buscado insertar sus productos en la sociedad desde la cultura visual, por lo que su abordaje tendría que considerar las implicaciones de consumo y publicidad, elementos que se encuentran ausentes en algunas investigaciones mencionadas en este trabajo. Dos estudios relevantes que trabajan este tema son: el texto escrito por Liz Czech, “Cómo mejorar las películas. El discurso de perfeccionamiento y la interpretación en el cine doméstico”, publicado en *La casa abierta* y “La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970)”, escrito por Susana Sosenski y Ricardo López León y publicado en la revista *Secuencia*, número 92, 2015.

⁹⁴ Chalfen, *Snapshots Versions of Life*, 55.

estudiar el cine casero en tanto imagen familiar recupero algunos puntos clave de sus propuestas, concretamente lo relacionado a los acontecimientos registrados y a quiénes participan en su producción.

Al pensar en el cine casero como una práctica tecnológica y afectiva para la generación de imágenes, la idea de un tiempo múltiple me empuja a discutirlo desde los distintos momentos en que estas improntas familiares sobreviven. Con esto quiero decir que, a mi entender, las diferentes etapas que conforman el modo de producción del cine casero se dan en momentos distintos: cuando el registro se está llevando a cabo y en un tiempo posterior, cuando se realiza un visionado colectivo. Desde esta posibilidad, el cine casero, junto a otras imágenes familiares, fluctúan temporalmente entre el acontecimiento profílmico, es decir, todo aquello que está frente a la cámara y que sucede de forma simultánea al registro de la vida cotidiana⁹⁵ y la experiencia socioafectiva que se origina una vez que el cine casero ya existe entre nosotros, como elemento fundacional para una cultura visual orquestada desde grupos sociales concretos.

Cuando hablo del espacio profílmico, me refiero concretamente a lo que ha sido identificado por quienes han estudiado al cine casero como la vida cotidiana de las familias que han podido generar sus propias imágenes. Lo que sucede frente a la cámara, pero también alrededor, antes, durante y después de su registro y que, en suma, se articulan como las experiencias sociales que anteceden a las imágenes familiares, pero con las que se puede generar una tensión especial, como lo narra Ingrid Bringas en su poemario *La casa no existe*:

⁹⁵ Rodowick, *The Virtual Life of Film*, 17.

*La familia junta ahora,
un funeral, una boda, un bautizo,
Listos para la foto y luego, desaparecer.*⁹⁶

En este tiempo, la imagen no precede a la acción, sino que es un efecto de ella.⁹⁷ A medida que los acontecimientos registrados sean considerados relevantes por quienes participan en ellos, las imágenes familiares emanaran desde distintos medios, asegurando que los rituales, las actividades lúdicas y de esparcimiento, el crecimiento biológico y social de la familia, las variadas interacciones como gestos compartidos, miradas y muestras de afecto, entre otras, dejen un rastro visible más allá del tiempo en que estas son llevadas a cabo.⁹⁸

La segunda temporalidad se relaciona con lo que sucede una vez creado el cine casero, posibilitando la correspondencia visual y afectiva entre las personas que aparecen en su registro y quienes posteriormente observan las experiencias sociales devenidas en imágenes. En este momento, el pasado y el presente se funden en una experiencia compartida derivada de su reproductibilidad cinematográfica. Esto ya ha sido enunciado por investigadores como

⁹⁶ Ingrid Bringas, *La casa no existe* (Ciudad de México: Los libros del Perro Editorial, 2022), 56.

⁹⁷ Esta situación se torna paradójica en la actualidad ya que, como se verá a continuación, el paradigma tecnoestético en el que nos encontramos en el siglo XXI parece conducirnos a una transposición de este orden, es decir, ahora las imágenes son la antesala para las experiencias sociales, mediante el despliegue del registro multimedial de la vida diaria.

⁹⁸ De acuerdo con Ana Vera Estrada, los rituales familiares “forman parte de la sustancia que define la identidad familiar en la medida en que contribuyen y participan de los actos de atribución de significados a los hechos y a la memoria familiar al mismo tiempo que expresan sus conflictos. Celebraciones, rutinas, costumbres, prácticas vacacionales, mitos familiares, forman parte del legado que el tiempo deposita en la memoria de los miembros de un grupo familiar para contribuir a sedimentar una percepción de sí y de los otros que luego se transmite a los más jóvenes por vía oral”; desde este enfoque, estudiar el cine casero es también acercarse a estrategias de cohesión e interacción social en las que las imágenes tienen un papel determinante. Para consultar más información sobre los planteamientos de Ana Vera Estrada, se puede acudir a su escrito “El qué, el cómo y el para qué de la historia de la familia”, en: Ignacio Maldonado Martínez (Coordinador), *Familias: una historia siempre nueva* (Distrito Federal: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 65.

David Wood, para quien el cine casero se convierte en una forma de alteración radical de la concepción del tiempo.⁹⁹ Este será uno de los elementos fundacionales para la potencia del cine casero: poder revivir una y otra vez el tiempo pasado en una dimensión performática que incluye no sólo el visionado de las personas involucradas en sus distintas temporalidades, también se integra por la participación activa de la palabra y la creación de una memoria colectivizante.¹⁰⁰

Contrario a una tendencia historiográfica que concibe al cine casero como el medio encargado de documentar la vida cotidiana,¹⁰¹ considero que los acontecimientos en los que éste participa se caracterizan por ser sucesos extraordinarios de diversa índole que al pasar por el filtro cinematográfico, se ven afectados sustancialmente a consecuencia de diversos factores entre los que se encuentran las características tecnológicas que han cambiado con el paso del tiempo,¹⁰² como la durabilidad de los soportes y la necesaria selección de los acontecimientos a registrar y que se encuentra directamente vinculada con la práctica cinematográfica del montaje. Pablo Romo y Elissa Rashkin hacen énfasis en este punto:

Las imágenes familiares, fijas y/o en movimiento, conforman un esfuerzo por retener el tiempo, por atrapar los momentos y evitar, en la medida de lo posible, su

⁹⁹ Wood, “Vestigios de historia: El archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo”, 112.

¹⁰⁰ Julieta Keldjian, “Las proyecciones de Cine Casero desde la semiopragmática”, en: Revista *Dixit*, número 23, (2015) 16-25 <https://revistas.ucu.edu.uy/index.php/revistadixit/issue/view/128/256>. (consultado el 26 de junio, 2022).

¹⁰¹ Chalfen, *Snapshots Versions of Life*; Cuevas, *La casa abierta*.

¹⁰² Estas transformaciones tecnológicas han diversificado los acontecimientos registrados. El cine en sus formatos fílmicos como el 8mm, el súper 8 o el 16mm, imposibilitan un registro mayor de la vida diaria dado que los costos del material y el proceso de revelado dificultaron en su momento una mayor cantidad de tiempo filmado; con el arribo del video, el tiempo de duración grabado pasa a ser más ampliando la cantidad de vivencias convertidas en imágenes familiares.

*desaparición. Contribuyen asimismo a la conformación del mito familiar, una especie de leyenda que se recrea, en buena medida a través de las imágenes, contribuyendo a la conformación compartida de la familia. Como toda narrativa, el mito familiar también es un ejercicio de montaje, en el que lo visible es ordenado con el propósito de alinear el tiempo en una perspectiva progresiva que presenta al parentesco como una estructura identitaria sólida: cualquier imagen que no contribuya a su consolidación es descartada, desechada o borrada*¹⁰³

Así el modo casero se convierte en una estrategia para la reinvención del pasado a través del establecimiento de una crónica visual persuasiva y coherente para las personas involucradas a partir de la selección y organización de los acontecimientos que, convertidos en registros, son revisitados una y otra vez en un presente continuo. Pero esto me lleva a otro tema fundamental para el cine casero y que tiene que ver con quienes participan de estas improntas visuales ¿Quiénes son las personas que intervienen en la producción del cine casero y por qué es importante pensar en ellas?

Cuando vemos los registros familiares somos partícipes de una serie de interacciones que se dan más allá del momento en que se da clic al botón *Rec*, mismas en las que integrantes de las familias intervienen de diversas maneras en la producción de cine casero, tanto frente como detrás del aparato de registro. Madre, abuela, padre, hijas e hijos, familiares y amigos, cada uno juega un papel especial, ya sea como personaje principal de la historia o como operador(a) de cámara o parte de la puesta en escena. Si bien a ojos de investigadores y

¹⁰³ Romo Álvarez y Rashkin, “Archivo, memoria y resignificación: Acercamientos al cine de reapropiación en México”, 152.

personas que somos ajenas a los contextos de producción de estas imágenes familiares, los rostros pasan a “ser” anónimos y el rol familiar se difumina hasta ser difícil de identificar, el cine casero mantiene activas ciertas claves visuales de dinámicas sociales que podemos reconocer por la presencia de las figuras óptimas que construimos en y desde ellas.

Históricamente, la figura paterna ha sido reconocida como la encargada de filmar o grabar a la familia, mientras que la madre es la que, tomada de la mano de las y los hijos permanecen dentro de cuadro caminando, sonriendo o interactuando de otras maneras con la cámara. Si bien, una persona puede ser quien se encargue de registrar a una familia en el transcurso del tiempo, esta práctica también puede ir turnando entre sus miembros. Una cámara, a diferencia de los ojos con los que vemos y de los cuales no podemos desprendernos, puede ser usada por varias personas y si bien puede decirse que una de ellas es quien asume la responsabilidad de tomarla, cuidarla y aprender de su funcionamiento, que ha sido atribuida al padre como la figura única de autoridad y de suministro económico, con el paso del tiempo el devenir de las imágenes familiares ha mostrado rupturas en este tipo de convenciones.

En algunos registros caseros esto puede quedar claro, pero en otros, la responsabilidad y el interés por tomar la cámara y hacer los registros de los eventos no es tan fácil de dilucidar. En este caso, la incorporación del sonido a las cámaras ha ayudado a identificar a las personas que están detrás de ellas, elemento que nos permite reconocer voces diversas que a su vez trastocan la idea de que el hombre es el único integrante de la familia que ha hecho las filmaciones caseras: En *Gitana (Tzigana) 1971*, cortometraje dirigido por la investigadora Itzia Fernández —que integra junto a otros títulos el compendio audiovisual experimental *Manifiesto México* (varios directores, 2013)—, se explora desde un enfoque feminista cómo

las mujeres de su familia participaron en “secretos íntimos de usos y costumbres del partido-régimen [dividido] entre un matriarcado imponente y una línea paterna difusa”, expresados mediante las filmaciones familiares de su fiesta de primer cumpleaños, realizadas por su tía a inicios de la década de 1970.¹⁰⁴

En *La danza del hipocampo*, Gabriela Ruvalcaba (2014) nos habla de su tío Roberto, quien trabajó muchos años en Durango como parte del *Crew* de películas internacionales que se rodaron en las locaciones construidas para los *Westerns* hollywoodenses y quien, junto a su abuelo, registró durante varios años el auge de la empresa familiar. Pero en los fragmentos videográficos incorporados en su ensayo sobre la memoria y las imágenes familiares, también suele escucharse una voz femenina que con frecuencia emite sugerencias o le habla a quienes están jugando o caminando frente a la cámara.

Por otro lado, será hasta la década de 1960, con la llegada del Súper 8, que el auge del cine casero trascienda una cuestión económica para convertirse también en una práctica de mayor acceso que le permitirá a distintas generaciones participar en estas prácticas de registro, llegando a ser común entre jóvenes¹⁰⁵ y que vendrá a consolidarse con la invención del video que, durante las décadas siguientes, le permitirá a niños y niñas tomar la cámara para registrar la vida desde su propia visión del mundo. Un ejemplo cinematográfico que aborda cómo desde la niñez se participa en la creación de imágenes familiares lo ofrece *Aftersun* de Charlotte Wells (2022) que, desde una ficción autobiográfica, nos narra la vida

¹⁰⁴ Itzia Fernández, “*Manifiesto México* (2013, compilación)”, La Pizca Film Research, <https://lapizcafilmresearch.wordpress.com/2020/06/22/manifiesto-mexico-2013-compilacion/> (consultado el 29 de junio, 2022).

¹⁰⁵ Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México 1970-1989* (Distrito Federal: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 13.

de su directora y la relación que tuvo durante su infancia, tanto con su padre como con su cámara de video, que le permitía acercarse a la vida desde una mirada lúdica y de constante descubrimiento.

Ahora me interesa distanciarme un poco de las figuras óptimas y de lo relacionado con todo la “idea antropomórfica” del cine casero para saber si es posible ver más allá de ellas. No sé si esto sea viable dado que las imágenes familiares están circunscritas a lo que sucede en torno a lo humano familiar, sin embargo, considero relevante enfocarnos también en aquello otro que también se registra. La cuestión espacial del registro, ya sea dentro y/o fuera de casa puede funcionar para esta reflexión.

Si pensamos en la relevancia de la casa como aquel espacio social donde lo propio es plenamente reconocido,¹⁰⁶ dentro del cine casero se presenta como un elemento integral para las imágenes familiares. La casa da cuenta de las dinámicas internas en donde cada espacio permite desenvolverse de manera distinta, a la par que relata historias paralelas relacionadas con, por ejemplo, el crecimiento demográfico o el desarrollo urbano y arquitectónico respecto a la construcción de los hogares. James M. Moran distingue a la casa como el territorio común en donde la espacialidad se manifiesta en distintos niveles: el personal, el social y el físico,¹⁰⁷ por lo que, teniendo en cuenta los elementos afectivo-familiar y físico-espacial, la casa pasa a ser un factor fundamental para la historia de las imágenes familiares.

En el ensayo documental *La casa de los lúpulos*, realizada en su mayoría con cine y video caseros realizados entre las décadas de 1960 y 1990, Paula Hopf muestra cómo su casa

¹⁰⁶ María Inés García Canal, “La casa, lugar de la escena familiar”, en: Maldonado Martínez, *Familias: una historia siempre nueva*, 21.

¹⁰⁷ Moran, *There is no Place Like Home Video*, 61.

fue parte nodal de la historia de su familia, en donde cada cuarto tenía un papel especial: un patio grande en donde se realizan fiestas y conciertos; la azotea donde se juega en el jacuzzi mientras se observa el cielo; la sala donde se abren los juguetes que trajeron los Reyes Magos; el comedor, en donde se festeja el cumpleaños. El distanciamiento forzado de la casa familiar, de ese espacio vital para la convivencia, el refugio y la secrecía, se presenta en este cortometraje como la antesala del derrumbamiento de la familia en donde el divorcio, la muerte del padre y la venta de la llamada Casa de los Lúpulos terminan siendo parte de un mismo proceso de duelo y cuestionamiento sobre un pasado difícil de comprender.

En *Adiós Adiós Adiós*, Ricardo Castro incorpora registro videográfico de las fiestas familiares realizado también durante la década de 1990, en donde se observan las estrategias de asentamiento de su familia para el levantamiento de una gran casa que pudiera albergar a distintas familias —tanto la suya como la de sus tías y tíos maternos—, como parte del proceso de urbanización de la periferia de la Ciudad de México, mediante la construcción de casas, edificios y caminos que ahora forman parte del paisaje periurbano.

Ahora bien, ¿Qué nos dicen las imágenes familiares que capturan el espacio fuera de casa? El principal tema que me interesa resaltar respecto a esto tiene que ver con el viaje, es decir con los motivos por los que se sale de casa para instalarse, aunque sea transitoria, en otro espacio. Si bien puede decirse que la invención de cámaras de uso fácil y de menor peso pudo agilizar la salida de las imágenes familiares de la casa, el viaje familiar es lo que posibilita la existencia de ellas, registrando otros espacios distintos al hogar, paisajes desconocidos o vueltos a visitar y que pueden llegar a ser incluso un mejor escenario que la casa propia.

En *¡Allá vienen!*, cortometraje dirigido por Ezequiel Reyes Retana, se muestra una diversidad de fragmentos caseros huérfanos de distinta procedencia, en los que las personas conviven en espacios interiores como salas, comedores, patios o albercas, pero también en paisajes naturales como a la orilla de alguna playa o algún lugar más fácil de reconocer, como La Marquesa, ubicado en la zona colindante de la Ciudad de México.

En el documental *Buscando a Larisa*, de Andrés Pardo, el cine casero huérfano que había comprado en un mercado de la Ciudad de México y que contiene distintos pasajes viajeros —incluyendo escenas de la construcción de un estadio y el registro de la pavimentación de una calle—, se convierte en la herramienta principal de búsqueda que le permite llegar hasta la familia dueña de esas imágenes familiares. Una vez que el director ha dado con Larisa y su padre, quien fue el integrante de la familia que se dedicó a registrar su vida, sabemos que el viaje capturado en esos rollos de Súper8, fue realizado por motivos laborales y que el espacio fuera de casa eran en realidad algunos proyectos de construcción en los que el padre participó durante la década de 1970.

Con montañas verdes de fondo o en medio de la carretera dentro de un carro en movimiento, el viaje se convierte en otro personaje del cine casero que nos narra visualmente las experiencias de familias que tienen que trasladarse de un espacio a otro, ya sea por dispersión o necesidad, y así salir de casa acompañados de pertenencias familiares entre las que destacan las cámaras.

II.VII. El cine casero del pasado en el presente.

Este apartado es el entronque entre los capítulos dedicados a las relaciones entre el cine casero y el archivo y el dedicado al análisis cinematográfico de la producción

cinematográfica contemporánea que usa cine casero —realizada en la década 2010-2020 —, por lo que me centraré en las condiciones actuales de este tipo de imágenes familiares, en tanto improntas del pasado que experimentan una segunda existencia. Con esto, buscaré retomar la discusión del primer capítulo en torno a la reflexión sobre la conceptualización del uso de las imágenes preexistentes con la intención de profundizar en las formas en que éstas dejan ver sus intermitencias y permanencias como parte de la cultura visual del siglo XXI.

En este sentido, es fundamental pensar desde un presente en el que la dialéctica tecnológica y multimedial de las imágenes familiares ha aumentado apabullantemente la accesibilidad de cámaras de uso cotidiano. A mi entender, esto ha detonado la generación de registros fotográficos y audiovisuales realizados con un sólo artefacto tecnológico —como el teléfono celular, que además tiene otras múltiples funciones y aplicaciones—, por lo que es necesario reflexionar sobre las formas de sobrevivencia que tienen las imágenes familiares preexistentes, mismas que se encuentran inmersas en un contexto distinto a los de sus orígenes de producción.

Después de haber reflexionado sobre el modo casero para la producción de figuras óptimas como una práctica de suma relevancia, llego a la idea de que el papel jugado por éstas es determinante en el establecimiento de un paradigma tecnoestético fundamentado en la emergencia de nuevas relaciones entre las personas, los medios y las imágenes que producen, explorando otros territorios que no sólo tienen que ver con lo visual, sino que se expanden a partir de lo que sucede una vez que éstas existen entre nosotros.

En este sentido, si me arriesgo a decir que el modo casero puede pensarse como el nuevo canon multimedial es porque reconozco que en lo que va del siglo XXI hemos

perfeccionado esta capacidad para narrarnos visualmente, produciendo imágenes con tecnologías accesibles con las que registramos voluntariamente nuestra vida y que compartimos en tiempo real en las redes sociales,¹⁰⁸ generando figuras óptimas sumamente complejas, ahora de formas más sofisticadas y elaboradas, suceso histórico que se entrelaza con la situación actual que atravesamos respecto al flujo de información y de imágenes, que ha llegado a un nivel inexplorado en nuestra historia como humanidad.

Es en este paradigma en el que las imágenes preexistentes se encuentran sujetas a una serie de transacciones visuales, políticas y culturales, que las lleva a cohabitar en un ecosistema visual saturado entre plataformas digitales y espacios físicos, desde iniciativas de preservación y resguardo, que en su conjunto buscan darles un lugar especial y privilegiado que no habían tenido anteriormente.

Todas estas formas de concebir el pasado conviven con elementos tecnológicos y estéticos de la cultura visual de nuestra época, para los que las imágenes familiares son el continente desde el que se busca sustentar nuestra intención preservacionista del pasado, ampliando el espectro de las imágenes preexistentes (familiares) y ramificando otros senderos de nuestra relación con el tiempo, de formas por demás recreativas. En el siguiente capítulo me centraré con mayor detalle en todo esto, pero por ahora, me es pertinente hablar de las variaciones contemporáneas del modo casero de las imágenes familiares ya que, a mi entender, la práctica del cine casero se ha desdibujado para abrir paso a una cantidad

¹⁰⁸ La existencia de estas tecnologías para la vida cotidiana, que incluye aparatos tecnológicos como los teléfonos celulares, *IPad*, *IPhone*, cámaras *GoPro* y cámaras especializadas para la captura de imágenes con una cierta “apariencia *vintage*”, merece un estudio propio en el que se puedan fijar coordenadas para la comprensión de su auge social y las implicaciones estéticas, tecnológicas y de representación, por lo que aquí sólo son mencionadas sin mayor detenimiento.

insondable de registros cotidianos generados en la vida diaria gracias al avance tecnológico multimedial que permite tener siempre a la mano un artefacto con las herramientas digitales para tomar fotografías y capturar videos con la posibilidad de compartirlos en tiempo real en nuestras redes sociales.

Estas imágenes además de ser capturadas, pueden ser editadas desde los teléfonos celulares o cámaras digitales, cuestión que suprime intermediarios que antes revelaban o trabajaban las imágenes familiares, acelerando su circulación en el mundo virtual y en el plano interno de la familia (grupos de WhatsApp o impresiones económicas que se pueden hacer en lugares que ya no son los estudios fotográficos especializados de antes). La inmediatez de algunas prácticas multimediales para la memoria familiar ha contribuido a la efervescencia de imágenes tomadas con celulares conocidos por su multifuncionalidad como el iPhone, o diversos modelos de la marca Apple, Samsung, Nokia o Motorola que, para la década 2010-2020, se consolidaron en el mercado convirtiéndose en artefactos que sustituyen a las cámaras análogas y de video, pero también a las computadoras, calculadoras y agendas, revolucionando la relación con nuestra cotidianidad, ahora inexorablemente mediada por la tecnología de y para las imágenes.

Un último detalle en el que me gustaría detenerme antes de terminar con esta reflexión sobre la compleja dinámica temporal de la que participan las imágenes familiares de hoy en día. Ciertas imágenes son creadas bajo el precepto de que su estética las haga lucir *vintage*, como de antes. Este querer que el tiempo les pase por encima es logrado por métodos de edición accesibles en aplicaciones y redes sociales como Instagram, “cuyos filtros fotográficos activan una ficción: recrean visualmente todas las técnicas del código visual en la historia de la fotografía, desde el siglo XIX hasta nuestros días, así como las formas de

deterioro que han sufrido a lo largo del tiempo las fotografías de familia —o cualquier otra—, y que es cómo hemos llegado a conocerlas”.¹⁰⁹

Esta dialéctica entre las imágenes y el tiempo se expresa en medio de interacciones que, por un lado, se centran en la preservación de la visualidad del pasado y por otro, aluden al futuro incierto de las imágenes que se apuran a evidenciar una estela recreada de cómo éstas pueden ser vistas el día de mañana, basadas en texturas del pasado. Así, el tiempo y sus efectos transitan entre la urgencia de conservar la materialidad del ayer y la visualidad generada de su transcurrir. Pero ¿Qué pasa con las imágenes familiares producidas en el siglo XX y que siguen entre nosotros? ¿De qué formas siguen existiendo?

Pienso en el cine casero desde un marco sociotemporal en el que el pasado late en el presente mediante la permanencia mutable de sus improntas visibles. Porque si muchas cosas han cambiado respecto a la producción de imágenes, dicha transformación también ha trastocado al cine casero, que ha dejado de ser concebido únicamente como recurso para la memoria familiar, contenida en filmaciones y videos caseros resguardados en cajas o en una organización fijada por las personas involucradas en su producción.

Aquel lugar marginalizado que se le había dado al cine casero en la historia del cine en México ha quedado atrás y en las últimas décadas lo hemos pensado más como imágenes importantes para nuestra historia reciente, con una estética propia y una potencia afectiva que puede ser incorporada en propuestas artísticas, a la vez que se ha convertido en patrimonio cultural que *necesita* ser rescatado del paso del tiempo y su inminente deterioro, por lo que se requiere de una infraestructura sólida para su resguardo y conservación.

¹⁰⁹ Gerber Bicecci, *Imágenes inexactas. Microhistoria de la fotografía encontrada, doméstica y de aficionados*, 14.

Este cambio de lugar —de la casa a la película, al archivo o la institución— ha potencializado el aura íntima de los registros cinematográficos como estandarte mediático de la sociedad o como afirma Liz Czech, en una suerte de cine nacional que ahora atiende a procesos identitarios propios de las situaciones que viven las sociedades contemporáneas.¹¹⁰ Es en estas imágenes donde ahora habita nuestra historia colectiva.

Más que renegar de estas ideas, percibo las fluctuaciones históricas de las imágenes familiares y cómo transitan de medio en medio. De la vida privada a la vida pública, reelaboradas discursivamente por el cine mismo adquiriendo así, nuevas cualidades que ya no dependen únicamente de su primera existencia, misma que se ve afectada por una revaloración cultural, social y económica, capital simbólico y afectivo que se presenta de forma desigual en las distintas imágenes familiares. Pero ¿Cómo llegamos a este nuevo trato ahora establecido fuera del ámbito casero para insertarlas en otras discusiones, ya sean cinematográficas, visuales, culturales o incluso jurídicas?

Lo primero que tendríamos que reconocer es que el cine casero, junto a otras imágenes familiares preexistentes, está inmerso en un complejo proceso de desarraigo provocado por una tensión y un cuestionamiento epistémico respecto a las figuras óptimas que éste históricamente ha promovido y que genera un distanciamiento de su contexto de producción. Cómo veremos en el último capítulo, el cuestionamiento hacia lo que esas imágenes nos muestran será una constante presente en muchas de las propuestas cinematográficas que incorporan cine casero. Pareciera que, a diferencia de ayer, hoy en día hay algo en esas escenas idílicas que no nos termina de convencer.

¹¹⁰ Liz Czech, “Home Movies and Amateur Film as National Cinema”, en: *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web*, 27-37.

Algunos piensan que esas imágenes son falaces, una verdad a medias condicionada por la vida en familia o por otras historias que permanecen fuera de cuadro, lo que se traduce en una ruptura irresoluble, una correspondencia dislocada entre la imagen familiar y su lectura posterior, entre la idea de la sociedad reproducida en una imagen y la sociedad misma. Esas imágenes del pasado ya no responden a su contexto de creación de la misma manera en la que sucedió durante su primera existencia. Ahora son distintas en el sentido en que no sólo son observadas y adoradas, también son interrogadas respecto a lo que no dicen.

Junto a su desarraigo —literal y metafóricamente hablando—, en la actualidad la pérdida del núcleo familiar ha significado para el cine casero el convertirse en un cine huérfano, término que se implementó a inicios de la década de 1990 “para referirse a aquellos films que habían sido abandonados por sus ‘padres’ (productores, directores o titulares de los derechos de propiedad intelectual)”.¹¹¹ La ausencia de una figura familiar ligada a éste ha llevado a cineastas como Ezequiel Reyes, Nila Guiss y Andrés Pardo, a lanzar interrogantes sobre el estado actual de este tipo de imágenes familiares preexistentes dejando ver su interés por su cuidado, al hacer un trabajo de rescate y preservación que restituye su lugar en el mundo en medio de legislaciones que consideran al cine casero como parte de las imágenes que cuentan con derechos autorales y patrimoniales, mismos que emanan de las relaciones filiales y legislativas que se tienen con ellas.

Todo esto migra la discusión a la inserción del cine casero en dinámicas extrafamiliares que participan en el decurso de su patrimonialización y mercantilización, mismas que parten de o dejan de lado, a la afectividad que las atraviesa. Así, el cine casero

¹¹¹ Félix-Didier, “Sin techo ni ley. Films “huérfanos”, archivos y *found footage*”, 109.

transita de una familia a un territorio cultural más amplio que trabaja con y explora a las imágenes preexistentes desde ideas distintas y en confrontación con su origen. Ya no se trata de la experiencia vivida, el recuerdo de un grupo social concreto, ahora hablamos también de la colección privada de una persona que puede no estar relacionada con los registros familiares. El lugar de resguardo de la casa ha cambiado y ahora es en el catálogo público de un archivo en donde puede ubicárseles y aquellos rollos o videos olvidados son también objetos en venta, ya sea en algún mercado itinerante o en internet.

De acuerdo con la UNESCO, el patrimonio cultural es aquella “riqueza frágil” que necesita cuidado que solo puede ser asegurado a partir de la intervención de terceros, incluyendo el Estado, para afianzar su perdurabilidad. Sin embargo, a más de 40 años de haber considerado al cine como tal,¹¹² no fue sino hasta años recientes que en todo el mundo emergieron diversas iniciativas de revalorización del cine casero que comenzaron a ocuparse de su conservación, desde la instauración de instituciones como el Center for Home Movies¹¹³ hasta la celebración del Home Movie Day que se conmemora desde el 2003 en varias partes del mundo, incluyendo México.

En nuestro presente, si bien hay un peligro inminente de pérdida material del cine casero, también hemos visto cómo estas imágenes lejos de ser tratadas en un constante estado de alerta, esquivan la idea de su fragilidad y regulación al existir resguardadas en las casas; mediante su comercialización en los mercados y bazares; desde su incorporación en las películas o en los archivos privados y al ser digitalizadas por las familias que acuden a

¹¹² Indicadores, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf> (consultado el 1 de julio, 2022).

¹¹³ Center for Home Movies. <https://www.centerforhomemovies.org/> (consultado el 20 de julio, 2022).

servicios profesionales para la transferencia de formatos, entre otras prácticas diversas que refuerzan y complejizan las relaciones multimediales entre las personas y sus imágenes con el paso del tiempo.

Todo lo anterior —tanto la patrimonialización como la libre circulación de las imágenes familiares—, apuntalan a un desarraigo del cine casero que lo reubica en otras circunstancias de existencia. Y este es otro tema central que me interesa abordar y que tiene que ver con la transformación ontológica del cine casero, emanada de sus otroras existencias, ya sea como material de archivo o como imagen resignificada, que le da otras cualidades bastantes diferentes a las que las familias les dieron en su momento original de producción. Ambos temas serán tratados en los siguientes capítulos. A esta reflexión destinaré los siguientes dos capítulos de esta investigación.

Capítulo III.

Cine casero y archivo en México. La otra existencia de las imágenes familiares.

En la actualidad, el cine casero ha recibido una atención creciente a nivel mundial en torno a su preservación, difusión e investigación. Una muestra es la celebración global llamada Home Movie Day, organizada desde hace más de 20 años por el Center for Home Movies,¹¹⁴ que reúne a cientos de personas y proyectos cinematográficos para la coordinación de proyecciones locales y otras actividades que giran en torno a esta práctica cinematográfica. Pero esto es sólo el ápice del movimiento contemporáneo que gira a su alrededor.

Eso que Paolo Cherchi anunció en 1994 como una explosión demográfica del cine huérfano, en el que se incluye al cine casero,¹¹⁵ ha sido atendida desde diferentes frentes con múltiples intenciones, generando una reflexión íntima y afectiva sobre estas imágenes familiares y sobre todo, posibilitando una discusión regional, racial, tecnológica y política, en torno a las historias y las condiciones actuales de estas improntas. De esta manera,

¹¹⁴ Fundado en el 2004, por Rick Prelinger, Gwenth Searer y Brian Graney, entre otros, el Center for Home Movies es una organización sin fines de lucro con base en Chicago, Estados Unidos. Este proyecto se encarga de promover la valorización del cine casero y amateur como patrimonio cultural de la humanidad, mediante la organización de la celebración del Home Movie Day que, después de más de 20 años de trabajo, ha logrado coordinar eventos conmemorativos en distintos lugares del mundo.

¹¹⁵ Paolo Cherchi Usai, "What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy", 1999 <http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/usai.html> (consultado el 15 de mayo, 2023).

personas provenientes de países como Estados Unidos, España, Italia, Chile, India y México, entre otros, se organizan para proteger, transferir, archivar y recontextualizar sus improntas familiares.

En el ámbito archivístico, una de las piedras fundacionales contemporáneas para la preservación y difusión del cine casero y del conocimiento en general, es el trabajo realizado por Rick Prelinger y que se difunde a través de The Internet Archive, página web que trabaja en la digitalización del cine casero, libros y diversos documentos históricos,¹¹⁶ como uno de sus objetivos principales en la labor del acceso a la cultura, para su flujo libre y uso justo en el mundo digital del Internet. Iniciado en los primeros años de la década de 1980 y adquirido en 2002 por la Librería del Congreso, en la actualidad este archivo cuenta con más de 30 mil películas caseras y cine efímero, que difunden mediante su digitalización, difusión y uso creativo, sin necesidad de autorización previa, accesible para su descarga en la página Web de The Internet Archive.

Este panorama actual ha tomado forma en lo que va del siglo XXI, desde un énfasis en la inclusión del cine casero en el radar del patrimonio cultural y documental de la humanidad, lo que ha derivado en estrategias colectivas de revaloración y preservación cinematográficas y audiovisuales, así como de acercamientos creativos libres, todo realizado por personas interesadas en las improntas del pasado, especialistas y aficionadas, lo que ha llevado también a trabajar desde una responsabilidad colectiva distribuida entre realizadores,

¹¹⁶ A diferencia de la idea compartida aquí sobre la inclusión del cine casero como parte del cine huérfano, Rick Prelinger llama *Useful Cinema* o *Ephemeral Films* a las películas caseras, los comerciales de corporaciones e industrias, las películas educativas, y a otros proyectos cinematográficos de corta exhibición y con funciones específicas, que conforman y dan cuenta de la historia cultural de Estados Unidos y del mundo entero. Otros investigadores interesados en este tipo de cine fueron Charles R. Acland y Haydee Wasson, quienes editaron el libro *Useful Cinema* (Carolina del Norte: Duke University Press Books, 2011).

archivistas, investigadores, instituciones, organizaciones no gubernamentales y la sociedad civil.

A demás del trabajo del Center for the Home Movies para la conmemoración colectiva del Home Movie Day, la existencia de iniciativas dedicadas al cine casero es una constante mundial en el ámbito del Archivo. Los proyectos existentes operan desde instituciones consolidadas, con estándares de catalogación oficiales o internacionalmente implementados por la Federación Internacional de Archivos Fílmicos; otros buscan adecuar el archivo a particularidades regionales y/o circunstanciales, para deformar el archivo hasta que adquiera otro cuerpo, otra identidad.

En este sentido, considero que la existencia y el auge de los archivos dedicados a estas imágenes familiares nos habla de una inflexión en la historia del Archivo. Me refiero a lo que Ariella Azoulay reconoce como un nuevo “acuerdo archivístico”,¹¹⁷ basado en el derecho a crear archivo, al acceso a la información y la posibilidad de construir versiones propias del pasado en un contexto en el que el poder del Estado llega a dificultar tal derecho y cuando la presencia de los medios audiovisuales en la vida diaria y su relevancia como componentes de la memoria mundial ha quedado explícita.¹¹⁸

Ya sea la o el cineasta que compra cintas fílmicas en el mercado de pulgas para su producción; el grupo de archivistas que invitan a personas de su comunidad a buscar en sus casas y desempolvar sus películas; la convocatoria ideada desde una institución gubernamental para su preservación material; los grupos sociales que reivindican su

¹¹⁷ Ariella Azoulay. *Historia potencial y otros ensayos* (Distrito Federal: Taller de Ediciones Económicas/CONACULTA, 2014).

¹¹⁸ Ray Edmonson, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales* (Distrito Federal: Fonoteca Nacional, 2008), 20.

identidad mediante imágenes propias y archivos locales, pensados desde enfoques políticos, decoloniales y/o de género.

En su conjunto, las actividades organizadas desde el cine casero han venido a replantear la pertinencia del agenciamiento respecto al pasado, a *crear* archivo en el presente aun con recursos limitados o prácticamente inexistentes. En este nuevo acuerdo han surgido, por ejemplo, el Chicago South Side Home Movie Project (2005) y el African American Home Movie Archive (2014), iniciativas de archivo dedicadas a la reivindicación de la cultura afroamericana enfocadas en la preservación y puesta en acceso de su cine casero.¹¹⁹

Algunas prácticas más explícitas que otras, pero todas con una marca política definida en tanto que se mantienen atentas a las formas en que el pasado habita nuestro tiempo, planteando interrogantes sobre la cultura visual como parte inherente a la vida cotidiana y en torno a los discursos o posicionamientos que hacemos ante imágenes preexistentes. En países como Chile, por ejemplo, proyectos como Filmoteca.Cl hacen hincapié en la relevancia de la preservación de cine casero ante la ausencia de una industria cinematográfica nacional y la inexistencia de producciones chilenas durante la dictadura militar.¹²⁰ Así, ante experiencias cómo éstas, el archivo nos da la posibilidad de comprender las formas en que puede atender a aquello que no está más a través de lo que permanece entre nosotros, a las imágenes ausentes en contextos de violencia política, transformaciones sociales o ante un cambio exabrupto del paisaje humano.

¹¹⁹ Otras iniciativas de archivo surgidas en los primeros años del siglo XXI fueron L'archivio Nazionale del film de Famiglia, en Italia junto a Memorias Celuloides (2012) y la Red de Cine Doméstico (2013), en España.

¹²⁰ Marcelo Morales y Juan Petro Austurubuaga (Coordinadores), *Vida Íntima y vida pública. Cuatro miradas a los registros fílmicos familiares (1920-1980)* (Santiago: Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda y Cineteca Nacional de Chile, 2022).

Por otro lado, el museo y la galería también son espacios donde las imágenes familiares han tenido lugar como material de archivo mediante estrategias curatoriales que resaltan el cine en una dimensión medial y en el ámbito simbólico. Proyectos curatoriales como *Private Life, Public Spaces*, primera instalación de cine casero organizada por el Museo de Arte Moderno (MOMA) en el 2019, realizada con una selección de su propia colección, alientan la nostalgia emanada de las imágenes del pasado creadas por personas relacionadas con el mundo del arte; o la exposición *Mar Menor. Imágenes familiares, espacios comunes*, curada por Salvi Vivancos para la que seleccionó fragmentos relacionados con el mar de Murcia, para hacer una crítica ecoambiental al deterioro de la costa española, planteando la incertidumbre por el futuro de la naturaleza ante la huella humana.

En México, ahora sabemos más sobre la labor de archivistas cinematográficos como Elena Sánchez Valenzuela y Manuel González Casanova —quienes estuvieron involucrados en la fundación y consolidación de la primera filmoteca en México a finales de la década de 1940¹²¹ y a inicios de 1960 respectivamente—;¹²² además de que contamos con una Cineteca Nacional que, después de 50 años de existencia y un incendio que significó la pérdida casi total de su acervo, se ha posicionado como una de las instituciones fílmicas más importantes a nivel mundial.

Incluso contamos con una ley federal en materia cinematográfica que menciona, a cuentagotas, el apoyo a la preservación del cine mexicano.¹²³ Sin embargo, todavía tenemos

¹²¹ Patricia Torres San Martín, *Elena Sánchez Valenzuela* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Universidad Nacional Autónoma de México y Festival Internacional de Cine de Guadalajara, 2018), 165-191.

¹²² *25 años Filmoteca UNAM* (Distrito Federal: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1986).

¹²³ Será hasta el 2020 en que dicha ley se reformará, con la extinción del Fondo de Inversión y Estímulos al cine (FIDECINE), fideicomiso federal que posteriormente fue sustituido con el programa de Fomento al Cine

una historia pendiente que imaginar, que nos ayude a comprender las distintas relaciones entre el cine y el archivo en nuestro país y en especial, cómo es que tantas experiencias cinematográficas como el cine casero habían quedado al margen del archivo hasta una época reciente, caracterizada por la efervescencia de proyectos y personas dedicadas a reflexionar y accionar alrededor de la preservación del cine.

Por lo anterior, en este capítulo profundizaré en una reflexión sobre la transformación del concepto del Archivo y su relación con el cine casero, en medio de una serie de dilemas conceptuales que, entre otras cosas, han puesto sobre la mesa el papel de la ciudadanía en la comprensión del pasado y la construcción de la Historia desde un plano afectivo y personal. De igual manera, estudiaré con detenimiento dos iniciativas de archivo dedicadas al cine casero a saber, Archivo Memoria, de la Cineteca Nacional, y el Archivo Fílmico Reyes, con la intención de conocer mejor las relaciones con el pasado procuradas durante la década 2010-2020, así como las iniciativas de aprendizaje colectivo en las que el archivo y el cine casero estuvieron presentes.

En suma, de lo que se trata aquí es de despejar algunas dudas sobre cómo se constituye esta otrora existencia de las imágenes familiares ahora desde el Archivo, al situarse en dinámicas y espacios distintos a los de su origen, transformándose en documentos y material de archivo, en fuentes de consulta organizadas desde un nuevo orden, notoriamente distinto a sus condiciones primigenias de producción y de otorgamiento de sentido.

Mexicano (FOCINE), cuya convocatoria nacional incluye el apoyo a la preservación de acervos y archivos cinematográficos. De esto hablaré más adelante.

III.I. ¿Un giro archivístico?

Sobre el concepto de archivo en relación con el cine casero.

La transformación del archivo en tanto práctica y concepto, vinculada con el devenir humano, puede concebirse como una de las constantes en nuestra relación con el tiempo y el espacio. Al respecto, Gabriella Giannachi ha identificado cuatro grandes eras en las que el archivo ha tenido presencia, todas ellas enmarcadas en la consolidación de un aparato que posibilita la producción de sentido y la difusión del conocimiento, así como el registro y preservación de su documentación.¹²⁴ Así, el fundamento histórico del archivo se ha sentado en la intención de mapear nuestra vida diaria en una estrecha relación con tecnologías, metodologías y prácticas que organizan y dan coherencia a nuestra existencia social en el transcurso del tiempo.

Sin embargo, la transición histórica del archivo en la era posmoderna nos ha implicado una serie de discusiones de orden conceptual y político que lo ha reconfigurado sustancialmente, anunciando intenciones, discursos y disputas multitemporales que proceden desde enfoques ontológicos contrastantes. Esto, nos ha llevado a dejar de concebir al archivo desde una noción espacial o institucional para dinamitarlo como un concepto con múltiples aristas. Un rápido y reciente estado de la cuestión nos puede ayudar a identificar esta explosión.

De la fiebre percibida por Jacques Derrida, quien a finales del siglo XX desmontó el concepto de archivo, basado en la consignación y el mandato, para resaltar la emergencia de

¹²⁴ Gabriella Giannachi, *Archiving Everything. Mapping the Everyday* (Cambridge: the MIT Press, 2016).

un archivo otro, dialéctico, originado desde las entrañas del régimen arcóntico pero que atiende a cuestiones diferentes a su origen.¹²⁵ Hasta llegar a lo que Hal Foster identificó como el impulso de artistas para trabajar con información y documentación históricas, oculta o desplazada, para hacerla presente de forma física y discursiva;¹²⁶ o, incluso, el efecto percibido por los observadores de cine, quienes se encuentran con materiales audiovisuales realizados en distintos momentos, que fue identificado por Jamie Baron, al reconocer una estrategia estética anclada a una disparidad intencional de cineastas que trabajan con recursos preexistentes.¹²⁷

En la actualidad el archivo está desprovisto de una estructura conceptual única —algo así como un exceso de archivo—, derivado de la dicotomía entre sus posibilidades creativas y sus sentidos culturales y/o administrativos respecto al tiempo.¹²⁸ Con base en esta idea, podemos distinguir las formas en que se ve afectado por cuestiones culturales, sociales y políticas que expanden su horizonte contemporáneo, generando una necesidad social y ciudadana de pensar el archivo que se contrapone a su institucionalización, en tanto que su régimen arcóntico se ha visto mermado respecto a las necesidades de las sociedades para sostener su propia historia, haciendo impostergable el establecimiento de aquello que Ariella Azoulay, escritora de origen israelí, ha reconocido como un nuevo acuerdo archivístico, que

¹²⁵ Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Editorial Trotta, 1997).

¹²⁶ Hal Foster. An Archival Impulse, en: *October Magazine*, número 110, 2002, 3-22, doi: <https://doi.org/10.1162/0162287042379847> (consultado el 2 de agosto, 2023).

¹²⁷ Jaimie Baron, *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History* (New York: Routledge, 2004).

¹²⁸ Terry Cook and Joan M. Schwartz, “Archives, Records and Power: The Making of Modern Memory”, *Archival Science*, volumen 2, Kluwer Academic Publishers, 2002, 1-19 doi: <https://doi.org/10.1007/BF02435628> (consultado el 12 de agosto, 2023).

*[...]implica el derecho de los ciudadanos a compartir no sólo lo que está almacenado en el archivo, sino también el derecho a estar involucrados en la producción y en el depósito de materiales en el archivo. Los ciudadanos toman parte en la producción y en el uso compartido de imágenes, sabiendo que las imágenes que uno produce siempre superan la capacidad propia de entender su contenido y significado; que la interpretación de imágenes es una tarea que requiere múltiples colaboraciones, y que cada una de sus imágenes puede emerger un día —usualmente por o a través de la mirada de otros— como la imagen faltante.*¹²⁹

Este nuevo contrato archivístico tiende a desjerarquizar la escritura de la historia al reivindicar la práctica del archivo como un derecho ciudadano de (re)elaborar el pasado desde una cultura visual, material y afectiva diversa, imaginando y transmitiendo otras interlocuciones —ahora memoriales e intersubjetivas— sostenidas entre nosotros y con el tiempo, mismas que diluyen las fronteras del archivo respecto a lo público y lo privado, lo personal y lo institucional, en especial cuando de cine casero se trata.

Y es precisamente esta discusión en la que me interesa enmarcar las relaciones existentes entre el cine casero y el archivo, dado que percibo una problemática explícita en el influjo mutuo que estos guardan cuando entran en juego la procedencia y la transformación

¹²⁹ Comprendo que la reflexión sobre el archivo, propuesta por Ariella Azoulay está situada en un contexto político y social concreto: el genocidio del pueblo de Palestina por parte del Estado de Israel y la forma en que éste oculta información de su historia durante su investigación para la escritura del libro consultado aquí. Empero, el pensamiento de esta autora resulta nodal para la concepción del archivo ciudadano, en tanto que no requiere de condiciones iguales de correspondencia entre las sociedades para una corresponsabilidad, y por eso mi objetivo de estudiar dos archivos diferentes: uno institucional y otro ciudadano. A mi entender, la reflexión sugerida por esta autora, desemboca en propuestas ciudadanas diseminadas, que contrarresten a la concentración del archivo en el Estado, y es este el papel de iniciativas de archivo dedicadas al cine casero. Más información en: Azoulay, *Historia potencial y otros ensayos*, 15.

de este tipo de imágenes familiares en material *de* archivo, para su preservación y acceso, pero sobre todo, para su uso creativo, revelando una tensión significativa emanada de sus cualidades primigenias y su otrora existencia ahora enmarcada por las dinámicas del archivo.

En este sentido, la interacción del cine casero con el mundo se da ya no en términos del mundo familiar, sino como documento histórico y recurso creativo (físico y digital), propenso a ser introducido a un nuevo orden que fomenta su homologación y reorganización, como parte constitutiva de un (casi) todo documental. Se trata pues, de afectaciones mutuas que replantean el papel actual tanto del archivo como del cine casero, tema nodal para esta investigación, por lo que me detendré un poco más en esto antes de abordar a profundidad dos iniciativas de archivo dedicadas al cine casero en México, Archivo Memoria de la Cineteca Nacional y Archivo Fílmico Reyes, activas desde el 2010, que considero fundamentales para pensar la historia contemporánea del cine casero en México, en la que su uso es un elemento referencial de nuestro tiempo.

La procedencia de las imágenes familiares es uno de los temas más relevantes cuando hablamos de las relaciones entre cine casero y archivo. Gracias a ésta, el archivo adquiere una identidad como intermediario entre los registros caseros, las familias productoras y la sociedad, estableciendo una relación compleja dado que puede generarse un nexo directo o por el contrario, desconocerse su origen y su contexto de producción. La procedencia así, conlleva pensar en cómo las familias participan en los procesos del archivo o brillan por su ausencia en esta otra existencia de sus imágenes.

La procedencia del cine casero remite a su modo particular de producción, pero de igual manera, alude al engranaje informacional de la vida en familia. Es precisamente en el plano personal en donde este tipo de imágenes integran una red de documentación que

testifica la vida en esta dinámica social: actas de nacimiento, facturas por compras, fotografías familiares, ropa heredada, etcétera, que en su conjunto expresan el paso del tiempo y las experiencias vividas al interior de las familias.

Por esta razón, cuando el cine casero se desprende de este cúmulo de materialidades a las que pertenece en plenitud y complementariedad, pierde la información y coherencia con la que originalmente fue producido, misma que no se suele encontrar explícitamente en él, por lo que se convierte en imágenes sin procedencia o fragmentadas, de personas desconocidas y difíciles de identificar. Por esto el énfasis del archivo en “rescatarlo”, en resarcir su inherente incompletud y en obtener más información que le dé forma de documento histórico en sí mismo.

Cuando la procedencia queda clara y se tiene un contacto con las familias cuyos registros pasan a ser parte constitutiva del archivo —ya sea por donación voluntaria o mediante alguna convocatoria que inste a la entrega de sus películas—, se establecen los acuerdos en los que éste resguardará los materiales cinematográficos y los mecanismos de su preservación y puesta en acceso. Su presencia e intervención permiten o restringen el destino y uso de sus imágenes ya que son las familias quienes fungen como donantes y/o titulares de los derechos patrimoniales de sus improntas.

Aquí el archivo toma el papel de custodio e institución preservadora, encargada de generar las condiciones adecuadas para asegurar el futuro de los registros caseros mediante procedimientos tecnológicos y regulaciones burocráticas. Todo esto conduce al archivo a establecer límites en el tratamiento creativo y a construir una relación estandarizada e institucionalizada con este tipo de imágenes preexistentes.

Sin embargo, cuando las imágenes familiares están en desarraigo total sin ninguna conexión con su origen —porque impera la ausencia de las familias o porque llegan por otras vías, ya sea por compra o donación de terceros—, se les reconoce como un cine huérfano por lo que su segunda existencia no depende ya de su procedencia. Es aquí que el archivo se encarga de definir su nueva identidad en el ámbito jurídico, administrativo y creativo, lo que tiende a fijar su potestad material y/o de uso, es decir, se convierte en el titular de los registros caseros como un nuevo órgano propietario que, además de ser proveedor de las condiciones idóneas para resguardo, adquiere sus derechos patrimoniales en términos legales y discursivos.

La separación de su seno original de producción transfigura los registros caseros y, en aras de su conservación, estos pierden parte de su identidad primigenia. No es fortuito que archivistas busquen mantener un contacto con las personas que participan en la preservación de sus imágenes, que devuelvan los registros después de su digitalización o que planeen entrevistas para acceder a información sobre el contexto de su producción. Por esto, cuando el archivo abre sus puertas al cine casero lo hace sabiendo que se generará una transformación con la que se tendrá que lidiar, estableciendo las condiciones de su relación con base en las cualidades primigenias de las imágenes familiares.

Aunque el archivo persiga una continuidad en el presente de estas imágenes preexistentes derivada de su inherente incompletud, éste se enfoca también en la construcción de todo un sistema organizacional e informacional que reconfigura su nueva existencia pública, lo que provoca que dejen de ser algo que pertenece a un grupo reducido de personas

para convertirse en documentos históricos, y de orden público.¹³⁰ Este cambio se fundamenta en el otorgamiento de un orden archivístico a aquello que tenía una coherencia familiar particular, producido cuando las familias dejan de intervenir en el destino de sus improntas; o al cambiar de lugar y convertirse en material *de* archivo, ahora con un número de identificación que ya no es la fecha de cumpleaños o los códigos extraños inventados por quien filmó.

Se trata de imágenes que se ven afectadas por un orden distinto, ajeno a su origen, basado en dinámicas archivísticas y documentales que homologan una imagen con otra, una historia con otra, en aras de una lógica informacional, visual y temática. Así, ya no son sólo imágenes familiares, también son documentos cinematográficos que a su vez son colecciones especiales que, a su vez, sostienen un sistema archivístico más amplio y complejo que aquel resguardo familiar primigenio.

Su transformación en material de archivo propenso a ser consultado y reinterpretado —esto que algunos han llamado como un cambio de *estatus*— implica la creación de categorías comunes de reconocimiento y sistematización que definen las cualidades visuales y contextuales: ríos, cumpleaños, zoológico, naturaleza, navidad, lugares, son ahora las etiquetas complementarias de identificación y que funcionan como primer filtro para su reconocimiento.

Después de saber qué es lo que se busca abstraer del cine casero, se procede a dejar que la base de datos intervenga en lo que el archivo permitirá dar a conocer del documento histórico ya identificado, ordenado e integrado en un universo más amplio, mismo que no se

¹³⁰ Efrén Cuevas, “Home Movies as Personal Archives in Autobiographical Documentaries”, en: *Studies in Documentary Film*, volumen 17, número 1, 2013, 17-29.

relaciona más con su primera existencia y que incluso, marca una ruptura con el primer tiempo en el que la imagen familiar fue creada. En este tenor hay un pasado que se mantiene aparentemente intacto en la superficie, en lo que el registro muestra, pero también su presente se caracteriza por un entorno completamente distinto, por una adjudicación formal y simbólica diferenciada, que es reforzada por la infraestructura generada a su alrededor.

Para concluir estas breves reflexiones sobre el influjo mutuo entre el cine casero y el archivo me parece fundamental hablar sobre la cuestión digital, dado que la preocupación por el cine casero comenzó también con la controversia e incertidumbre de la transición del cine en fílmico al mundo digital y sobre todo porque es su relación con este medio lo que le ha permitido ser archivo y llegar a otros lugares fuera de casa.

Si durante buena parte del siglo XX, el cine casero dependía de los equipos fílmicos y videográficos para su proyección —factor que afectó a los registros en su imposibilidad de ser apreciados nuevamente—, en el siglo XXI la transferencia digital y la proliferación de formatos no físicos ayudan a su proyección masiva, que también es promovida por el archivo para reivindicar su papel como mediador tecnológico que interviene en el reencuentro de las personas con sus improntas del pasado, facilitando su visionado, su inserción en el Internet y su correspondiente uso como parte de proyectos audiovisuales digitales.¹³¹

Si bien seguimos sorteando las dificultades tecnológicas y epistémicas para acceder a las imágenes familiares del pasado, su existencia en el mundo y en especial en el archivo, incluye una transacción medial que día con día se manifiesta como algo extremadamente

¹³¹ Además de archivos físicos como los aquí estudiados, hay distintos proyectos en Internet dedicados sólo a la preservación digital y uso de cine casero, tales son los casos del Museo Online de Cine Autobiográfico (MOCA), Filmoteca.Cl y la Red de Cine Doméstico.

sofisticado. Para asegurar su existencia, el archivo suele ofrecer su cambio de soporte, a manera de intercambio por los derechos patrimoniales o la aceptación de su uso en proyectos audiovisuales. Si bien esto es un tema que atraviesa a nuestra vida en general,¹³² para la permanencia de las imágenes familiares es de vital importancia, ya que su transformación es indispensable para su uso y resignificación en las prácticas cinematográficas contemporáneas.

La transferencia digital del cine casero, junto a la proliferación de sus formatos, ha devenido en una transformación ontológica: su cualidad de imagen inédita, única y pocas veces vista deviene en una imagen multiplicada, transferida, digitalizada, consultada, analizada, archivada. Una imagen que es muchas imágenes, que puede estar “subida” en Internet; ser parte de uno o más proyectos audiovisuales distintos; consultarse en alguna computadora o mediante un enlace de visionado, todo esto sin que su soporte original se toque de nuevo.

Aquello que surgió de las familias que buscaron actualizar sus registros cinematográficos para verlos en formatos de video y en DVD'S, ahora es una estrategia nodal para la realización cinematográfica auspiciada por el archivo, ya que a menos de que se trate de alguna función de cine expandido, ninguna película que incorpora cine casero es exhibida íntegramente en soporte fílmico por lo que su formato digital termina siendo clave en su exhibición y difusión.

¹³² Laura Álvarez, “El archivo como experiencia estética: aproximaciones a un montaje digital”, en: Inés Alfonso Esteves, Julio Cabrio, Virginia Castro, Martín Paz y Eugenia Sik (Compiladores), *Actas de las III Jornadas de discusión/ II Congreso Internacional. Archivos personales en transición. De lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital* (Buenos Aires: CeDINCI, 2019), 196.

Estos tres factores son sólo algunos de los que intervienen en una nueva posibilidad del archivo, ahora pensada desde el influjo del cine casero como improntas visuales que dan cuenta de un pasado común que requiere de un tratamiento particular y que no puede adaptarse a lo construido/pensado hasta ahora, sino que requiere de una consideración flexible que desemboque en una relación más abierta hacia el pasado, pero también con el presente y las nuevas relaciones que tenemos con las imágenes.

III.II. Relaciones contemporáneas con el pasado: conmemoraciones e iniciativas de archivo en México (2010-2020)

Durante la década de 2010 a 2020 se generaron en México diversos acercamientos al pasado. De una serie de eventos orquestados para la utilización pública del tiempo en el marco de las celebraciones en torno a aniversarios oficiales para la historia nacional del país, a iniciativas que ponen el foco en las diversas formas sociales de pensar el pasado, posicionándose críticamente a las narrativas oficiales y optando por otros relatos más vinculados a la realidad social de la época. Esto generó una reflexión colectiva en medio de un panorama político, afectivo y cultural en tensión en el que se desenvuelven el cine casero y el archivo en distintos niveles.

Durante los últimos años del mandato presidencial de Felipe Calderón (2006-2012), desde el Estado mexicano se propuso una revisitación al pasado con un enfoque instrumentalizador. Administrada por la Coordinación Nacional Organizadora de las Conmemoraciones de 2010, esta revisitación se basó en el establecimiento de una infraestructura gubernamental dedicada exclusivamente a la conmemoración del bicentenario

de la Independencia de México y el centenario de la Revolución Mexicana y así, desde un discurso oficial, se llevó a cabo una serie de actividades bajo el lema de la celebración de un pasado nacional unificado, distanciado de un presente desestabilizado por una ola de violencia desatada a consecuencia de la guerra contra el narcotráfico declarada por el entonces presidente al inicio de su gobierno, misma que dejó 176 053 personas desaparecidas durante dicha década.¹³³

De acuerdo con el programa de actividades de las conmemoraciones del 2010¹³⁴ el Estado mexicano buscó generar una elevada cantidad de actividades y eventos culturales que enaltecieran el pasado en un ambiente festivo y celebratorio, pero también con un hincapié identitario sobre la época fundacional de la sociedad mexicana. Entre los más de 500 proyectos de los diferentes estados del país,¹³⁵ destaco los vinculados con el cine y los medios audiovisuales que incluyen, por ejemplo, la serie histórica *Discutamos México*, transmitida en televisión e Internet, así como la producción de 12 documentales para la difusión de la historia nacional que, mediante el uso de material de archivo de la Revolución Mexicana y otros elementos gráficos de la época, se convirtieron en herramientas indispensables para la promoción de una representación ejemplar del pasado mexicano, fundada en la exaltación de

¹³³ Registro Nacional para Personas Desaparecidas y No Localizadas (periodo 2010-2020), de la Comisión Nacional de Búsqueda, <https://versionpublicarncpdno.segob.gob.mx/Dashboard/Sociodemografico> (consultado el 2 de agosto, 2023).

¹³⁴ *Presentación del Programa de Actividades de las Conmemoraciones de 2010*, Coordinación Ejecutiva de la Comisión Nacional Organizadora de la Conmemoración del Bicentenario del Inicio de la Independencia Nacional y del Centenario del Inicio de la Revolución Mexicana, http://www.bicentenarioibc.gob.mx/doctos/ACTIVIDADES_2010.pdf (consultado el 2 de agosto, 2023).

¹³⁵ Una de las iniciativas más controversiales de este programa fue la construcción del Monumento al Bicentenario de la Independencia, mejor conocido como la Estela de Luz, monolito de cuarzo erigido en el Paseo de Reforma de la Ciudad de México que, en medio de denuncias por corrupción y desvío de recursos, dejó un daño a la hacienda pública federal por más de 230 millones de pesos.

un tiempo homogéneo y sedimentado, con el que se buscó mantener una continuidad discursiva e identitaria para la consolidación de la nación mexicana del siglo XXI.¹³⁶

Este uso instrumentalizante del tiempo se volverá a repetir al finalizar la década del 2010 ahora bajo el mandato presidencial de Andrés Manuel López Obrador (2018-2024), quien en el 2018 decretó oficialmente la instauración de la Coordinación de Memoria Histórica y Cultural de México, dedicada a la gestión documental del pasado y la planeación de la conmemoración nacional de los 700 años de la fundación de Tenochtitlán, 500 años de la resistencia indígena y 200 años de la consumación de la Independencia de México.¹³⁷

Activa hasta enero del 2023 y posteriormente incorporada a la estructura del Archivo General de la Nación, esta iniciativa del poder ejecutivo se enfocó en una transformación discursiva e historiográfica más acorde al nuevo gobierno en turno, diferenciándose explícitamente de las conmemoraciones anteriores al enunciar de forma distinta al pasado ahora bajo la directriz de los lineamientos ideológicos y políticos del gobierno de izquierda reconocido como la Cuarta Transformación, dando cuenta de una ruptura discursiva y temporal respecto a los últimos gobiernos y que, a pesar de que su directriz quedó por un tiempo en el limbo institucional, su esencia funcional hizo énfasis en las fechas marcadas en el calendario oficial de la nación.

¹³⁶ De acuerdo con la investigadora cinematográfica Itzia Fernández, durante este periodo se incrementó el interés por los archivos fílmicos relacionados con la Revolución Mexicana, lo que aumentó la cantidad de materiales restaurados y digitalizados por instituciones como la Filmoteca de la UNAM, para promover su uso en diversas producciones conmemorativas. Más información en: Fernández Escareño, “Cine de reemplazo: *La historia en la mirada* (José Ramón Mikelajáuregui, 2010)”, 4.

¹³⁷ Ricardo Quiroga, “Coordinación de Memoria Histórica de Palacio Nacional al Archivo General de la Nación”, en: *El economista*, 23 de enero de 2023, <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Coordinacion-de-Memoria-Historica-de-Palacio-Nacional-al-Archivo-General-de-la-Nacion-20230124-0024.html> (consultado el 10 de agosto, 2023).

En el libro *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, el historiador italiano Enzo Traverso ubica este tipo de proceder como parte de una reificación oficial del pasado obsesionada en emplear a la historia con fines políticos e ideológicos. Esto provoca una disociación entre historia y memoria, lo que termina por visibilizar una ruptura epistemológica con un pasado distinto —que es enunciado y pensado desde otro lugar—, que representa formas diversas de relatar el tiempo condensadas en reconstrucciones de la experiencia vivida mediante el arte y otras manifestaciones humanas.

Esto que reconozco como intervenciones políticas desde las que el tiempo es revivido y cuestionado a través de enfoques críticos y reflexivos, pueden ser consideradas como “el producto del declive de la experiencia transmitida, en un mundo que ha perdido sus referentes, que ha sido desfigurado por la violencia y atomizado por un sistema social que borra las tradiciones y fragmenta las existencias”,¹³⁸ pero que, ante todo, son también el resultado de un agenciamiento ciudadano, político y afectivo para la creación de un relato distinto a la historia narrada por el Estado.

Con esto quiero decir que, en vez de pensar en un relato homogéneo del pasado, conmemorativo y lineal durante la década 2010-2020, optemos por considerar la discrepancia explícita entre las plurales formas de acercarse al pasado. Esto ya ha sido expresado por la investigadora Elizabeth Jelin, quien estudia la convivencia no siempre armoniosa entre distintas formas de aprehender y narrar el tiempo desde un contexto argentino, considerando esto como una constante en la construcción histórica de nuestro propio presente.¹³⁹

¹³⁸ Enzo Traverso, *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política* (Madrid: Marcial Pons, Ediciones Jurídicas y Sociales, 2007), 16.

¹³⁹ Considero fundamental el trabajo realizado por esta socióloga argentina, quien se ha especializado en las diferentes relaciones que tenemos con el tiempo, en su caso, enmarcando su reflexión en temas políticos como

Por lo anterior, en esta ocasión me interesa contrastar las relaciones que se mantienen y promueven para con el cine casero desde diferentes lugares: la gestión del pasado, la creación y las (pre)ocupaciones que se tienen desde la infraestructura del Estado y desde la creación y la organización ciudadanas donde cineastas, archivistas e investigadores, más que ocuparse de procesos históricos nacionales, se encargan también de dilemas del pasado, en un nivel familiar e íntimo. Así, el nivel de escala y las implicaciones políticas y afectivas son a la vez complementarias y dispares.

Pongo esto a discusión porque en las películas estudiadas en esta investigación, se distingue una constante en reflexionar sobre el tiempo en que el cine casero fue producido y que parece no cuadrar con la macronarrativa oficial del Estado. Así, la conmemoración de los grandes acontecimientos fundacionales de la nación se difumina para darle paso a la exploración de experiencias personales y/o familiares, que se ven cruzadas por distintas problemáticas sociales que derrumban una visión homogénea del pasado. Desde esta tónica, el cine viene a jugar un papel especial en la superposición de tiempos diferenciados. En complementariedad al discurso del Estado mexicano, desde la práctica cinematográfica que incorpora imágenes familiares en movimiento, se produce una reflexión que busca acceder a otras realidades, a otros tiempos vividos que se traslapan con el previamente conocido y a veces impuesto.

Paralelamente a la insistencia por la celebración de los festejos nacionalistas derivados del bicentenario de la Independencia de México y el centenario de la Revolución Mexicana, una nueva veta epistémica del mundo se experimenta desde el cine: el

la dictadura argentina y la consecuente disputa por la justicia. Más información en: Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XX de España Editores, 2002).

cuestionamiento y la incertidumbre de los pequeños pasados de la vida en familia devenida en imágenes afectivas, que entran en juego como parte de la nueva disputa por el reconocimiento del pasado múltiple del que están hechas las sociedades. Así vemos cómo

*El pasado siempre está ahí, pero las pequeñas historias que ofrece aparecen no como sustento de un relato histórico, sino como capas casi aleatorias de historia entre una cantidad insondable de acciones y presencias que constituyen la cotidianeidad del pasado. Se trata de una modalidad ritual, no representacional: lo que importa no es demostrar lo que pasó, sino sentir el latido de la vida cotidiana pasada, de la cual la propia película funge como sinécdoque.*¹⁴⁰

Además de relacionarnos con el tiempo mediante el resquebrajamiento de un único relato histórico, en la actualidad las intenciones de preservación del pasado han desembocado en no pocas iniciativas de archivo que buscan generar las condiciones más adecuadas para el resguardo de sus improntas, en el marco de nuestra relación contemporánea con el tiempo. En México esta proliferación de iniciativas brotó de diferentes lugares, prestando atención a las manifestaciones materiales y audiovisuales que se habían mantenido en bodegas, casas, colecciones privadas, que fueron desprendidas de su contexto de creación o que terminaron en la basura antes de pasar por el filtro archivístico.

El surgimiento de archivos cinematográficos y audiovisuales, ya sea de origen privado, personal, familiar y/o institucional, hizo necesaria una infraestructura especial

¹⁴⁰ Wood, “Vestigios de historia: El archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo”, 117.

construida a partir de sus circunstancias y contextos sociales particulares, por lo que entre 2010 y 2020, proyectos como el Laboratorio Experimental de Cine (LEC),¹⁴¹ el Archivo Audiovisual Comunitario TV Tamix,¹⁴² Anarchivia,¹⁴³ Archivo Memoria de la Cineteca Nacional,¹⁴⁴ el Archivo Fílmico Reyes,¹⁴⁵ el Archivo Permanencia Voluntaria,¹⁴⁶ el Archivo Dominique Jonard,¹⁴⁷ el Acervo Audiovisual Interneta,¹⁴⁸ entre otros, fueron parte del panorama de la preservación y difusión de un cine no atendido previamente por la historia del cine en México o que había quedado restringido al ámbito de lo marginal y/o no narrativo.

Este auge de la preservación cinematográfica en México fue ganando terreno rápidamente durante estos años, gracias también a la organización de actividades especializadas en el aprendizaje y la difusión de prácticas de archivo, lo que posibilitó la

¹⁴¹ El Laboratorio Experimental de Cine (LEC) fue fundado por Elena Pardo, Manuel Trujillo y Azucena Lozana, entre otros realizadores, en el 2013, como parte de la escena experimental de la Ciudad de México. Actualmente este archivo se encuentra activo y con un gran impulso en la difusión de las prácticas experimentales.

¹⁴² TV Tamix es una iniciativa surgida en 1989 y localizada en Tamazulapán del Espíritu Santo Mixe, Oaxaca. Dedicado a la comunicación indígena basada en la apropiación tecnológica, desde el 2008 este proyecto se ha dedicado a la preservación de sus producciones audiovisuales.

¹⁴³ Anarchivia fue un proyecto fundado por el cineasta mexicano Gregorio Rocha, con base en los Estudios Churubusco, en la Ciudad de México. Desde 2002, esta asociación se dedicó a la preservación, exhibición y experimentación del cine, el video y las artes audiovisuales. No está activa en la actualidad.

¹⁴⁴ Archivo Memoria, de la Cineteca Nacional, se fundó en el 2010, durante la administración general de Paula Astorga. Vigente hasta ahora, ha promovido el acceso y uso creativo del cine casero, amateur y huérfano, mediante la preservación de colecciones familiares resguardadas o donadas por las familias.

¹⁴⁵ El archivo Fílmico Reyes fue fundado por Ezequiel Reyes Retana, cineasta y actual director, quién desde 2009, comenzó a coleccionar películas en distintos formatos fílmicos. En la actualidad, es uno de los proyectos independientes mejor consolidados en el ámbito de la preservación, difusión y comercialización de imágenes.

¹⁴⁶ El archivo Permanencia Voluntaria, fue fundado por Viviana García Besné, Michael Ramos Araizaga y Paulina Suárez. Su actual directora, Viviana García Besné, es descendiente de los Hermanos Calderón, productores, distribuidores y exhibidores de cine mexicano con una notoria producción basada en el cine popular. Este es el tipo de cine con el que trabaja su directora, quien se dedica a la restauración de las películas producidas por su familia.

¹⁴⁷ El archivo Dominique Jonard se fundó en el 2021, gracias a la labor de Noyule Jonard, hija del cineasta Dominique Jonard, cuyo trabajo y legado integra a este proyecto. En la actualidad, participan las historiadoras morelianas Linda Vargas, Cristina Ochoa y Leilani Noguez.

¹⁴⁸ Dedicado al resguardo de grabaciones realizadas entre 1980 y el 2010, Interneta es un archivo videográfico construido por Pablo Gaytán y colectivos y activistas pertenecientes al movimiento punk de la Ciudad de México, Morelos, Puebla y Querétaro.

colaboración entre cineastas, investigadores, archivistas y promotores,¹⁴⁹ quienes se enfocaron en trabajar con y alrededor de imágenes preexistentes provenientes de múltiples lugares, haciendo del Internet, las casas, los mercados y el archivo sus respectivos bancos de imágenes y socializando sus procesos de aprendizaje, principalmente fuera del ámbito académico.

La convocatoria multidisciplinaria a actividades formativas y de promoción del archivo comenzó a crecer gracias a iniciativas como el Diplomado de Patrimonio Cinematográfico y Audiovisual. Cursos y talleres en preservación y difusión, organizado por Paolo Tosini e Itzia Fernández en mayo de 2011;¹⁵⁰ los cursos impartidos por ésta investigadora desde el Instituto Mora; las sesiones especiales de trabajo y la conferencia coordinada en el marco de la visita de Alan Berliner en el 2014, como parte del programa de la gira de documentales *Ambulante*; las Sesiones de Archivo y las Experiencias de Archivo, organizadas por Tzutzumantzin Soto durante su trabajo como Jefa del Departamento videográfico e Iconográfico de la Cineteca Nacional; el Primer Encuentro de Archivistas Audiovisuales de Oaxaca; las Jornadas de Reapropiación, promovidas por Michael Ramos Araizaga —que posteriormente se convertirán en ULTRAcinema MX—; la creación de La

¹⁴⁹ Una nota al pie de página no hace justicia a la labor de todas las personas que han trabajado en la creación de archivos cinematográficos y audiovisuales, sin embargo aquí integro sólo algunos de sus nombres: Itzia Fernández, Tzutzumantzin Soto, Gregorio Rocha, Fernando Osorio Alarcón, Michael Ramos Araizaga, Viviana García Besné, Paolo Tosini, Ezequiel Reyes, Isabel Rojas, Paulina Suárez, Walter Forsberg, Crisanto Manzano, Juan José García, Andrés García Franco, María Cristina Alemán, Tania Espinal, Luis Iborra, Elena Pardo, Pablo Gaytán, Noyule Jonard. Todas ellas y muchas más, dispersas entre distintas ciudades del país, ya sea Oaxaca, Morelia, Ciudad de México, Tepoztlán, trabajan en proyectos de archivo relacionados con el cine. Las redes de trabajo entre ellas es algo a lo que tenemos que prestar atención, al proponer visiones situadas, dinámicas colectivas y estrategias críticas entre grupos sociales en los que median también vínculos personales y profesionales de distinto tipo, siendo de vital importancia para la comprensión del cine de nuestro tiempo.

¹⁵⁰ Carlos Edgar Torres Pérez, “La consolidación de un imposible. El Laboratorio de Restauración Digital ‘Elena Sánchez Valenzuela’”, en: *Cineteca Nacional México 1974-2024* (Ciudad de México: Cineteca Nacional, 2023), 132.

Pizca Film Research, compañía de investigación cinematográfica dedicada a la búsqueda y gestión de material de archivo; junto a dos encuentros orquestados por la Cineteca Nacional en el marco del surgimiento de Archivo Memoria y la conmemoración en México del Home Movie Day.

Todas estas iniciativas colectivas abonaron para el reconocimiento del archivo como un tema pendiente de considerar en la toma de decisiones públicas y en los espacios de formación independientes e institucionales. Su labor desembocó en la toma de decisiones sobre asuntos cinematográficos nacionales, al insertar en la discusión, la necesidad de que la preservación cinematográfica fuera considerada en el otorgamiento de fondos federales, luego de que en el 2020 se decretara oficialmente la extinción del Fideicomiso para el Cine Mexicano (FIDECINE). Por esto, el Instituto Mexicano de Cinematografía creó una convocatoria especial dentro del nuevo programa de Fomento al Cine Mexicano (FOCINE), dedicada a la creación de acervos y archivos locales, como resultado de una serie de conversaciones públicas y virtuales, caracterizadas por el involucramiento de la ciudadanía en la reforma a la ley de cinematografía del país y en la creación de un fondo que viera por la diversidad cinematográfica en sus múltiples contextos.

Después de haber planteado lo anterior, me propongo estudiar con mayor detenimiento dos de las iniciativas de archivo mexicanas antes mencionadas, que surgieron en los primeros años de la década estudiada y que se encuentran activas hoy en día, que considero fundacionales para la preservación y el uso de cine casero: Archivo Memoria de la Cineteca Nacional y el Archivo Fílmico Reyes, que tienen en común el prestar una especial atención a este tipo de imágenes familiares. Si bien se trata de dos proyectos distintos, uno institucional y otro ciudadano, su labor se relaciona por igual con la práctica cinematográfica

estudiada aquí, por lo cual, el conocer sus procedimientos en torno al cine casero me puede ayudar a comprender mejor las formas en las que éste sigue presente en nuestro tiempo.

III.III. Archivo Memoria.¹⁵¹

Archivo Memoria es una iniciativa dedicada a la preservación del cine huérfano fundada en 2010, como parte del Proyecto Integral de Reestructuración de la Cineteca Nacional “Cineteca Nacional Siglo XXI”, cuyo objetivo principal fue transformar el espacio en donde ésta se trasladó después de su incendio en 1974 —en la entonces llamada Plaza de los Compositores—, sede que la alberga desde 1982.¹⁵²

Este proyecto de renovación fue impulsado durante la dirección de la productora y gestora cultural Paula Astorga (2010-2013) e incluyó, entre otras modificaciones, la expansión y el aumento de las salas de exhibición; el crecimiento del espacio dedicado a la preservación cinematográfica (una bóveda adicional para resguardar en su totalidad más de 50 mil rollos de película); la construcción de una galería y la creación de la Videoteca Digital Carlos Monsiváis¹⁵³ y del Laboratorio de Restauración Digital Elena Sánchez Valenzuela.

¹⁵¹ Agradezco al equipo de trabajo de la Cineteca Nacional (Archivo Memoria, Centro de Documentación y Videoteca Digital Carlos Monsiváis), por su disponibilidad para la realización de entrevistas, en especial a Eduardo Rosas, Jorge Carlos Sánchez y Tania Espinal. También agradezco a Tzutzumatzin Soto por su apoyo para la escritura de este apartado, al compartirme textos de su autoría.

¹⁵² Jorge Carlos Sánchez López, “La Cineteca Nacional (1974-1982)”, en: *Cineteca Nacional 1974-2024*, 40-59.

¹⁵³ El nombre original de este proyecto de digitalización y acceso fue Sistema Integral de Digitalización y Consulta para la Videoteca de la Cineteca Nacional del Siglo XXI y posteriormente tomaría el nombre del escritor y crítico Carlos Monsiváis, cuando el archivo recibió su colección cinematográfica y audiovisual posterior a su fallecimiento en 2010.

Ideado por Audrey Young y Paula Astorga, Archivo Memoria se concibió como un proyecto de archivo creado en colaboración con la sociedad mexicana, para el rescate y salvaguarda de registros caseros y películas huérfanas, mediante una estrategia de custodia y/o donación rollos filmicos que las personas tuvieran en sus hogares recibiendo a cambio su digitalización. Una de sus cualidades más sobresalientes es que este archivo se pensó desde la posibilidad de que las imágenes resguardadas fueran también materiales creativos disponibles para cineastas, a través de su reutilización, convirtiéndose en el primer archivo de este tipo en México.

Durante la década estudiada, Archivo Memoria atravesó una serie de transformaciones considerables, derivadas de factores, incluyendo el auge del proyecto por la cantidad de películas recibidas y el aumento de las solicitudes de uso de los materiales filmicos resguardados, aunque también por aspectos que no se habían considerado en su origen, como la relación con las familias y el alcance de sus imágenes. Si bien en un principio Archivo Memoria se pensó como un acervo propio dentro de la estructura de la Cineteca Nacional a partir del 2017 esto cambió, siendo necesario que sus colecciones se integraran al área de acervos para su correspondiente homologación, misma que inició en 2017 a través de una serie de trámites internos que culminaron con su adhesión formal un año después.

En la actualidad las labores de este archivo se dividen en tres de las distintas áreas que integran a la Cineteca Nacional, a saber, Acervos, el Laboratorio de Restauración Digital Elena Sánchez Valenzuela y la Videoteca Digital Carlos Monsiváis. Entre las personas que han sido parte del equipo que ha realizado trabajo de catalogación, diagnóstico, digitalización y puesta en acceso o que han realizado alguna tarea relacionada a éste como trabajadores o colaboradores de la Cineteca Nacional se encuentran Audrey Young, Issa García Ascot,

Kyzza Terrazas, Michael Ramos Araizaga, Roger Mendoza, Alicia Núñez, Verónica Pérez, Karla Treviño, Tania Espinal, Jorge Vital, Joshua Dalí Sánchez, Ángel Alemán, Karla González, Ezequiel Reyes Retana, Tzutzumatzin Soto, Alfonso Espinoza, Eduardo Rosas, entre otras.

El proyecto de reestructuración de la Cineteca Nacional marca un antes y un después en la infraestructura espacial de uno de los archivos más grandes de México y de igual manera, su relevancia se vincula con la apertura hacia otras experiencias cinematográficas y en especial con el cine casero. Al ser el objetivo principal de la Cineteca Nacional el rescatar, conservar, restaurar las películas mexicanas y sus negativos originales, así como la correspondiente difusión, promoción y salvaguarda del patrimonio cinematográfico,¹⁵⁴ plantear la entrada al cine casero implica una ampliación de la noción del cine en tanto que el proyecto de Archivo Memoria se construyó sobre la base conceptual de cine huérfano — aunque paradójicamente sean las familias las que entreguen voluntariamente sus filmaciones. Desde este accionar, su cuidado y preservación implica ciertas precauciones institucionales sobre todo en términos de derechos patrimoniales y de acceso o difusión.

De manera general, el tipo de películas que resguarda Archivo Memoria son materiales cinematográficos que han sido donados o puestos en custodia por la propia sociedad, lo que significa que la diversidad de películas considera obras con derechos de terceros, películas caseras, noticieros cinematográficos, animaciones, cine amateur, cine científico, cine experimental, cine infantil, cine pornográfico, cine documental, propaganda

¹⁵⁴ Informe de Rendición de Cuentas de la Administración Pública Federal 2006-2012 del Fideicomiso de la Cineteca Nacional, https://www.cinetecanacional.net/docs/transparencia/IRC_FICINE_3.pdf (consultado el 10 de febrero, 2024).

y pruebas de cámara, entre otros géneros cinematográficos.¹⁵⁵ Los formatos fílmicos más comunes que tiene resguardados son el súper 8 y el 16 mm, aunque también se cuenta con filmaciones en 35 mm, 8 mm y 9.5 mm.¹⁵⁶

Durante la década estudiada, Archivo Memoria cambió el orden con el que fue ideado originalmente, debido a las implicaciones de la existencia de un archivo de este tipo dentro de una institución gubernamental como la Cineteca Nacional. Así, lo que empezó como un proyecto hasta cierto punto autónomo, con el transcurrir de los años tuvo que adecuarse a las dinámicas rectoras del archivo en donde éste se encuentra, en tanto que, en un principio, los materiales resguardados no eran clasificados con base en el sistema de catalogación general que organiza a todas las películas que integran al archivo institucional, además de que solía contar con una organización pensada desde las cualidades del cine casero, por lo que pasó a depender de 3 distintas áreas y de esta manera, su inserción y permanencia como parte del acervo general supuso un mayor control intelectual y formal en aras de subsanar aquello que Tzutzumatzin Soto reconoce como una “suerte de ruptura que deja manifiesta la estructura poco flexible del proceder arcóntico de la Cineteca Nacional”.¹⁵⁷

Otra de las transformaciones que tuvo el proyecto de Archivo Memoria se relaciona con la procedencia de los materiales fílmicos, es decir, las familias que los llevaron para su

¹⁵⁵ La base de datos de Archivo Memoria se integra por una serie de categorías que permite identificar los contenidos de las filmaciones resguardadas hasta el momento: géneros, temas, lugares, reutilización, *Object Types* y colecciones. Más información en: <http://ca.cinetecanacional.net/>

¹⁵⁶ Hasta el momento, desconozco la cantidad de material resguardado por Archivo Memoria. Solicité de manera formal una base de datos que me permitiera comprender en términos números su desarrollo durante la década estudiada, sin embargo, sigo esperando una respuesta de la Cineteca Nacional. Dejando de lado este dilema, recupero las cifras ofrecidas por Tzutzumatzin Soto, en su texto “El archivo y la promesa de memoria”, escrito en 2015, en donde identifica un fondo de 5757 rollos: 21 de 35mm; 2096 de 16mm; 46 de 9.5mm; 1369 de 8mm; 2218 de súper8, con un total de 182 colecciones. Más información en: Tzutzumatzin Soto, “El archivo y la promesa de memoria”, en: *Arquivo em cartaz*, Festival Internacional de Cinema de Arquivo, Brazil, 2017, 74-83, <http://arquivoemcartaz.com.br/> (consultado el 13 de febrero, 2024).

¹⁵⁷ Tzutzumatzin Soto, “El archivo y la promesa de memoria”, s/p.

resguardo. Durante los primeros cinco años de esta iniciativa, la estrategia de ingreso de las películas contempló que las personas tomaran la decisión de donar sus registros, cediendo los derechos de uso a la institución, o dejarlos en custodia manteniendo la última palabra respecto a la autorización de solicitudes de uso de sus imágenes.

Sin embargo, lo anterior tuvo que cambiar derivado de una serie de factores que imposibilitaron una fluidez entre los objetivos del proyecto y el acceso a los materiales por parte de cineastas, razón por la cual, a partir del 2015 toda familia que quisiera participar tendría que hacerlo únicamente a manera de donación, otorgando la titularidad de los derechos patrimoniales a la Cineteca Nacional, lo que implicó que los donantes adquirieran conciencia sobre el ingreso y permanencia de sus materiales como parte de Archivo Memoria.

Por otro lado, la estrategia de trabajo interno de esta iniciativa se da de forma simultánea en dos grandes ejes, lo que conlleva una metodología diferenciada para el ingreso de filmaciones y para su correspondiente uso, aunque ambas comparten la firma de convenios y documentos en distintos niveles. En el primer caso la entrada del material donado implica la firma de una autorización en la que explicitan estar de acuerdo con los objetivos del proyecto y con la cesión de derechos a la Cineteca Nacional.¹⁵⁸ A partir de este momento, el trabajo se concentra en una serie de etapas que comprenden el diagnóstico y la

¹⁵⁸ Para la firma de este acuerdo, se realiza una ficha de datos de la persona donante complementaria a la solicitud formal de ingreso. En este primer momento el equipo de Archivo Memoria busca obtener información que no se encuentra en las filmaciones por lo que se realiza una breve entrevista que incluye la descripción la colección, años aproximados de filmación, nombre de la persona que filmó los registros, lugares en los que se hicieron los registros, procedencia de la familia y toda información que pueda funcionar para una mejor catalogación del material donado.

sistematización de las películas, que van de la revisión del material entregado,¹⁵⁹ la catalogación,¹⁶⁰ la estabilización,¹⁶¹ la digitalización¹⁶² y en caso de ser necesaria, la restauración.¹⁶³

En el segundo caso, la metodología para hacer uso de imágenes resguardadas por Archivo Memoria implica también una serie de pasos a seguir que considera el llenado de solicitudes, el visionado de materiales y la entrega de diversos papeles relacionados con cuestiones legales y éticas que evitan un uso lucrativo de las imágenes. La metodología inicia en la Videoteca Digital Carlos Monsiváis, espacio para el acceso y la consulta de los materiales y en donde inicia el proceso formal de solicitud. Alguna de la documentación que se debe entregar para hacer uso es el formato de servicio de consulta de la videoteca; una carta de motivos; una carta responsiva, además de documentos en formato Excel en los que se describen los materiales que se piensan reutilizar. En la fase final de esta solicitud, se entregarán los fragmentos caseros en formato digital para su descarga y posterior edición como parte de proyectos audiovisuales nuevos que deberán incluir en los créditos la colaboración con Archivo Memoria y la Cineteca Nacional.

¹⁵⁹ En esta etapa se hace una verificación del contenido, un diagnóstico del estado de deterioro o degradación, la contabilización de rollos entregados, la identificación del soporte y formato fílmicos, etcétera.

¹⁶⁰ En esta etapa se le asigna un nombre a la colección, así como sus correspondientes números de identificación y topográfico.

¹⁶¹ En esta etapa se llevan a cabo los procesos de reparación física y limpieza química que eviten el deterioro o degradación de las películas, también se realizan trabajos digitales de corrección de daños visibles.

¹⁶² En esta etapa se realiza un compendio con los materiales de cada colección familiar que incluye intertítulos con el nombre de la colección, año(s) de registro, número de identificación de Archivo Memoria; en este momento también se generan las copias en DVD y se hace la inserción de fotogramas en la base de datos de la página web; como parte del trabajo de digitalización, es importante la realización de una copia en alta definición que se resguarda en cintas LTO para su preservación en el servidor general de la Cineteca Nacional.

¹⁶³ En esta etapa se efectúa la intervención directa del material para la reparación de daños por deterioro y degradación, aunado a los procesos digitales que corrigen el paso del tiempo para evitar dañar el material fílmico original; aquí se trabaja todo lo que no se pudo corregir en la restauración física.

De manera general, el uso que promueve esta iniciativa de archivo es contemplado como una herramienta de difusión del archivo mismo y en especial de las filmaciones caseras. Esto se hace desde un enfoque ético e institucional que antepone el respeto por las imágenes familiares, en tanto que han sido sus productores quienes han ayudado a la creación del propio archivo, razón por la cual se torna indispensable la firma de acuerdos y documentación diversa que clarifiquen las responsabilidades y las implicaciones en caso de que alguna de las partes no esté de acuerdo con la solicitud o con los proyectos ya finalizados.

Sí, se trata de un uso creativo que parte de la idea de un archivo vivo mediante el rescate y la preservación adecuada de filmaciones, pero también pone sobre la mesa la idea de que las estrategias del archivo cinematográfico están inherentemente ligadas tanto a sus colaboradores como a sus usuarios.

Si bien, a partir de 2015 la difusión de Archivo Memoria ha ido en decrecimiento, comparado con las estrategias de promoción hechas durante su inicio, que incluyeron encuentros con realizadores y funciones especiales,¹⁶⁴ la cantidad de solicitudes se ha mantenido constante y las intenciones de uso reflejadas en éstas son diversas, lo que evidencia las diferentes maneras en que las filmaciones pueden resignificarse. Los proyectos interesados en los materiales de Archivo Memoria van de iniciativas estudiantiles que buscan acompañamiento visual a sus trabajos escolares a investigaciones doctorales que buscan analizar las imágenes del pasado, el trabajo doméstico o la expansión de las grandes urbes; de documentales experimentales a series de televisión pública sobre la riqueza cultural de

¹⁶⁴ Dos encuentros realizados en 2011 y 2013. El primero tuvo el apoyo del Orphan Film Project; posteriormente, los encuentros organizados fueron sustituidos por la celebración del Home Movie Day México.

México; de exposiciones de arquitectura a homenajes a cineastas mexicanos cuyas películas han sido puestas en resguardo en este archivo.

Entre algunas de las películas que han acudido a Archivo Memoria se encuentran proyectos audiovisuales como el documental *Buscando a Larisa y Novaro, el coloso mexicano* (Andrés Pardo); la ficción experimental *La vida sin memoria parece dulce* (Iván Ávila Dueñas, 2013); el documental sobre la Ciudad de México y medio ambiente *La memoria se filtró por una grieta* (Pablo Martínez Zárate, 2022) y el documental *Se me hizo tarde en México* (Luisa Riley, 2022); además de la serie documental *El eterno festín* (TV UNAM, 2018), sobre la historia culinaria de México en el siglo XX, entre otras.

Estos son sólo algunos de los títulos identificados que han gestionado material resguardado por Archivo Memoria. Aunque estoy segura que el listado total de proyectos ha de ser mucho mayor que este, sin embargo, de entre estos títulos identifico que sus procedimientos creativos son muy diferentes entre sí, de igual manera el tipo de colaboración es particular entre una y otra. *En el caso de Buscando a Larissa y La vida sin memoria parece dulce*, sus directores acudieron al archivo para la digitalización de los materiales que ellos consiguieron mediante compra y convocatoria; por su parte, la gestión de uso resguardado por Archivo Memoria fue el tipo de cooperación entre este y *La memoria se filtró por una grieta*, *Se me hizo tarde en México* y *El eterno festín*.

En el aspecto creativo, estos últimos tres títulos trabajan de forma contrastante con los registros caseros: *La memoria se filtró por una grieta* y *Se me hizo tarde* incorporan imágenes a través de reflexiones audiovisuales en tono autobiográfico y como ensayo crítico ante la degradación ambiental, por lo que sus imágenes aluden a asuntos personales y dilemas sociales que vinculan las imágenes a experiencias íntimas o a dilemas más amplios. Por su

parte, la serie *El eterno festín* contextualiza visualmente e ilustra la cultura gastronómica de Ciudad de México.

III.IV. Archivo Fílmico Reyes.¹⁶⁵

El Archivo Fílmico Reyes es un archivo ciudadano que surge en el 2009, gracias a la compra de filmaciones caseras en el mercado de la Colonia Portales de la Ciudad de México,¹⁶⁶ por parte del cineasta mexicano Ezequiel Reyes Retana, aunque será hasta el 2016 cuando se dé a conocer oficialmente gracias a Itzia Fernández, quien le dio el nombre al acervo y también por la colaboración con el documental *Resurrección* (Eugenio Polgovski, 2016). Este archivo está integrado en su mayoría por cine casero (40%), además de que cuenta con colecciones de diapositivas y diversos materiales fílmicos en diferentes formatos, obtenidos mediante la compra informal de lotes pequeños y grandes en bazares, mercados “de pulgas”, Internet y por donaciones de terceros.

Para este archivo y en especial para su director, el cine casero es concebido como imágenes extraordinarias caracterizadas por su singularidad y su orfandad. Al tratarse de filmaciones intercambiadas o compradas por personas que no pertenecen a su contexto de producción original, los registros resguardados por Reyes integran un amplio espectro cinematográfico cuya historia se mantiene en suspenso, desconocida, ya que se trata de

¹⁶⁵ Agradezco la disponibilidad de este archivo y a su director para la obtención de información mediante entrevistas, correos y mensajes vía WhatsApp. La mayor parte de los datos que aquí se encuentran fueron amablemente ofrecidos durante el periodo de escritura de este capítulo.

¹⁶⁶ Las primeras filmaciones familiares compradas por Ezequiel Reyes fueron incorporadas en su cortometraje documental *Una familia desconocida* (2012), un ensayo audiovisual que reflexiona sobre el destino de las imágenes familiares y la posibilidad de restituirles una historia propia a partir de la invención de su posible pasado.

registros carentes de cuidadores que aboguen por ellos en temas de autoría y derechos patrimoniales.

Aunado a esto, la relevancia de estas imágenes familiares resaltada por el Archivo Fílmico Reyes radica en su reconocimiento como imágenes inéditas, distinguiéndose por ser copias únicas de imágenes que han sido vistas por un grupo reducido de personas, que no cuentan con copias de exhibición y que tampoco han sido usadas con anterioridad para algún tipo de proyecto audiovisual.

El objetivo principal del Archivo Fílmico Reyes radica en rescatar, preservar y difundir las imágenes del pasado que han quedado huérfanas y que no habían sido consideradas previamente por archivos institucionales. En este sentido, su labor consiste en adoptar las imágenes familiares de personas desconocidas, dándoles “un apellido y un hogar donde puedan estar protegidas”.¹⁶⁷ Así, mediante la compra informal, este archivo ha conseguido resguardar más de 6 mil cintas fílmicas,¹⁶⁸ dispersas en 3 bodegas ubicadas en la Ciudad de México y en Toluca, entre las que se incluyen *Trailers*, películas comerciales, documentales, pornografía, cine casero y animaciones infantiles en formatos de 35mm, 16mm, 9.5mm, 8mm y súper8, VHS, Hi 8, Betacam, Mini DV, entre otros, además de sus digitalizaciones resguardadas en discos duros. Este archivo también cuenta con proyectores de diferentes formatos que pueden rentarse y algunas máquinas especiales para procesos fílmicos, como la revisión y limpieza de filme.

¹⁶⁷ ULTRAcinema Podcast, Nada es original. El podcast más pirata de las redes, <https://nadaesoriginal.ultracinema.x10.mx/mypodcast/archivo-filmico-reyes/> (consultado el 23 de febrero, 2024).

¹⁶⁸ Este número es aproximado y sigue aumentando sin que pueda ser cuantificable en su totalidad en el momento en que se está escribiendo este capítulo. Esto debido a que, aunque ya hay un equipo de trabajo que se dedica a revisar las películas, aún es una labor compleja el hacer el registro de ingreso y catalogación de manera simultánea, por la falta de recursos económicos propios.

Entre 2010 y 2020, este archivo fue trabajado únicamente por Ezequiel Reyes, sin embargo, en los últimos 4 años se ha podido establecer un equipo de trabajo encargado de realizar tareas concretas, que van de la limpieza, el inventariado y la revisión de los materiales, a la digitalización, difusión y venta de *stock audiovisual*. Algunas personas que han trabajado para la consolidación del archivo Reyes son promotores, investigadores y realizadores como Miguel Ángel Domínguez, Marisol Gómez, Luis Iborra, Michael Ramos Araizaga, Itzia Fernández, Andrés García Franco, Aida Bautista, Liz Saavedra, entre otros. Es importante reconocer que el Archivo Fílmico Reyes no cuenta con una estructura definida ni con recursos económicos fijos para su mantenimiento, por lo que su principal forma de financiamiento es la inversión de recursos propios, además de la obtención de fondos mediante convocatorias públicas federales (FOCINE) así como por el pago de licenciamiento (visionado y *Fee*).¹⁶⁹

La estrategia de trabajo y el orden interno del Archivo Fílmico Reyes se basan en una identificación realizada en dos momentos distintos. El primero sucede cuando los materiales ingresan al archivo y se le asigna un código general, después de una revisión para conocer el estado de deterioro de las cintas y describir los materiales y sus formatos; también se hace una limpieza que extraiga el polvo y en caso de ser necesario, se hace alguna reparación que impida que el material sufra un daño mayor.

El segundo momento llega cuando las personas interesadas mandan una solicitud para usar imágenes de este archivo: en esta fase los materiales se proyectan para una digitalización de visionado y la posterior selección de fragmentos para su escaneado final. Aquí se confirma

¹⁶⁹ En este caso, el pago por *fee* significa la cuota final que el archivo establece por el uso de las imágenes para que sea parte de la obra posterior, a partir de los parámetros que éste fija en contratos y acuerdos entre las partes.

el número de identificación tanto del material físico como de su copia digital. En la actualidad se está trabajando en un manual operativo de flujo de trabajo que agilice los procesos de identificación, con base en las estrategias que les han funcionado durante los últimos años.

Si bien el Archivo Fílmico Reyes inició como un proyecto personal para la obtención de imágenes para la realización de películas de un cineasta,¹⁷⁰ con el paso de los años esta iniciativa se ha convertido en un banco de imágenes disponibles para quienes quieren trabajar con material preexistente. El enfoque de uso que se ha venido desarrollando se basa en el préstamo y el licenciamiento otorgados a proyectos audiovisuales y artísticos que soliciten a través de correo electrónico, imágenes mediante ejes temáticos que puedan ayudar a agilizar la búsqueda entre todos los registros que éste resguarda. Ya sea para contextualizar alguna serie biográfica, de época o para la realización de ensayos audiovisuales o exposiciones artísticas, el Archivo Fílmico Reyes prioriza la noción de un uso libre y creativo de imágenes con distintos fines, con un trato respetuoso y de colaboración constante.

De esta manera, se han establecido colaboraciones para películas como *Zacateco* (Iván Ávila Dueñas, 2010); *Resurrección* (Eugenio Polgovsky, 2016); *Dispositio* (Nila Guiss, 2014); *Oblatos, el vuelo que surcó la noche* (Acelo Ruíz Villanueva, 2019); *The Rise and Fall of the Brown Buffalo* (Phillip Rodríguez, 2019); *Los tigres del norte: Historias que contar* (Carlos Pérez Osorio, 2022); *Tan cerca de las nubes* (Manuel Cañibe, 2023); *Carlos: la historia de Santana* (Rudy Valdez, 2023); y algunos videoclips musicales de Lila Downs; Luz María Cardinal; así como las exposiciones de Transformación Urbana. Sordo Madaleno

¹⁷⁰ Prácticamente toda la filmografía de Ezequiel Reyes está construida con cine casero. Con excepción de la ficción *El viaje de la Jarana* (2018), que es su proyecto de titulación del Centro de Capacitación Cinematográfica y que incorpora algunos fragmentos caseros, todas sus obras cinematográficas están integradas casi en su totalidad por imágenes de su archivo familiar.

Arquitectos (Despacho de arquitectos Sordo Madaleno, 2023) y el Museo de Béisbol de los Tigres de la Ciudad de México.

Además, en años recientes este archivo ha realizado un trabajo de digitalización y licenciamiento de imágenes para compañías productoras como Netflix (*La casa de las Flores; América vs América; Red privada ¿Quién mató a Manuel Buendía?* y *Selena: la serie*); Telemundo Estudios (*José José, el príncipe de la canción*); National Geographic (*Narco Wars*) y Amazon (*1968*), entre otras.¹⁷¹

La libertad de uso es más notoria en estos proyectos audiovisuales: la descontextualización de las imágenes para recuperar sólo algún espacio público, algún edificio en particular o detalles de la vida cotidiana de una época, son estrategias de incorporación de títulos como *Oblatos, el vuelo que surcó la noche* y la exposición *Transformación Urbana*. Sordo Madaleno Arquitectos. Por su parte, series biográficas como *Los tigres del norte: Historias que contar*, *Carlos: la historia de Santana* y *Selena: la serie* recuperan la visualidad del pasado, para ilustrar pasajes biográficos y contextos históricos concretos.

¹⁷¹ Entrevista personal a Ezequiel Reyes Retana y consulta de los siguientes textos digitales: Adriana García, “Conoce al Archivo Fílmico Reyes”, en: *Mi escaparate*, 1 de agosto de 2023, <https://miescaparate.com.mx/conoce-al-archivo-filmico-reyes-el-unico-en-toluca-con-mas-de-2-mil-pelis-antiguas/>; (consultado el 26 de febrero, 2024); María José Vázquez, “Un archivo de películas caseras”, en *GatoPardo*, 17 de julio de 2023, <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/ezequiel-reyes-archivo/> (consultado el 26 de febrero, 2024).y sin autor, “¡Más de 2 mil películas antiguas! Conoce el Archivo Fílmico Reyes en Toluca”, 5 de agosto de 2023, <https://adnoticias.mx/archivo-peliculas-antiguas-toluca/> (consultado el 26 de febrero, 2024).

III.V. Similitudes y contrastes entre un archivo institucional y un archivo ciudadano.

Tanto Archivo Memoria como el Archivo Fílmico Reyes se han posicionado como las dos iniciativas más importantes del país dedicadas a la preservación y revaloración del cine huérfano, del que sobresalen los registros familiares. En la actualidad ambos proyectos siguen concentrando sus esfuerzos en el cuidado, la gestión y el uso de estas imágenes y aunque sus procedimientos sean distintos, se trata de interacciones particulares que posibilitan otra existencia de estas improntas, ahora como material de archivo y/o recurso creativo y en especial, posicionando al archivo como un elemento fundamental para la resignificación de las imágenes del pasado.

La identidad de ambos archivos, su organización interna, los recursos con los que cuentan y la colaboración que mantienen con distintos agentes culturales —cineastas, investigadores, compañías productoras, etcétera—, todo esto nos brinda información para comprender cómo ha cambiado el vínculo que sostenemos con nuestras imágenes y el papel que tienen en el mundo contemporáneo. Ahora éste ya no es sólo de orden afectivo, también es administrativo, jurídico y creativo. Estas otras relaciones se nutren y complejizan por procesos burocráticos, dilemas éticos y tratamientos estéticos e interpretativos, que surgen desde el archivo y que aseguran su permanencia en nuestro presente, con su inminente transformación de por medio.

Aunque trabajan con imágenes familiares cuya procedencia es opuesta —procedencia identificada por donación y procedencia desconocida por compra—, ambos archivos operan con base en el resguardo espacial de los soportes fílmicos, la titularidad de los derechos

patrimoniales de las digitalizaciones y su puesta en acceso en el ámbito audiovisual. Con esto me refiero a que el archivo, tanto en su perfil institucional como ciudadano, puede asumir la figura de gestor legal de las improntas caseras, pudiendo incidir incluso en la restricción por cuestiones éticas, con el fin de evitar un uso indebido que repercuta en detrimento de las personas que ahí aparecen.

En el caso de Archivo Memoria, dado que se integra por la voluntad de las familias que entregan sus registros a una institución pública, su figura se establece legalmente como la titular de los derechos patrimoniales de las imágenes familiares, ya que durante los primeros años del proyecto, al ser custodio derivó en una serie de problemáticas que impidieron cumplir con el objetivo de promover el uso de estas imágenes, al dejar en las familias la decisión final del futuro de sus películas, esto dado que se perdió la comunicación con la mayoría de las personas que no cedió sus derechos o que se negó a que fueran utilizadas por terceros.

En el caso del Archivo Reyes la situación es más compleja todavía ya que la procedencia es distinta, debido a que las filmaciones caseras han sido adquiridas sin el involucramiento de las familias a través de transacciones realizadas por terceras personas, usualmente en mercados, Internet, bazares y en ocasiones por donaciones. Esto no establece ningún tipo de relación con los dueños originales, lo que evita una autorización de uso otorgada por estos. Así, este archivo se rige por otras estrategias que no se burocratizan en exceso el flujo de las improntas. Si bien tiene que fijarse una figura legal que blinde su labor como gestor de imágenes preexistentes, su cualidad como un archivo ciudadano lo lleva a esquivar los vericuetos a los que Archivo Memoria está obligado por tratarse de un proyecto institucional.

De esta manera, una de las diferenciaciones entre un archivo institucional y uno ciudadano es el tipo de relación que establece con las imágenes familiares. Mientras que archivo Memoria es el repositorio legal de los derechos patrimoniales de los registros, el Archivo Fílmico Reyes es una iniciativa ciudadana imposibilitada de ser concebida legalmente de esta forma, por lo que su trabajo debe delinearse desde la concepción de cine huérfano, que carece de figuras vinculantes que puedan autorizar su uso.

Desde esta diferenciación, el uso sin fines de lucro promovido por Archivo Memoria, desde una institución de gobierno que cuenta con los recursos necesarios para los cuidados y mejores condiciones de las películas,¹⁷² no es lo mismo a lo que plantea un archivo ciudadano como el Archivo Fílmico Reyes. En este último caso, para que exista, es necesario plantear el uso como una estrategia para la obtención de recursos que aseguren las condiciones mínimas de los registros resguardados, convirtiéndose en una opción para la sostenibilidad del archivo que aminore el gasto para quienes constantemente invierten sus ingresos personales, a la par que trabajan activamente en el cuidado de las películas.

Esta forma de operar de un archivo ciudadano —que se enfrenta a una falta de recursos económicos y de infraestructura—, le otorga cierta flexibilidad y apertura. Adaptarse a las circunstancias, los espacios y las dinámicas propias de la cultura visual contemporánea a medida que este tipo de archivos va mudándose de la casa propia a bodegas rentadas o cuartos prestados; generando acuerdos particulares, basados en algo más que convenios legales. En esta tónica, el auge del uso de las imágenes familiares por parte de

¹⁷² Esto puede no suceder todo el tiempo. Una de las críticas de colaboradores y trabajadores de Archivo Memoria ha sido no contar con los recursos necesarios para la cantidad de personas interesadas en preservar sus películas, aunado a la poca relevancia que se le da al interior de la propia institución a la que pertenece.

ciertos proyectos audiovisuales, es decir, como colaboradores con cineastas, compañías productoras y películas, ha calado de manera contrastante en ambos archivos.

Si bien durante la década estudiada, ambas iniciativas ya habían facilitado material a series producidas por plataformas digitales, es a partir del 2020 que se marca un cambio considerable en un interés general por incorporar este tipo de imágenes preexistentes, en buena medida por la paralización del mundo, resultado de la pandemia de COVID 19, que repercutió en modos de producción convencionales como el rodaje, lo que llevó a realizadores y productores a buscar otras formas creativas de seguir trabajando, incluyendo el uso de imágenes preexistentes como el cine y el video caseros.

Esto se convirtió en un problema para Archivo Memoria que, dentro de sus convenios preestablecidos, no contempla la autorización de uso de imágenes para plataformas digitales, lo que significa un consumo masivo a través de producciones audiovisuales cuya salida de distribución es el *Streaming*. Por el contrario, el Archivo Fílmico Reyes ha aumentado su colaboración con ellas en los últimos años, realizando licenciamientos de distintos tipos y trabajos más especializados —de digitalización e investigación de archivo—, posibilitando un reconocimiento mayor en su labor como banco y trabajo alrededor de las imágenes familiares.

La burocracia también es un tema que distingue a ambos archivos. Mientras que el Archivo Reyes no ha fijado acuerdos con las familias dueñas de las películas caseras porque éstas no dan señales de vida ni el archivo se dedica a buscarlas, Archivo Memoria necesita de un complejo procedimiento, tanto para el ingreso de las imágenes familiares como para su uso: contratos, cartas e informes que insertan a las imágenes familiares dentro de la estructura institucional y patrimonializante, junto a procesos de gestión y acceso basados en

esta organización, que tienden a ser inamovibles o aplicables durante un periodo largo e indeterminado.

Esto visibiliza lo inadaptable del archivo institucional frente a los cambios o las situaciones no controladas, como la falta de comunicación con las familias o el tipo de proyectos audiovisuales interesados colaborar, lo que genera un vacío legal que detiene el flujo de trabajo, ya que la actualización de trámites, como los contratos de ingreso de las películas, conlleva un cambio mayor, unitario, que se tendría que aplicar a todas las películas caseras, dado su cualidad homologadora. Por el contrario, el Archivo Fílmico Reyes establece un convenio general con los proyectos interesados, sin embargo, el tipo de colaboración se hace de forma especial, considerando las particularidades de cada uno de ellos, de sus requisitos y de sus necesidades creativas.

Después de haber aterrizado algunos temas que envuelven la práctica creativa del uso de imágenes familiares —indispensables para la reflexión en torno a la existencia actual del cine casero—, presento la propuesta de análisis de uso de nueve películas mexicanas producidas en la década de 2010-2020, que lo abordan y exploran de distintas maneras, con temas y acercamientos contrastantes pero en constante diálogo, películas que hablan del pasado, del cine y de las maneras en que las imágenes permanecen en el tiempo.

Capítulo IV.

El uso del cine casero: Contexto cinematográfico y análisis de la incorporación de imágenes familiares en el cine mexicano contemporáneo (2010-2020).

Las películas que estudio y las prácticas de las que son parte tienen un contexto complejo y difícil de aprehender. Si bien estamos hablando de trabajos sumamente recientes y con alcances distintos —mientras algunas no han sido exhibidas públicamente, otras son revisitadas con frecuencia—,¹⁷³ el tratar de bosquejar un contexto para un corpus integrado por más de 60 películas es una labor que inevitablemente deja cuestiones de lado. Al ser obras audiovisuales que usan cine casero realizadas en una temporalidad concreta (2010 al 2020), el primer problema que surge es de dónde partir para contextualizarlas ¿De las imágenes familiares incorporadas o de las películas posteriores de las que ahora son parte, es

¹⁷³ Algunos títulos identificados hasta ahora son inéditos o han tenido poca exhibición a nivel nacional, como *Carta a mis hijos* (Jorge Sixtos Moreno) o *Les vestiges de mon enfance en 18 photographes* (Antonio Bunt, 2020). Otras obras han corrido con mayor suerte, como las que integran la programación 2023 de la gira de documentales Ambulante, que incluye la propuesta curatorial llamada “Invocaciones: cine en primera persona”, centrada en documentales mexicanos autobiográficos dirigidos por mujeres entre los que se incluyen títulos como *Perdida* (Viviana García Besné, 2011), *La danza del hipocampo* (Gabriela Rubalcava, 2014), *Negra* (Medhin Tewolde, 2020) y *La casa de los lúpulos* (Paula Hopf, 2016); producciones anteriores a la década estudiada, como *El diablo nunca duerme* (Lourdes Portillo, 1994), *Vuela Angelito* (Christiane Burkhard, 2001) y *El General* (Natalia Almada, 2009), además de otras películas que no usan cine casero, como *M*, de Eva Villaseñor, pero que inicia con una toma vertiginosa del retrato fotográfico de ella y su hermano, Tankeone, rapero protagonista del documental. El listado completo de su programación puede encontrarse en la página web de Ambulante: <https://www.ambulante.org/blog/invocaciones-retrospectiva-en-primera-persona>

decir, del pasado originario de las imágenes preexistentes o del tiempo de su segunda existencia? ¿Cómo conviven tiempos y contextos distintos dentro y fuera de una película?

Dado que esta no es una historia sobre los orígenes del cine casero, mi delimitación espacio-temporal queda establecida por el marco histórico de producción de las películas que me ocupan por lo que, después de haber reflexionado sobre las imágenes familiares y su relación con el archivo, es momento de pensar en este otro tiempo que es más cercano a mí propia experiencia como investigadora y cinéfila, para comprender mi corpus de estudio mediante el acercamiento a sus procedimientos creativos y a su relación afectiva con las imágenes, así como a las temáticas y reflexiones sugeridas en cada una de las obras cinematográficas.

Por todo lo anterior, me interesa iniciar este capítulo con una reflexión en torno al trabajo del cine independiente contemporáneo, ya que es desde donde se realiza la producción cinematográfica mexicana que se dedica a un tratamiento creativo de las imágenes familiares. También prestaré atención a la identificación de obras previas a la década 2010-2020, que también trabajan con cine casero, posibilitando la localización de gestos comunes o disruptivos, procedimientos creativos diversos y toda una inventiva histórica e historiográfica en torno al uso del cine casero, por lo que también incluyo un par de notas al respecto.

La segunda y más extensa parte de este capítulo se centra en mi propuesta de análisis del uso de cine casero, realizada con base en el estudio de mi corpus de estudio integrado por 9 títulos: *¡Allá vienen!* (Ezequiel Reyes, 2018); *Buscando a Larisa* (Andrés Pardo, 2012); *Estela* (Bruno Varela, 2013); *La casa de los lúpulos* (Paola Hopf, 2016); *La danza del hipocampo* (Gabriela Rubalcava, 2014); *La vida sin memoria parece dulce* (Iván Ávila

Dueñas, 2013); *Les vestiges de mon enfance en 18 photogrammes* (Antonio Bunt, 2020); *Perdida* (Viviana García Besné, 2011) y *Tío Yim* (Luna Marán, 2019).

El análisis que propongo aquí para estudiar estas obras audiovisuales se fundamenta en estrategias y recursos recurrentes, en los niveles narrativos, estéticos y discursivos que las y los cineastas exploran respecto al uso del cine casero, es decir, aquellas formas particulares y constantes en que trabajan las imágenes familiares y sus posibilidades de tratamiento formal, su resignificación y revaloración, así como un cuestionamiento de orden afectivo y representacional que permea sus nuevas condiciones de existencia.

Si bien, como vimos en el primer capítulo, algunas propuestas de estudio enfocadas en el uso de imágenes preexistentes han abordado películas que incorporan cine casero implementando conceptualizaciones como compilación o apropiación, este trabajo parte de la idea de que, para hablar del uso de imágenes preexistentes particulares como el cine casero, se requiere de un análisis especial que considere las cualidades tanto de éstas como de la obra que las incorpora. Es así que encuentro pertinente la generación de una tipología de uso, basada en cinco ramificaciones complementarias, que identifiqué latentemente en mi corpus de estudio: el uso arqueológico; el uso historiográfico; el uso introspectivo; el uso transfigurativo y el uso metacinematográfico. Todos estos, los desarrollaré a través de casos concretos de las películas antes mencionadas. Continuemos con esta travesía...

IV.I. Producción cinematográfica en México en la década 2010-2020.

De las prácticas independientes y sus encuentros creativos.

Desconozco cuál fue la primera película en incorporar cine casero e intuyo que, como ha sucedido con el origen del cine, estamos hablando de un acontecimiento que probablemente se haya dado de forma simultánea y disímula en nuestro mundo. Lo que sí puedo afirmar es que, a partir de la segunda mitad del siglo XX se empezaron a generar reflexiones cinematográficas sobre el cine casero que se convirtieron en una práctica recurrente para cineastas como Peter Forgacs, Alan Berliner, Michel Citron, entre otros,¹⁷⁴ hasta tomar forma de una estrategia convencional derivada de una ya nada extraña atracción por estas improntas, misma que se deja ver claramente en la producción cinematográfica contemporánea.

Películas vanguardistas y altamente afectivas, como *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Jonas Mekas, 1972), *Family Album* (1986) y *Nobody's Business* (1996), de Alan Berliner, entre muchas otras, trazarán sólo algunas de las rutas que el uso del cine casero seguirá en todo el mundo incluyendo México: la tensión derivada de un acercamiento que tiende a profundizar en las historias que subyacen al cine casero; la conformación de una estética y una poética particulares que trabajan con la nostalgia y las figuras óptimas del pasado y por último, un montaje complejo basado en la exploración visual y material de imágenes contrastantes.

A inicios de la década de 1990 en México, directores como Lourdes Portillo, Christiane Burkhard, Maryssa Sistach y José Buil, trabajaron con cine casero a la par que

¹⁷⁴ Cuevas Álvarez, “De vuelta a casa. Variaciones en el cine documental realizado con cine doméstico”, 121-166.

reflexionaron sobre su pasado familiar desde enfoques diferentes. En ocasiones con un aire detectivesco, enfocado en conocer el pasado de algún integrante de la familia; otras con un dejo de tristeza por la pérdida familiar experimentada durante la infancia; o como un homenaje a la vida de los antepasados, cuya presencia permanece a través de registros fílmicos hasta entonces perdidos u olvidados.

En *El diablo nunca duerme* (1994), Lourdes Portillo realiza un viaje de regreso a Chihuahua, su tierra natal, para averiguar lo ocurrido en torno a la muerte de su tío predilecto. A medida que se nos cuenta la historia de su familia y el trayecto de su tío Oscar para convertirse en un empresario y político reconocido, van apareciendo fotografías familiares, escenas de telenovelas mexicanas y filmaciones diversas que se entretajan con registros del rodaje de la película y escenas recreadas que corresponden a lo narrado por la directora.

La estrategia de Portillo para abordar una experiencia personal, ha sido estudiada por investigadores como Pablo Piedras, para quien la directora vincula dilemas identitarios y políticos al servicio de la narración en primera persona,¹⁷⁵ sin embargo, considero que el uso de los videos en los que aparece su tío, alude a reflexionar sobre lo que las imágenes muestran, pero también a lo que ocultan. De esta manera, su cuestionamiento hacía esta versión oficial de la vida y el fallecimiento de su tío, junto a su insistencia para obtener información de la familia y conocer más sobre su pasado, se convierten en los hilos conductores de uno de los primeros documentales en incorporar cine casero en México.

¹⁷⁵ Pablo Piedras, “Berliner, McElwee, Moore y Portillo. El documental subjetivo. Una vertiente contemporánea y productiva”, en: *En foco*, número 35, junio 2011, 50-67 https://www.academia.edu/102530059/Berliner_McElwee_Moore_y_Portillo_El_documental_subjetivo_Una_vertiente_contempor%C3%A1nea_y_productiva (consultado el 30 de noviembre, 2024).

Un año más tarde, los cineastas mexicanos Maryse Sistach y José Buil dirigieron *La línea paterna* (1995), documental que emplea películas caseras filmadas en los primeros años del siglo XX por su abuelo, que habían permanecido olvidadas en un baúl en Papantla, Veracruz. Mediante un viaje nostálgico y doloroso, los directores buscan reivindicar el valor etnográfico y afectivo de los registros caseros hechos en un pasado remoto, a través de un relato que intercala registros familiares con intertítulos diseñados para compartir información sobre el material incorporado, complementados con la narración en primera persona mediante la voz en off, editada con la sonorización ambiental de las imágenes que rinden homenaje a su familia y a las costumbres de su lugar de origen. Considero que este documental propone una valoración documental e histórica del material recuperado por los directores que está fuertemente vinculada a la idea del cine casero como un pasatiempo familiar, ligado a un contexto geográfico específico, cuestión que es reforzada por la presencia musical de obras populares de la región veracruzana que folclorizan el paisaje visual y cultural de los registros documentales.

Por su parte en el 2001 Christiane Burkhard, cineasta de origen alemán radicada en México, realizó un proyecto cinematográfico introspectivo y de duelo con *Engelchen, Flieg/Vuela Angelito*, documental narrado también en primera persona en el que la directora y su hermana buscan sanar de la muerte de sus padres, a consecuencia de un accidente automovilístico ocurrido 20 años atrás.

Este viaje al pasado se da en un doble sentido: por un lado, ambas hermanas reflexionan sobre las filmaciones caseras en las que aparece su familia mientras conviven con las improntas visuales frente a cámara y por otro, a través de un viaje a su país natal que culmina con un encuentro con las imágenes familiares de su infancia, los espacios y las

personas que les ayudaron a sobrellevar la ausencia. Este es un gesto doble importante de resaltar, ya que se trata de la aparición en escena de la directora y su hermana: ellas frente a las imágenes retomando el ritual olvidado, reflexionando sobre el pasado y las imágenes de su familia. En este sentido, considero que aquí la dinámica de exhibición casera se reactiva con el sonido del proyector encendido y con la aparición de las imágenes familiares, que se revelan como parte de la trama cinematográfica, siendo parte de la propuesta argumentativa de la obra posterior.

Para finalizar, en el 2009, Natalia Almada estrenó *El general*, obra documental que al igual que *Engelchen, Flieg/Vuela Angelito*, hace preguntas sobre los registros familiares sólo que en esta ocasión el cine casero dialoga con registros sonoros realizados por la abuela de la directora, quien intentó realizar una biografía sobre su padre, el expresidente Plutarco Elías Calles. A pesar de que investigadores como David Wood, han identificado una contradicción en este documental, respecto a la forma en la que intenta criticar la construcción oficial del pasado desde las mismas estrategias a las que alude,¹⁷⁶ considero que los pocos registros caseros que resignifica permiten comprender la complejidad de nuestra relación con el pasado, al ser consideradas por la directora como recursos visuales y narrativos que a pesar de ser reducidos, vienen a significar la única vía posible para imaginar la vida del abuelo, por lo tanto, no hay ficción en los fragmentos de Plutarco Elías Calles, sino la única verdad a la que la directora logra tener acceso.

De esta manera, la relación entre historia oficial e historia personal es abordada por Natalia Almada, a partir de una resolución entre el pasado contenido en los pocos fragmentos

¹⁷⁶ David Wood, “Vestigios de historia”, 105.

filmicos caseros de su abuelo y su propia versión de los hechos construida en un tiempo presente, desde el cual no alcanza a comprender los contrastes entre los distintos relatos del pasado ni la situación nacional y social actual en la que ella vive. Esta disolución de un relato único del pasado se presenta como el eje rector de *El general*, que al entretener las voces de la abuela y nieta nos permite explorar las formas en que las dudas y los sentimientos también se heredan.

Este somero recuento de algunas de las películas que incorporan cine casero producidas en México antes de 2010, puede ayudarme a rastrear ciertas constantes en las producciones posteriores que trabajan con imágenes familiares cinematográficas como, por ejemplo, el intento por comprender su pasado a través de los registros que sus familias han generado en el paso del tiempo y que les ayudan a asimilar ausencias o problemas de difícil resolución, que son relatados nuevamente ahora desde un punto de vista más reflexivo y autocrítico para con la historia de su familia.

Más recientemente, la proliferación de películas, proyectos de exhibición cinematográfica e iniciativas relacionadas con el uso del cine casero se dan en el marco de modos de producción diversa y de una concepción polifónica del cine. Durante la década 2010-2020 el cine independiente en los géneros de cine documental, ensayo y experimental, han sido las prácticas más asiduas a la incorporación de cine casero aunque, como ya vimos, en los últimos años películas hollywoodenses, series producidas por plataformas digitales y compañías internacionales como Netflix, han hecho uso de imágenes preexistentes incluyendo cine casero.

Es necesario hacer énfasis en esta última cuestión: el proceder de las prácticas cinematográficas independientes ha sido fundamental para la historia reciente del cine casero,

de su uso y transformación actual. Su naturaleza fluctuante, sus estrategias creativas de producción y difusión que contrarrestan los bajos presupuestos, junto a las preocupaciones cinematográficas de realizadores independientes, han sentado las bases para el reconocimiento de las imágenes familiares como elemento constitutivo de la efervescencia de prácticas antes consideradas marginales, que se confrontan con una herencia cultural y afectiva en distintos sentidos, asimilándolas en estrecha relación con sus condiciones de creación y contextos originarios y también valorando a éstas en tanto imágenes provenientes del pasado con cualidades mutables que se adaptan también a otros tiempos.

Este legado dislocado se ve nutrido de una procuración material y de actualización digital de las prácticas creativas que, si bien trabajan el cine casero como material del pasado, también se desatienden de la cuestión familiar en aras de las nuevas películas y la inmanente transformación que conllevan estas prácticas. En este sentido, se trata de películas que también atienden a sus propios contextos, necesidades y aprendizajes en torno a prácticas creativas concretas como la manipulación fílmica, la preservación ciudadana y el tratamiento diverso del material de archivo.

Desde el cine experimental, Miguel Errazu ha identificado que el papel de las prácticas creativas que trabajan con la intervención directa del filme, que incluiría el tratamiento del cine casero, “no solo afecta a la creación audiovisual, sino también al trabajo con los archivos, a las técnicas y procesos de laboratorio, a la preservación y la restauración, e incluso a la proyección analógica fuera de los circuitos comerciales de exhibición”.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Miguel Errazu, “La imagen dañada”, en: Campo de relámpagos, <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/4/12/2018> (consultado el 1 de septiembre, 2023).

Durante la década de 2010-2020, esta correlación de elementos se nutre de iniciativas dedicadas a la exhibición y difusión del cine documental y/o experimental que fomentan la creación cinematográfica que usa cine casero, como Ambulante, las Jornadas de Apropiación —que desde el 2016 se convirtieron en el proyecto dedicado al cine experimental ULTRACinema Mx— y DOCSDF, entre otras, consolidadas como proyectos cinematográficos que han intervenido en la revaloración de estas imágenes preexistentes.

Algunas de las actividades organizadas por estas iniciativas, además de generar un encuentro entre cineastas de diferentes países y realizadores mexicanos para la reflexión colectiva del trabajo con materiales familiares, se desenvuelven en torno a un discurso particular en torno a otra escritura del pasado mediante la intervención de las imágenes familiares, propiciando su resignificación como documento histórico y material de trabajo para las y los cineastas.

La visita de Alan Berliner a la ciudad de México en el 2014, con motivo de su retrospectiva organizada por el Festival de Cine documental de la ciudad de México (DOCSDF), en colaboración con la gira de documentales Ambulante, que incluyó un seminario moderado por Christiane Burkhard; el trabajo hecho por promotores del cine experimental como Michael Ramos Araizaga con las Jornadas de Reapropiación; la producción de películas colectivas que trabajan con imágenes preexistentes como *Manifiesto México* (varios autores, 2013), entre otras iniciativas, contribuyeron durante la década estudiada a pensar creativamente el pasado, como se lee en un artículo escrito por Kyza Terrazas sobre Archivo Memoria, “Se trata, pues, de un material que nos puede servir hoy en día para comprender la historia reciente de México y, en última instancia, como una

herramienta para analizar —con la creatividad de los cineastas mexicanos contemporáneos— la identidad nacional”.¹⁷⁸

Ahora bien, para finalizar esta investigación no me queda más que desarrollar la propuesta de análisis cinematográfico basada en todo lo reflexionado hasta aquí. Dado que existe una cantidad considerable de películas mexicanas que trabajan con registros fílmicos caseros, me es preciso trabajar a continuación con una muestra representativa que pueda ayudarme a aterrizar de forma concreta mi propuesta de análisis, mediante la selección de nueve títulos de géneros variados que van del cine documental autobiográfico al documental histórico, cine experimental, cine de ficción y ensayo audiovisual,¹⁷⁹ que proponen narrativas audiovisuales complejas, con puntos de encuentro y contrastes, que abordan temas y preocupaciones personales y sociales mediante argumentos relacionados con la familia, la política, los afectos y el cine.

Antes de iniciar con el análisis en cuestión, comparto una tabla que identifica cada tipo de uso de cine casero con películas mexicanas, cuya reflexión se dividirá en los últimos apartados de este trabajo:

TIPO DE USO	PELÍCULA MEXICANA
Uso arqueológico	<i>Buscando a Larisa</i> (Andrés Pardo, 2012)
Uso historiográfico	<i>Perdida</i> (Viviana García Besné, 2011)
Uso introspectivo	<i>Tío Yim</i> (Luna Marán, 2019) <i>La casa de los Lúpulos</i> , (Paula Hopf, 2016)

¹⁷⁸ Kyza Terrazas e Issa García Ascot, “Archivos Huérfanos. Proyecto de rescate fílmico de la Cineteca Nacional”, en: *Tierra Adentro*, número 167-168, diciembre 2010-marzo 2011, 110.

¹⁷⁹ Como se vio en el capítulo anterior, hoy en día las series producidas por compañías de *Streaming* como Netflix o HBO trabajan de forma usual con la incorporación de cine casero. Por cuestiones de acotamiento del corpus de investigación, decido no incluir este tipo de producciones audiovisuales, reconociendo que esto merece un estudio propio que considere los formatos de las series y su respectivo uso de imágenes preexistentes.

Uso transfigurativo	<i>La vida sin memoria parece dulce</i> (Iván Ávila Dueñas, 2013) <i>Estela</i> (Bruno Varela, 2012) <i>¡Allá vienen!</i> (Ezequiel Reyes Retana, 2018)
Uso metacinematográfico	<i>Les vestiges de mon enfance en 18 photogrammes</i> (Antonio Bunt, 2020) <i>La danza del hipocampo</i> (Gabriela Ruvalcaba, 2014)

IV.II. Uso arqueológico: *Buscando a Larisa*.¹⁸⁰

El primer uso del que me interesa hablar es el que denomino como arqueológico. Reconozco así a la incorporación que, más que otorgar un sentido nuevo a las improntas familiares, busca acceder (a) o restituir su valor primigenio, mediante la interrogación por su origen, intentando subsanar el vacío generado por el paso del tiempo que ha llevado al cine casero a otras existencias. En este sentido, quien usa cine casero busca la reconstrucción de una historia desconocida y difícil de asir, a través de una pesquisa que inicia con la información contenida en los registros familiares y que comprende el preguntarse, en primer lugar, por el pasado de las personas participantes en los pasajes familiares y en segundo, por qué esos registros ya no están con sus familias originales, entretejiendo posibles razones de su desprendimiento y reflexiones en torno a las relaciones que las personas guardan con sus imágenes a través del tiempo.

¹⁸⁰ Agradezco a Andrés Pardo Piccone, por la entrevista concedida para la obtención de información y escritura de este proyecto de investigación, realizada el 11 de noviembre de 2023.

Desde este uso, el preguntarse por el pasado de las imágenes familiares suele ser un eje fundamental para la interacción entre el o la cineasta y el cine casero. Esta duda permanece constante hasta trazar sólidamente el argumento de la obra, centrándose en su procedencia familiar y sus condiciones de creación, temas que llevan a la película a trabajar con un enigma por resolver respecto a los registros en desarraigo, problematización familiar que también es visual, ya que expone una tensión entre la mirada llena de incertidumbre y las imágenes que no revelan información suficiente para acceder a su origen.

Desde este uso entonces, quienes trabajan con registros caseros reconocen que su procedencia no se entiende sólo por la forma en que se llega a ellos ya sea por compra, donación, gestión o intercambio, sino que se trata de un pasado oculto y distante que se sospecha de forma concreta gracias a lo que las improntas familiares muestran desde sus figuras óptimas y desde las cuales se genera una relación no consanguínea, reforzada por la nostalgia surgida de su destino difícil de asimilar, que es precisamente el tiempo de la película posterior. Esto produce una cercanía ambigua: si bien, quien usa cine casero puede no tener una relación directa con estas imágenes preexistentes, sí establece un vínculo de orden afectivo y transtemporal con ellas, emanado de la identificación con la experiencia personal o por la ausencia de estos registros en el pasado propio.

Al trabajar desde este uso se reconoce que, si bien la procedencia del cine casero puede influir al momento de ser incorporado, también entran en juego las formas en que éste habita el presente y las relaciones que las personas guardan con sus imágenes en el transcurrir del tiempo. Aquí la historia del cine casero toma otro rumbo, ahora esas imágenes ya no dependen de su seno de producción original sino de sus condiciones actuales de existencia, mismas que pueden llegar a ser muy contrastantes.

Teniendo esto en cuenta, quien dirige busca responder a preguntas relacionadas con los posibles factores que han llevado a las familias a alejarse de sus registros íntimos y con lo sucedido en torno a esta pérdida. Aquí entran a escena otras personas relacionadas con este destino bifurcado: quienes lo encuentran, quienes lo comercializan, quienes lo piensan, quienes lo preservan, junto a quienes lo incorporan, escriben la nueva historia del cine casero estableciendo una red más amplia que aquella integrada por la familia primigenia.

Ahora, en medio de un nuevo contexto que es plenamente diferenciado del pasado, las posibles respuestas a las dudas planteadas detonan meras conjeturas, suposiciones falaces de quienes se involucran en la búsqueda del director o directora. Esto sólo deja algo claro: las imágenes familiares no mienten ni dicen algo a medias, somos nosotros quienes, de forma anacrónica, les damos significaciones contradictorias e inconclusas ajenas a su origen. En este sentido, quien las resignifica mediante la inventiva arqueológica, trata de resarcir las peripecias de las imágenes familiares ayudándose de toda información que les conduzca su origen. Volver a los espacios desconocidos, antes visitados únicamente a través de los fragmentos cinematográficos o encontrarse en esas celebraciones no vividas, forman parte de las intenciones de este uso, mismas que se sustentan en un tratamiento respetuoso de las imágenes familiares, de la familia misma y sus figuras óptimas.

Con base en las ideas anteriores, reconozco que películas como *Buscando a Larisa* (Andrés Pardo, 2011), *Familia desconocida* (Ezequiel Reyes, 2012) y *Missing Memories* (Antonio Bunt, 2013), trabajan desde un uso arqueológico para reconstruir la historia de las improntas familiares con las que realizan estas películas. De forma general, se puede decir que estas obras se desenvuelven entre el desconocimiento y la insistencia de los directores

por saber más sobre el pasado de las familias anónimas que aparecen en los registros caseros, convirtiéndose también en personajes de estas pesquisas audiovisuales.

Estos detectives/actores/directores van narrando a su vez, las reflexiones surgidas respecto a su propia experiencia: su pasado y las experiencias vividas en familia; su obsesión por el cine casero; el encuentro con personas que les ayudan a comprender el proceso de la memoria colectiva y en general, una directriz afectiva que se convierte en parte fundamental de cada película. De esta manera, se les observa proyectando las películas, analizando las filmaciones, rastreando indicios que les ayuden a resolver su gran duda y llevando consigo impresiones de los registros caseros, para cotejar el pasado con el presente y así verificar la información arrojada por su investigación.

Algo queda claro con esta travesía y es la manera en que los directores conciben los registros familiares como objetos preciados que forman parte de la familia misma, como si fuera uno más de sus integrantes, lo que se traduce en una imposibilidad de comprender cómo es que ahora éstas han sido tiradas a la basura, regaladas, olvidadas u obtenidas por ellos mediante transacciones económicas informales. Para profundizar más sobre estos postulados, a continuación, me centraré en el documental dirigido por Andrés Pardo ya que, a diferencia de los cortometrajes dirigidos por Reyes y Bunt, en esta obra la búsqueda tiene una resolución particular que condensa las posibilidades del uso arqueológico.

Después de comprar filmaciones caseras en un mercado itinerante de la Ciudad de México en el 2005, Andrés Pardo dirigió un videoclip para la obra musical “Ella no me conoce” de la banda mexicana de rock Austin TV y para el que trabajó con estos registros,

que posteriormente serán los principales materiales de *Buscando a Larisa*,¹⁸¹ documental que aborda la travesía del director para encontrar a la familia dueña de una colección cinematográfica que llegó a sus manos sin mucha información sobre su origen.

A partir de ciertos datos contenidos en las filmaciones familiares —palabras escritas en las latas de rollos de 8mm y súper8 o los espacios y objetos registrados durante las celebraciones filmadas, entre otros—, se va acrecentando la obsesión del director por conocer la procedencia de estas improntas visuales, detonando gradualmente descubrimientos y encuentros significativos que contribuyen tanto a la búsqueda de la pequeña Larisa, como al reflejo de Andrés Pardo en las filmaciones caseras propias y aquellas, hasta entonces consideradas huérfanas.

Al inicio de esta obra documental, el director nos presenta lo que será su estructura narrativa imperante: un intento colectivo por acceder y comprender el pasado mediante los vestigios visuales y afectivos que sobreviven en el presente. Así, se muestran los registros caseros realizados en 1980 por el padre del director mientras que, gracias al recurso de la voz en off, se escucha a éste conversar con su madre sobre aquella experiencia vacacional y su intento de recordar más detalles sobre aquel pasado ya lejano: tomas panorámicas de la playa, niños y adultos jugando a la orilla del mar son el fondo visual para el testimonio de la madre, que observa con nostalgia las imágenes de su pasado, aparentemente carcomidas por el paso del tiempo.

¹⁸¹ La exhibición de este largometraje documental incluyó una participación en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara y la colaboración con Paula Astorga, entonces directora de la Cineteca Nacional y fundadora de Archivo Memoria.

Posterior a esta secuencia caracterizada también por movimientos rápidos y entrecortados, se observa una escena distinta pero similar, filmada en 16mm y con un ritmo parecido a las imágenes mostradas anteriormente: un hombre en el interior de una casa, quien tiene en sus manos cintas fílmicas mientras saca de algún rincón, artefactos cinematográficos de otros tiempos; se le observa montar una cinta fílmica en un proyector mientras el registro de su voz —nuevamente en off— reflexiona sobre la memoria y las formas en que los recuerdos son contruidos siempre en tiempo presente.

Inmediatamente después aparece en letra grande y amarilla, el nombre de la película BUSCANDO A LARISA con la sonorización del motor de un proyector fílmico encendido, como preámbulo de una serie de imágenes que presentan, poco a poco, a las tecnologías históricamente usadas en el registro de la vida familiar: carretes amarillos de 8mm y súper8; una caja de plástico transparente con una etiqueta con la leyenda “Estadio Tumbapatos XI 79”, “Inauguración III.6.80” y “1a. Comunión Larisa 22 12 79”; el proyector siendo manipulado por el director, quien aparece con partes del cuerpo fuera de cuadro ya que en esta escena su presencia es menos importante.

En un juego de planos y en una suerte de instructivo de uso, lo que se muestra es la forma de hacer funcionar un proyector: se colocan los dos carretes encintados, se introduce la cinta fílmica por el trayecto de proyección, se enciende el botón y se nivela el foco de la imagen. Así, la figura de una pequeña niña rubia alumbra en la pared, apareciendo el personaje principal que, rodeada de misterio, se mantendrá presente en el transcurso de la película. Este es un elemento relevante para el uso arqueológico. En *Buscando a Larisa* se producen ciertos gestos relacionados con los rituales del cine casero, presentes también en películas como *Perdida*, *Missing Memories* y *La danza del hipocampo*, como un intento por

conocer los modos de producción originales y la dinámica familiar, recreando la experiencia del pasado en torno a este tipo de imágenes preexistentes.

El trabajar con estos procedimientos, fragmentos de historias y/o con los objetos mismos, para reconstruir la historia de Larisa adquiere sentido al establecer las conexiones entre las cuestiones tecnológicas, visuales y afectivas que participan del reconocimiento de los artefactos necesarios para una práctica no tan frecuente como lo es proyectar en formatos fílmicos, ofreciendo pistas que trascienden a la situación actual del cine casero alejado de su seno original de producción.

Así, la historia desconocida de Larisa se entreteje con los recuerdos del director sin amoldarse por completo la una a los otros, sin llegar al meollo del origen, por lo que resulta pertinente colectivizar la reflexión. Junto al director, aparecen investigadores, comerciantes y personas conocidas durante la pesquisa, quienes participan y enlazan información dispersa para dar con la familia dueña del cine casero. Esta férrea intención le lleva a realizar varios viajes y a ubicar a la familia vecina, que aún vive en el hogar en donde alguna vez se llegó a celebrar el cumpleaños de la pequeña niña extrovertida. Entre todas estas personas se van atando los cabos sobre el posible paradero de Larisa.

La concreción del tan esperado encuentro con Larisa y con la familia protagonista de las filmaciones caseras visibiliza el acercamiento del director para con las figuras óptimas, basado en el respeto ante éstas y en su objetivo de resarcir su destino maltrecho, devolviéndolas y exhibiéndolas en familia, como en el pasado. No es fortuito que la forma en que se presenta el montaje de registros propios y ajenos alude a una unidad simbólica, tratando los registros perdidos de Larisa de igual manera que los registros de Pardo, quien había guardado con cuidado y dedicación las filmaciones hasta su presente como adulto, ya

que para él, mantener algo cercano que represente la mirada paterna y el pasado familiar, es también una forma de mantener con vida los momentos felices y sobre todo a las personas que no están más.

IV.III. Uso historiográfico: *Perdida*, de Viviana García Besné.¹⁸²

El segundo uso es quizá el más identificado y estudiado hasta el momento. Se trata de lo que investigadores como Efrén Cuevas en España y David Wood en México,¹⁸³ han reconocido en una serie de prácticas cinematográficas relacionadas con una escritura particular del pasado que, mediante imágenes familiares y otros recursos audiovisuales, construye un relato diferente al discurso imperante, respecto a procesos históricos que afectan a las y los directores que incorporan cine casero, para así hablar de dilemas personales y sociales cuya comprensión inconclusa se condensa en la producción de películas con las que se trabaja desde esta posibilidad de corte historiográfica.

Al ser este uso orquestado desde proyectos cinematográficos que buscan comprender procesos históricos complejos a partir de experiencias de vida particulares, se va generando un relato histórico paralelo o complementario a una historia ya conocida, reproducida pero no asimilada. Percibo que, desde el uso historiográfico, las imágenes familiares en movimiento participan como recursos visuales pertinentes para la construcción de estos relatos y, empero, como fuentes históricas para la inteligibilidad del pasado, en tanto que son

¹⁸² Agradezco a Viviana García Besné, por la entrevista concedida para la obtención de información y escritura de este proyecto de investigación, realizada el 4 de enero de 2024.

¹⁸³ Cuevas Álvarez, *La casa abierta*, 124; Wood, “Vestigios de historia”, 100.

precisamente éstas que, desde su fragmentariedad, permiten reconocer que algo más ha sucedido y que no ha sido narrado por la Historia. En este tenor, el uso historiográfico no se basa en la incertidumbre por el origen del cine casero, más bien de lo que se trata es de ubicar visualmente los vínculos entre las experiencias que conforman la Historia y de narrar el pasado desde otro enfoque, en el marco de un proceso de intelección histórica y familiar.

A mi parecer, una de las cualidades identificadas más notorias del uso historiográfico es aquella en que las imágenes familiares son incorporadas para narrar biografías con las que se puede tener o no un vínculo familiar. Estas historias de vida de seres queridos o de personajes poco conocidos considerados extraordinarios, son una forma de escribir otros relatos del pasado que pueden dar cuenta no sólo de las vicisitudes de las personas, sino que también se cruzan dilemas sociales más amplios como la guerra, la migración, la política, los derechos humanos y la desaparición forzada, entre tantos otros.

Además de pensar en la creación de un relato histórico diferenciado, me interesa resaltar cómo algunas películas proponen también una escritura visual del pasado. Escribir la historia con imágenes sí, pero no con cualquier tipo de imágenes. Se trata de incorporar imágenes cinematográficas que en su montaje potencialicen un discurso histórico —no biográfico—, especialmente sobre procesos acontecidos en el siglo XX. Desde este tenor, el cine casero se convierte en un recurso visual para hablar del pasado y, sobre todo, para reflexionar la cultura visual y sus fluctuaciones históricas.

Para mi sorpresa, he identificado que el uso historiográfico de cine casero está presente en las siguientes 14 películas documentales que abordan algunos de los temas antes mencionados: *Perdida* (Viviana García Besné, 2011); *Zacateco* (Iván Ávila Dueñas, 2010); *Carta a un ingeniero* (Kyzza Terrazas, 2011); *El Alcalde* (Emiliano Altuna, Carlos Rossini

y Diego Enrique Osorno, 2012); *Rosario* (Shula Erenberg, 2013); *Matria* (Fernando Llanos, 2014); *Allende mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti Allende, 2015); *Novaro, el coloso mexicano* (Andrés Pardo Piccone, 2017); *Me llamaban King Tiger* (Ángel Estrada Soto, 2017); *Exilio: una película familiar* (Juan Francisco Urrusti, 2018); *Relato Familiar* (Sumie García, 2018); *Rita, el documental* (Arturo Díaz de Santana, 2018); *Vaquero de medio día* (Diego Osorno, 2019) y *Oblatos: el vuelo que surcó la noche* (Acelo Ruíz Villanueva, 2019). Para aterrizar las ideas anteriores, me centraré en un documental que también juega con la variante de uso metacinematográfico analizada más adelante, pero que en esta ocasión considero más conveniente analizarla desde las posibilidades del uso historiográfico.

Perdida es la ópera prima de Viviana García Besné¹⁸⁴ que relata la odisea de la directora para acceder a una historia familiar parcialmente conocida por ella, lo que la lleva a profundizar también en el pasado de la industria cinematográfica mexicana, de la mano de sus tíos, los Hermanos Calderón, quienes se dedicaron a la producción, distribución y exhibición de cine en México y Estados Unidos, durante un extenso periodo del siglo XX. Poco a poco, la directora rastrea un pasado que había permanecido relegado de la historia del cine en México, a través de una investigación que se complementa de viajes a ciudades donde había cines de la familia Calderón, entrevistas a familiares y a personas involucradas en las compañías de sus tíos o que tuvieron alguna conexión con ellos y sobre todo, de una reflexión personal sobre las múltiples construcciones del pasado que a veces no llegan a coincidir.

¹⁸⁴ Estrenada entre 2009 y 2011, esta película ha sido programada en iniciativas como el Festival Internacional de Cine de Guadalajara y el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), además de ser acreedora del premio Diosa de Plata, otorgado por la asociación de Periodistas Cinematográficos de México (PECIME). Al igual que otras películas estudiadas aquí, fue incluida en la retrospectiva de Ambulante 2023, dedicada al cine documental mexicano en primera persona dirigido por mujeres.

En este documental, la directora acude a una serie de recursos audiovisuales diversos, que incluyen películas producidas por sus tíos y su bisabuelo, material de archivo como notas de prensa de la época, fotografía fija de rodajes, carteles cinematográficos, animaciones, cartas personales, oficios y fragmentos de cine y video caseros en formatos de 16mm, súper8, Betacam y VHS. A diferencia de la cantidad de material visual tratado a partir del *collage* y la edición en postproducción, los registros familiares aparecen en una cantidad reducida, sin embargo, resultan fundamentales para comprender la relación entre la experiencia familiar de la directora y una historia más amplia. Por lo anterior, a pesar de haber identificado 13 secuencias en las que la directora trabaja registros caseros, para el análisis de esta película me centraré solamente en algunos pasajes que considero relevantes para profundizar en las posibilidades de este uso.

Al inicio del documental y después de presentar los logos de algunas de las compañías fundadas por sus familiares, la directora describe mediante voz en off, a las imágenes descubiertas por ella y que le ayudan a reconstruir el pasado de su familia. Se trata de registros fílmicos realizados hace más de ochenta años en los que se pueden observar a sus tíos y abuela durante su infancia. A través de la narración en primera persona, enuncia uno a uno sus nombres y comparte pensamientos sobre sus vidas, su trabajo, sus dilemas personales y la relación que su pasado guarda con ella, avivando un testimonio de sorpresa ante la extraña preservación de los recuerdos y de su experiencia en la casa familiar en contraposición al relato histórico que caracteriza de mala calidad a la producción cinematográfica de los Hermanos Calderón. Es aquí cuando la directora hace énfasis en el contraste entre ese relato oficial y sus recuerdos, por lo que reconoce su necesidad de construir una historia distinta a la ya conocida.

La forma en que la directora establece una estrategia para vincular el pasado de su familia con la historia del cine mexicano, queda explícita desde los primeros minutos de *Perdida*. Al inicio se presenta a los integrantes de su familia a partir de la incorporación de registros caseros antes desconocidos, en los que aparecen planos generales de niños pequeños bailando en el patio de una casa, rodeados de más personas y rostros de jóvenes que intentan no lucir incómodos por la cámara de cine que les filma en un primer plano. Estos fragmentos caseros son trabajados sonoramente con la voz en off de la directora, quien confiesa el asombro generado por acceder a las imágenes de un pasado familiar hasta entonces distante a ella.

Posterior a la presentación de su familia, la directora comparte su incertidumbre por la ausencia de su familia como parte de la historia del cine mexicano en una breve secuencia que inicia con la cinta *Leader* que protege a la película, que inmediatamente muestra niños jugando con cartas sentados en el suelo y haciendo gestos a la cámara en primeros planos, seguidas de la repetición de dos fragmentos caseros deteriorados en los que se observa a personas con vestimenta elegante en distintos espacios, ya sea sentadas en una mesa, en el exterior de una casa, al lado de un carro o caminando en dirección a la cámara, mientras se escucha a la narradora decir con extrañeza “¿Por qué se parece tan poco lo que se ha escrito de mi familia a los buenos recuerdos que a mí me han llegado? ¿Dónde empiezo a buscar la memoria de mi familia? ¿Podré contar esta historia antes que sus recuerdos desaparezcan para siempre?

Desde este documental, indagar en el cine casero de la familia de la directora es descubrir pistas sobre la historia del cine mexicano, su producción, exhibición y distribución, es ir más lejos que el enfoque peyorativo mantenido históricamente sobre el cine de su

familia, siguiendo el rastro de las personas que aparecen en los fragmentos familiares y que posteriormente aparecen en otro tipo de imágenes, ya sea en fotografías tomadas durante la Revolución Mexicana, en medio de rodajes de películas producidas durante la época de Oro del cine mexicano o dando su testimonio sobre los éxitos y problemas surgidos en el oficio cinematográfico.

En este sentido, el uso historiográfico de cine casero realizado por Viviana García Besné se produce en tanto éste tenga algo que ofrecer a la reflexión sobre el pasado del cine mexicano. Así, las improntas caseras se convierten en pasajes que abrirán la discusión a temas que, para la directora, trascienden el ámbito familiar y que resultan fundamentales para conocer otra historia del cine popular producido en el país, dejando de ser fragmentos que dan cuenta de la dinámica familiar para ser registros reivindicativos que complementan el nuevo relato histórico, que se entreteje de un *Collage* de imágenes que incluyen carteles, documentos oficiales, fotografías, notas de prensa, animaciones de actores o actrices y secuencias de producciones cinematográficas mexicanas del siglo XX.

Una secuencia funcionará para profundizar en las interconexiones visuales que la directora hace entre los fragmentos familiares para abordar diversos dilemas del cine mexicano. En ésta, se cuestionan las relaciones personales de las que forma parte el cine, prestando especial atención a la representación y el lugar que las mujeres tuvieron en el cine realizado por las compañías productoras de sus tíos, mediante una serie de imágenes diversas, entre las que se incluyen entrevistas a investigadores y actores, escenas de películas en las que aparecen actrices como Ninón Sevilla, Emilia Guiu, y Guillermina Green, así como un fragmento de video casero con sonido sincrónico que da pistas sobre el pasado que la directora intenta reconstruir.

Esta secuencia inicia con un montaje de personajes femeninos que son golpeados por hombres en distintas películas mexicanas de ficción en blanco y negro. Una y otra vez aparecen actrices de la época dorada que reciben bofetadas por hombres que aparecen de espalda a la cámara y en planos medios, resaltando entre aquellas Ninón Sevilla, actriz de origen cubano, quien tendrá un papel especial en el documental estudiado, ya que además de aparecer en distintas secuencias en las que se habla del cine producido por la compañía productora familiar, a la directora le interesa también reflexionar sobre su importancia en el cine mexicano y sobre el misterio de la relación que sostuvo con uno de sus tíos, Pedro Calderón.

Así, aparece Ninón Sevilla interpretando un papel de rumbera bailando en medio de toda una orquesta, discutiendo en alguna pelea o hablando sobre la censura en las películas en las que trabajó para un programa de televisión, mientras de forma complementaria, aparecen investigadores que reflexionan sobre las películas en las que esta actriz actuó, las peripecias sobre sus personajes y la vida nocturna, escenario de los melodramas mexicanos durante su época dorada. Poco a poco desfilan los rostros de especialistas que se intercalan con el rostro de Ninón, reproducido tanto en películas como en portadas de revistas cinematográficas y otros registros audiovisuales. Después de ver a la actriz de forma explícita, aparecerá un registro visual de unas manos desconocidas que desenrollan una cinta magnética sobre una mesa, imagen que vincula a las imágenes anteriores con el registro casero en el que su presencia permanece latente, aunque de manera indirecta.

A continuación, se verá efímeramente una pantalla en la que se reproduce un video casero que es transferido en tiempo real a un formato digital, a través de una máquina especial Dv Cam, de la que sólo se alcanzan a distinguir algunos detalles, es decir, se aprecia un plano

detalle del artefacto tecnológico que ayuda a que ahora la imagen pueda ser incorporada en el documental y que se presenta de forma inmediata, ya transferida.

Se trata de un video casero en el que aparece uno de los tíos de la directora, quien es entrevistado por sus sobrinas, que lo increpan para saber más sobre su pasado. En una grabación realizada desde un primer plano en la que sólo se muestra completo el rostro del hombre en cuestión, mediante el sonido sincrónico de este fragmento familiar se escucha a dos mujeres decir “Hola tío periquito”, “Pues si señor Calderón, lo estoy entrevistando acerca de su relación con Ninón”, a lo que él responde “todo funciona muy bien”, seguido de un diálogo entre las dos entrevistadoras que delata información adicional: “¿Cómo era la canción Yoli?”.

Este video casero se va diluyendo entre la voz diegética que hace una última pregunta sobre esa canción escuchada por las sobrinas, Miseria, interpretada por Pedro Vargas en la película *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1950), que va apareciendo poco a poco para escucharse por completo al finalizar este fragmento casero y dar paso a otro tipo de imágenes y reflexiones que se enfocan en la relación que el tío de la directora mantuvo con Ninón Sevilla. Estos escasos segundos operan como conectores del relato histórico paralelo que la directora construye con base en la diversidad de registros audiovisuales que va montando con otras imágenes que continuarán la discusión sobre la relevancia de la actriz cubana en el cine mexicano. Desde este tenor, la información ofrecida por el registro videográfico casero reafirma la intención de la directora de contar esas otras historias desconocidas para ella y para la propia historia del cine mexicano.

Más adelante, al hablar de la relación de su bisabuelo con sus hijos en el marco de la industria cinematográfica, la directora vincula el declive de la empresa familiar con las

diferencias entre sus hermanos Calderón. Después, se presenta un *Collage* con una fotografía recortada de sus tíos siendo jóvenes, montada sobre un telegrama del cual resalta su membrete: Cinematográfica Calderón S.A. A continuación, los 3 hermanos reaparecen pero mayores, sólo que ahora como parte de un video casero en el que se les observa junto a más personas y a ellos sentados en medio de una sala, en un plano medio que va paneando poco a poco. Considero que esta escena representa el giro argumental de *Perdida*, ya que en principio se trata de una película que profundiza en el misterio del pasado familiar que, mientras avanza, se convierte también en una reflexión sobre la crisis del cine mexicano durante un periodo prolongado del siglo XX, alejándose del dilema familiar para enfocarse en la disolución de la infraestructura cinematográfica sostenida por el Estado mexicano.

Hacia el final de este documental, se incorpora un último fragmento casero que se trabaja de forma distinta al resto de la película. Después de hablar del declive de la industria cinematográfica mexicana, se desvanece la imagen de un cine en ruinas para dar paso a una nueva toma que anuncia el final. Con un proyector encendido y en un cuarto oscuro, se distinguen filmaciones caseras incorporadas al inicio, interrumpidas por sombras de cuerpos pequeños que observan el reflejo de la luz. Así, la escena registra la proyección de imágenes familiares del pasado, pero también se está ante una nueva imagen familiar realizada por la directora. De forma intercalada, estos se unen con las filmaciones caseras digitalizadas, concatenando el pasado y el presente, la familia que la directora desconocía y la que conoce muy bien por ser la suya, anunciando o reivindicando una continuidad en el tiempo.

IV.IV. Uso introspectivo: *La casa de los lúpulos* y *Tío Yim*.¹⁸⁵

Este es el uso más frecuente identificado en las producciones estudiadas hasta el momento. Se trata de una incorporación de cine casero cuya interacción se fundamenta en la relación que cineastas mantienen con las imágenes familiares, caracterizada por una tensión personal y afectiva, surgida de problemas acontecidos en el seno de la familia, por lo que si bien puede tratarse de obras autorreferenciales —o en primera persona, como lo ha denominado Pablo Piedras para el caso de obras argentinas—,¹⁸⁶ concibo este uso como la posibilidad de una mirada interior que también puede trascender la visión individual, para tocar dilemas familiares y sociales más amplios.

Desde este uso, el nivel de interacción afectiva con los fragmentos familiares es constante y explícita. Ya sea para hacer un homenaje audiovisual, para hablar de la pérdida de algún integrante de la familia o tratar la experiencia desde una reflexión que problematiza el pasado y confronta directamente lo que muestran las imágenes; o incluso para sanar heridas y traumas. Todas estas posibilidades exploran la intimidad y la subjetividad de quien trabaja con imágenes familiares desde este tipo de uso, a la vez que suelen reivindicar o problematizar un sentido nostálgico del pasado.

A diferencia del uso arqueológico que se concentra en llegar al origen desconocido del cine casero, el uso introspectivo lo tiene más que ubicado, es decir, reconoce plenamente la procedencia, las experiencias, los espacios y las personas que aparecen dentro de cuadro.

¹⁸⁵ Agradezco a Paula Hopf y Luna Marán por la entrevista concedida para la obtención de información y escritura de este proyecto de investigación, realizadas el 2 de noviembre de 2023 y el 4 de diciembre de 2023.

¹⁸⁶ Piedras, *El cine documental en primera persona*.

Sin embargo, en el presente de estas obras hay otro tipo de asuntos pendientes que dificultan acercarse a las imágenes mediante una lectura convencional, basada exclusivamente en la apreciación de los buenos momentos, por lo que este uso trabaja desde la incompletud de las imágenes para admitir que hay algo que no cuadra en este encuentro posterior, provocando sentimientos encontrados que devienen en acercamientos complejos que varían del respeto por los recuerdos y las personas a la confrontación explícita entre los cineastas y su pasado familiar.

El primero de estos matices de uso introspectivo se fundamenta en un homenaje y una mirada nostálgica por el pasado. Se trata de un tributo que surge del afecto por la vida o ante la pérdida de algún integrante de la familia. Películas como *El patio de mi casa* (Carlos Hagerman, 2018), *El final de la infancia* (Antonio Bunt, 2013), *Skin Destination* (Adriana Trujillo, 2013), entre otras, entretejen las imágenes familiares para venerar a personas importantes en su vida, mientras que otras películas como *Adiós adiós adiós* (Ricardo Castro, 2019) y *Mi sangre enarbolada* (Luis Palomino, 2014), se desenvuelven en el duelo por la pérdida de sus madres.

El segundo matiz que he identificado, es aquel que trabaja las imágenes caseras para cuestionar la experiencia familiar, los vericuetos afectivos y, sobre todo, para profundizar en aquello que no se muestra, con el fin de comprender y sanar las heridas del pasado. Si bien, no vemos imágenes de momentos amargos, mediante diferentes recursos cinematográficos se contrasta la vivencia de quien dirige con la superficie de las imágenes familiares. En este sentido, las cineastas son hijas o hermanas y los cineastas sobrinos o nietos que participan en el cuestionamiento de las dinámicas familiares y el sistema cultural y social de las que son parte, centrando la atención en las figuras óptimas y su incompletud.

Una de las premisas del uso introspectivo radica en la idea de que éstas ya no se pueden apreciar igual que antes. Ahora son miradas inquisitivas que las llevan a decir algo más ya que, al aparecer en una narrativa basada en lo que Christiane Burkhard ha llamado como su potencia dramática,¹⁸⁷ rompe con silencios emanados de problemas familiares hasta entonces privados, brindando la oportunidad de resolver conflictos internos y convertirlos en experiencias compartidas que dejan de manifiesto que estas historias no nos son ajenas.

Esto refleja una continuidad interrumpida del modo casero propuesto por James M. Moran, ya que ahora mantiene el foco en la familia desde otro lugar y con otras intenciones, interviniendo en la asimilación visual y afectiva de la imagen, así como en la propia idea de la familia, arraigada en la experiencia de quien incorpora o se relaciona con este tipo de imágenes preexistentes. Entonces, se puede afirmar que este uso es también confrontativo en la medida que decide dismantelar las figuras óptimas del pasado familiar, encaminando la discusión a un sentido político y afectivo del tiempo en el que las visiones personales respecto a lo acontecido encaran al discurso predominante tanto al interior como fuera de la familia.

De entre todas las películas enlistadas para este trabajo, identifico que las siguientes trabajan desde un uso introspectivo: *Perdida* (Viviana García Besné, 2011); *Carta a un ingeniero* (Kyzza Terrazas, 2011); *Juanicas* (Karina García Casanova, 2014); *Lejanía* (Pablo Támez, 2013); *Lejos del sentido* (Olivia Luengas, 2018); *La casa de los lúpulos* (Paula Hopf, 2016); *Lo mejor que puedes hacer con tu vida* (Zitta Erfa, 2018); *Gitana* (Itzia Fernández, 2013); *Negra* (Medhin Tewholde, 2020); *Tio Yim* (Luna Marán, 2019) y *La nebulosa de Emiliano* (Cristina Soto, 2018). Si bien todas tienen particularidades respecto a los temas

¹⁸⁷ Christiane Burkhard, “*Engelchen, flieg/Vuela, angelito* (Alemania/México, 2001, 50’)”, en: *La casa abierta*, 382.

abordados y al acercamiento que hacen respecto a las improntas familiares, opto por analizar dos de estos títulos, que proceden de manera particular ante la reflexión personal, familiar y visual que este uso sugiere.

La casa de los lúpulos es un ensayo audiovisual de 23 minutos de duración, realizado por Paula Hopf en el 2016 y producido por el Centro de Capacitación Cinematográfica, que trabaja con imágenes familiares de su padre y de su infancia en formatos fílmicos y videográficos, de 16mm, súper8 y Hi8, y desde el cual busca responder a preguntas relacionadas con un pasado que hasta entonces le había sido difícil de comprender.¹⁸⁸ Esta obra aborda un viaje emocional de la directora a través del tiempo, para explorar su pasado y reconciliarse con algunas experiencias que marcaron su infancia, inmersa en una crisis económica y marcada también por la pérdida familiar.

A su vez, también es un regreso al espacio que una vez fue habitado por ella y su familia conocido como la Casa de los Lúpulos, donde solían pasar las vacaciones y registrar con una cámara de video sus días en la playa. Esto se ve cuando, después de una introducción en la que aparecen detalles de un espacio en ruinas, se presenta el pasado familiar en la Casa de los Lúpulos mediante registros videográficos de Paula junto a sus padres y sus dos hermanos, caracterizados por mostrar una vida feliz que transcurre entre fiestas de cumpleaños, mañanas destinadas a nadar en el jacuzzi, la alberca o el mar.

En este pasaje que narra la vida ideal de la vida en familia, la directora entreteje imágenes y sonidos en consonancia, integrándose armoniosamente. A las imágenes antes

¹⁸⁸ Este cortometraje fue parte de la selección oficial de festivales como el Festival Internacional de Cine de Monterrey, el Festival Internacional de Cine de la UNAM, el Festival Internacional de Cine de Morelia y el Festival Internacional de Cine de Guadalajara, entre otros.

mencionadas, las acompañan dos recursos cinematográficos que brindan información acorde a esos momentos agradables experimentados en la Casa de los Lúpulos. El primero de éstos es el subtitulaje, del que hablaré con mayor profundidad a continuación, pero del que sólo resaltaré de momento, la cualidad descriptiva que aporta información contextual narrada en tercera persona en plural. Así, sobre las tomas en un primer plano en las que aparecen niñas y niños jugando en la orilla del mar o abriendo regalos en la sala de la casa, se leen frases como “Es la historia de una familia, que tenía una casa en el mar, la Casa de los Lúpulos”, “eran los años noventa, era Salinas de Gortari, eran las combies blancas, eran los cassettes, era Tears for Fears, Blind Melon y 4 non Blondes”.

El segundo recurso cinematográfico es sonoro y tiene una cualidad doble, tanto ambiental, como narrativa. En este sentido, mientras que los registros caseros en video son integrados con su sonido diegético, distinguiéndose las voces de los pequeños y del padre, quien les da indicaciones para interactuar con la cámara, una música con tintes electrónicos infantiles suena continuamente en esta secuencia, consolidando la idea de armonía de las figuras óptimas que se presentan en estos fragmentos caseros incorporados.

A continuación, un corte exabrupto evidenciado por la falla de señal en la pantalla, anuncia un giro en la historia. A partir de ahora, la película buscará entretener la vida de la directora con la de su padre por lo que, para concretarlo, trabaja con imágenes familiares a partir del reconocimiento sus figuras óptimas transtemporales, registradas en distintos momentos de la vida familiar. Así vemos el establecimiento de una genealogía visual y espacial que vincula la vida de ambos como si, gracias a la incorporación de los registros fílmicos de su padre siendo niño, pudiera entender también su propia infancia, remontando así su experiencia personal a los momentos vividos incluso antes de su nacimiento.

En este segundo pasaje se presenta a la pequeña Paula y al pequeño Peter en momentos felices registrados por la cámara, con un tratamiento que hace explícito una estructura narrativa similar que relata su pasado, sus sentimientos y algunos momentos relevantes de su vida. En este tenor, ambos pasajes biográficos inician con imágenes de la hija y el padre siendo niños, con medios planos o planos generales de fiestas o con ellos de frente posando a la cámara, mientras que concluyen mostrando algún logro, por ejemplo, ella sosteniendo un diploma y él, portando lo que parece ser un uniforme especial. Además, como parte de este pasaje, vale resaltar una escena panorámica del mar, tomada desde un barco y en formato de 16mm, que es la imagen que vincula la vida de la hija con la del padre.

Este pasaje es relevante para el uso introspectivo en tanto que el presentar elementos comunes de ambas vidas, posibilita una comprensión del pasado familiar a partir de la identificación de experiencias compartidas entre la directora y su padre. Sin embargo, existe una discordancia narrativa que es inherente a este uso, presente en las secuencias en las que aparece alguna figura óptima del cine casero y sobre ella, aparece una escritura que muestra otra experiencia del pasado contenido en las imágenes familiares.

Como se muestra en otras películas en las que la voz en off tiene un papel especial en el desarrollo de la historia, en este documental todos los pasajes visuales incluyen subtítulos que sustituyen la aparición explícita de la directora, lo que la convierten en una voz en off particular, ubicada en la imagen y no en el sonido. Incluso durante los primeros minutos los subtítulos aparecen escritos en tercera persona, como si al observar y sentir el pasado con una cierta distancia le permitiera comprender mejor el tiempo vivido en familia. Será hasta la secuencia en la que la directora recrea implícitamente la muerte de su padre, donde los

subtítulos aparecen en primera persona, revelando un cambio de lugar como resultado del retorno al momento que había dejado una herida abierta.

Así, aparece primero la pequeña Paula, presentada por los subtítulos como una niña conflictuada ante la separación de sus papás, en los que se leen frases que aluden a la incertidumbre infantil por el desmoronamiento de su familia, mientras aparece feliz junto a sus hermanos en la terraza o en medio de la mesa, a punto de soplar a su pastel de cumpleaños rodeada de más niños. Un ejemplo concreto puede ser el fragmento en el que aparece la pequeña sosteniendo un diploma, mirando frontalmente a la cámara e intentando sonreír orgullosa de sí, sobre el que se lee “era una niña enojada”, acción cinematográfica que visibiliza la construcción de otra cara de una misma experiencia compartida.

La historia del padre se presenta de la misma manera. La organización de las secuencias muestra a un pequeño Peter, ya sea sólo en el patio o viajando en el mar, jugando junto a un perro y junto a su hermano, al lado de su padre o junto a su madre, caminando en dirección a la cámara, posando o sonriendo. Una a una, estas escenas familiares son acompañadas de frases que las contextualizan, que van ofreciendo información sobre su vida. Este ensamblaje conectará a su vez, con la que considero una de las secuencias más relevantes de esta película, en la que la reinterpretación de las imágenes familiares y el recurso de los subtítulos manifiestan su potencial creativo en relación con el uso introspectivo.

La siguiente secuencia en la que me interesa profundizar se integra por dos momentos distintos que exploran la dimensión estética, dramática y creativa del uso del cine casero. Hago esta diferenciación ya que se trata, por un lado, de un registro casero ambientado en una fiesta familiar, una imagen en apariencia normal que, mediante los subtítulos, profundiza en los problemas al interior de la familia de la directora y por el otro, de una recreación de

un acontecimiento que marcará la vida familiar, presentado de forma especial ante la ausencia de imágenes que puedan dar cuenta de esta experiencia vivida.

El registro casero incorporado en este momento de la película se caracteriza por ser el video de una fiesta, ambientada por la banda mexicana de rock Los Dugs Dugs. Al ritmo de la canción Like a Rolling Stone, de Bob Dylan, se ve a personas bailando, cantando y disfrutando del concierto en casa. Euforia y alegría se representan con tomas exabruptas de la banda en medio del patio, de los rostros de los invitados coreando al unísono y sobre todo, del papá quien, en un acto protagónico, se convierte en el anfitrión que dirige el ambiente con una copa en una mano y un cigarro en la otra, mientras canta con el guitarrista y cantante de la banda. En ciertas tomas, se observa también a la madre de la pequeña Paula, observando a la banda, y a las hermanas entre los invitados o junto a la banda, bailando y corriendo.

A estas imágenes de la fiesta en la casa, se les integran subtítulos que ofrecen información sobre aquello que no se observa en los registros familiares. De los problemas económicos que terminan con la venta de la Casa de los Lúpulos a los problemas del padre y el distanciamiento con su hija; pasando por dilemas maritales que terminan en el ineludible divorcio y el intento del padre por solucionar sus errores.

Así, por ejemplo, mientras se observa a Peter conviviendo primero con el cantante de la banda invitada y posteriormente haciendo una seña con la mano al lado de uno de sus invitados, se presentan frases sobre cada una de estas imágenes: “Peter cumple cincuenta años”, “y hace una lista de lo que debe hacer en su vida”, “promete a su esposa recuperarlo todo”, “y viaja a las vegas con sus amigos”, estos subtítulos visibilizan el destino irremediable en el que se desenvuelve la fiesta, secuencia que culmina con un registro desvirtuado, con una falla digital que desvanece la música y la diversión.

Después de esta secuencia, se recrea el fallecimiento del padre como un contraste narrativo ante la ausencia de una imagen que represente dicha pérdida. Esta escena inicia con un vacío sonoro y visual, que poco a poco va dejando espacio a una suerte de eco que se expande a medida que van cayendo a una velocidad reducida, diminutas manchas blancas que se convertirán en gotas de la leche derramada que, junto a un plato con cereal, cae lentamente hasta romperse por completo.

Esta escena ralentizada se caracteriza por el suspenso generado por el recuerdo incapaz de recrear. Como se mencionó anteriormente, los subtítulos empleados aquí cambian de tercera a primera persona, por lo que ahora es desde la mirada de la directora desde la que se presenta la historia. “Era mi cumpleaños” es la frase que introduce el recuerdo en el que la pequeña Paula encuentra a su papa antes de su fallecimiento, presentado visualmente con una serie de elementos que tardan en mostrar su identidad —la leche, el cereal y un plato amarillo.

Así, y sin saber con exactitud qué es lo que está sucediendo, aquella imagen se transforma en el símbolo de la muerte y de su relación con ese pasado incómodo. A partir de ahora y hasta el final de la película, el tema principal será el regreso de la directora a la casa de la infancia, para volver a habitar el espacio familiar y para sanar el presente ante el recuerdo del pasado. Por esto, en la última parte del ensayo documental, la presencia del cine casero es reducida y los registros actuales del regreso a la casa, filmados en 16mm vencidos y en digital, hacen presencia para enfatizar un retorno distinto, en reconciliación con el pasado.

Además de *La casa de los lúpulos*, hay otra película de la que me interesa hablar para profundizar un poco más en el uso introspectivo. En *Tío Yim*, de Luna Marán¹⁸⁹ también se reflexiona sobre las relaciones de padre e hija, sólo que en esta ocasión el procedimiento es distinto en tanto que, si bien no se trabaja con la pérdida de la figura paterna, sí hay una transformación de los vínculos familiares de los que el cine es parte.

Realizada con imágenes familiares de diversos formatos que incluyen 16mm, 8mm, VHS, Betacam y Mini DV, esta película habla sobre la vida de una familia atravesada por el pensamiento indígena desarrollado en torno a la comunalidad, filosofía promovida por Jaime Martínez Luna,¹⁹⁰ trovador zapoteco y padre de la directora, a la vez que aborda el proceso creativo y colectivo de la composición de una canción autobiográfica que hable del pasado del cantautor serrano. A mi parecer este desdoblamiento de una película que puede ser también algo más, como en este caso una canción, opera en la película de forma análoga a lo que sucede con las imágenes preexistentes incorporadas por Luna Marán.

Las imágenes familiares incorporadas en *Tío Yim* parecen diluirse entre sus cualidades primigenias de producción y es que éstas se transforman para atender las necesidades no sólo de la familia sino de otras personas, de acuerdo con las posibilidades de las tecnologías de registro en contextos comunitarios. En este sentido, resulta un tanto difícil el identificar el cine y videos caseros porque aquí las figuras óptimas pueden incluso desvanecerse, dado que no atienden a las dinámicas antes reconocidas como distintivas de la

¹⁸⁹ Este proyecto ha formado parte de la selección oficial de Ambulante, el Festival del Nuevo Cine Mexicano de Durango, el Festival Internacional de Cine de Morelia y la Muestra de Cine en Lenguas Indígenas, entre otros festivales y proyectos de exhibición.

¹⁹⁰ Jaime Martínez Luna, *Eso que llama comunalidad* (Oaxaca: Culturas Populares/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010).

modalidad casera, sino que, más bien, se ocupan de otros asuntos, como los proyectos de comunicación indígena de Oaxaca.

Así, la madre es también presentadora del programa local de noticias; el padre participa dando un discurso en alguna actividad pública, en medio de la montaña rodeado de niñas y niños o en una casa, bailando y bebiendo junto a su esposa, hijos y más personas. Aquí la diversificación de las imágenes familiares se circunscribe a las prácticas culturales y afectivas del entorno de la directora, desdoblándose en improntas que hablan también del lugar que tienen los medios audiovisuales que son usados desde otros enfoques por comunidades originarias.

Por su parte, la reflexión introspectiva de la directora, enfocada en conocer más sobre su padre, hasta cierto grado ausente en su vida por su labor como trovador y activista indígena, es también de orden social y cultural, en tanto que busca reconocer las distintas formas en que una familia puede construir su propia historia de vida, misma que no necesariamente se convierte en un relato homogéneo al integrarse por las visiones confrontadas que del pasado, tienen tanto el padre como su esposa e hijas. ¿Cuántas formas existen de decir te quiero? Se pregunta la directora en este entramado visual y afectivo sin encontrar una respuesta concreta.

Desde esta tónica, en una de las secuencias de *Tío Yim* se presenta la experiencia compartida de tener un padre ausente, entrelazándose con la complejidad de los lazos familiares y los vínculos afectivos generados en torno a la comunidad. En esta escena, aparecen la directora y su hermana dialogando con su padre sobre cómo fue tener una infancia con él ausente, para después mostrar la imagen en tiempo presente de su hermana compartiendo con su padre y posteriormente pasar a una serie de fragmentos caseros breves.

En esta secuencia aparecen registros fílmicos y videográficos en donde aparece su hermana siendo pequeña, junto a otras mujeres y la abuela ya mayor que mira al suelo; todas éstas son imágenes familiares comentadas por la directora mediante la narración en voz en off, quien trata de comprender las distintas formas en que el amor puede manifestarse entre personas de distintas generaciones.

El uso introspectivo en este trabajo tiene también un fondo temporal que se trabaja mediante la visibilización del cambio generado en los cuerpos por el paso del tiempo. La vida no es como antes ni tampoco nosotros, parece sugerir el montaje de este documental que contrasta los rostros y los cuerpos de la familia de la directora —incluyéndose a sí misma—, que nos dice que mucho ha pasado y queda manifiesto en las imágenes familiares cuya eterna jovialidad se contrapone a los registros posteriores hechos para la película.

Esta confrontación visual y temporal comprueban que no se puede volver atrás, que la vida como fue retratada antes no es la vida que se tiene hoy, que hay acontecimientos que han conducido a la vida por caminos diferentes. A diferencia de Paula Hopf, que trabaja con una genealogía visual de gestos capturados por el cine casero, Luna Marán identifica como los registros familiares han capturado el tiempo, mediante un montaje de imágenes diversas que dan cuenta de la trayectoria del trovador serrano.

Esto queda explícito en una de las primeras secuencias del documental, que inicia con la presentación en vivo de la canción Miedo a volver, escrita por Jaime Martínez Luna, que se convierte en música de fondo de registros diversos en los que aparece este trovador, sentado en su casa, en un formato videográfico, con un tratamiento de edición que emula la textura del deterioro, del paso del tiempo. Detalles de la naturaleza y los espacios transitados por este cantautor, junto a un plano medio de su espalda que camina calle abajo, se intercalan

con registros los registros del concierto y los primeros planos de su rostro realizados en el propio tiempo del rodaje de la película, en los que se le observa de frente a la cámara, en silencio, sintiendo el viento del bosque.

Una última secuencia que me interesa analizar es aquella en la que se comparte el proceso creativo de la escritura de la canción de Tío Yim —sobrenombre del padre de la directora y cómo es conocido en su comunidad. En ésta, la familia de la directora se encuentra participando de forma colectiva a la par que la película se filma. Con planos medios de su madre y de su padre, se reflexiona sobre un vacío en la historia de vida del trovador serrano, relacionado con su pasado en relación con el alcohol.

Sin aterrizar esto en versos concretos, a continuación, se observa una fiesta familiar en la el baile y la alegría son los protagonistas de la noche. Se trata de un video casero son sonido sincrónico en el que los padres de la directora bailan en medio de una sala, mientras brindan y disfrutan de la música. Así, la cámara sigue a la madre bailar, mientras el padre reposa en el sillón, ya con los ojos cerrados. Esta imagen familiar es la que no estaba presente en la canción, por lo que la directora no hace más que reconocer que es ese registro videográfico el que tiene que hablar por sí mismo, mostrando ese lapso al que se intenta aludir de forma lírica.

IV.V. Uso transfigurativo: *Estela*,

*La vida sin memoria parece dulce y ¡Allá vienen!*¹⁹¹

Este uso explora las imágenes familiares para subvertir y transformar tanto su sentido original como su historia primigenia. Mediante estrategias narrativas y de edición que se rigen por la exploración visual y material, se le otorga un sentido nuevo al cine casero, que no está circunscrito al pasado de este tipo de imágenes preexistentes. *El cine más allá del cine* podría ser una premisa fundacional para este uso que se aleja deliberadamente de toda información que condicione su uso, para centrarse en otras posibilidades de las imágenes y así, reinventarlas mediante nuevas directrices establecidas desde las necesidades creativas de las obras posteriores.

Si los usos analizados anteriormente hacen hincapié en las relaciones afectivas y/o de respeto que las y los directores deciden mantener con las imágenes familiares, en el caso del uso transfigurativo su presencia es satelital, o incluso inexistente, y dichos vínculos no intervienen en el relato a construir. Al contrario, lo que buscan es despojarse de ellos, desviando el cine casero hacia otras direcciones que aseguren su transfiguración, a saber, su cambio total de sentido y/o su alteración superficial y material.

No es fortuito que sea en el territorio del cine experimental en donde he ubicado más frecuentemente este uso.¹⁹² De acuerdo con Miguel Errazu, es en las prácticas

¹⁹¹ Agradezco a Iván Ávila Dueñas, Bruno Varela y Ezequiel Reyes, por las entrevistas concedidas para la obtención de información y escritura de este proyecto de investigación, realizadas el 2 de mayo de 2023, el 31 de octubre de 2023 y el 12 de marzo de 2024, respectivamente.

¹⁹² Menciono esto sin considerar las similitudes entre el cine casero y las prácticas amateurs y experimentales contemporáneas que han sido estudiadas por investigadoras como Laurence Allard, quien identifica puntos de encuentro como los medios de producción, la cercanía para con las imágenes generadas y la soledad que implica la realización del cine, en tanto que son trabajos que suelen depender de una sola persona en todas sus facetas

cinematográficas experimentales en donde se genera una ruptura entre las imágenes y su condición de representación de la realidad para dar paso a una “rara unidad atrofiada” emanada de las intervenciones realizadas a través de procesos químicos y de manipulación análoga o digital que llegan a “herirlas” y a deformarlas, a destruirlas en su totalidad.¹⁹³

Y es que para el uso transfigurativo, las imágenes familiares funcionan de múltiples maneras, ya sea como un lienzo en blanco sobre el cual se puede trabajar o como un paisaje al que hay que prestar mucha atención para resaltar algún detalle de aquello que se muestra a simple vista. Aquí los recursos cinematográficos son fundamentales para este proceder heterogéneo: ralentizar el movimiento primigenio hasta congelar los cuerpos que antes corrían; reencuadrar la mirada, acercándose o alejándose hasta acceder a elementos visuales antes desapercibidos; o forzar la luz para llegar a una sobreexposición de los pasajes familiares hasta desvanecer las formas antes reconocibles. Todo esto convierte a las posibilidades técnicas en elementos fundacionales del juego de la transfiguración.

Este uso, sin embargo, no sólo exhibe las herramientas técnicas con las que el cine trabaja. También hay una relación especial con las huellas del tiempo que han afectado a las imágenes familiares. Si bien el deterioro puede estar presente como un elemento constitutivo de toda práctica creativa que trabaja con imágenes preexistentes, considero que el uso transfigurativo de cine casero tiende a establecer un trato particular con el desgaste perceptible de estas improntas. La atención prestada a la materialidad afectada por las

de producción. En este tenor, resulta interesante que cineastas experimentales como Bruno Varela consideren todo su cine como casero, de manufactura rudimentaria e íntima. En mi caso, me centro concretamente en la maleabilidad y manipulación explícita de las imágenes familiares desde un uso concreto, sin llevarla a aspectos más amplios que deberán ser estudiados en otro momento.

¹⁹³ Errazu, “La imagen dañada”.

condiciones del medio propicia un cambio de valores, como diría Sarah Ahmed,¹⁹⁴ convirtiendo al deterioro en un medio de expresión. De esta manera, la nostalgia por una imagen deteriorada queda suprimida para dar paso a una exaltación de la imagen desvencijada.

Sólo una cualidad más de este uso que me interesa resaltar y que considero pertinente. Ya sea sin alterar o manipular de forma visible al cine casero o interviniendo en su totalidad, su transfiguración también puede generarse mediante la ficción. A mi entender, las películas que incorporan improntas familiares desde su ficcionalización, acuden a estrategias diversas como el sonido o los intertítulos, para la adjudicación de una historia no relacionada que disloca sus figuras óptimas sin intención de descifrarlas ni de llegar a conocer su origen. De lo que se trata aquí es de instaurar un relato apócrifo pero verosímil, que usurpa a la historia primigenia y que da lugar a una interpretación y tratamiento libres que se aferran a su posibilidad inventiva en un tiempo nuevo.

Quizá este sea el uso menos frecuente identificado hasta el momento, sin embargo, cuatro producciones como *¡Allá vienen!* (Ezequiel Reyes, 2018); *Estela* (Bruno Varela, 2012); *La vida sin memoria parece dulce* (Iván Ávila Dueñas, 2013) y *Origen de la familia y la propiedad privada en estado fílmico* (Daniel Valdez Puertos, 2016), son suficientes para vislumbrar los horizontes de esta práctica que es diversa y arriesgada, que hasta cierto punto despoja a las imágenes familiares de su cualidad afectiva para concentrarse en sus atributos visuales insertados en otras lecturas enmarcadas en las condiciones de su segunda existencia.

¹⁹⁴ Ahmed, *What's the Use?*, 37.

La vida sin memoria parece dulce es un largometraje de ficción dirigido por Iván Ávila Dueñas, integrado casi en su totalidad por registros caseros filmados en 9.5mm y 8mm, provenientes de Zacatecas y realizados entre las décadas de 1930 y 1970, que llegaron al director gracias a una convocatoria hecha para la producción de su película anterior *Zacateco* (2010), realizada en el marco del bicentenario de la Independencia de México y el centenario de la Revolución Mexicana.¹⁹⁵

Se trata de una película que tiene como trama principal el reencuentro insospechado de dos personas unidas por sangre y una afición heredada, a partir de un eclipse solar acontecido en 1931 y durante un período de más de 20 años en distintos lugares del estado de Zacatecas y la Ciudad de México. Esta historia se divide en dos episodios entrelazados por un gran acontecimiento, el primero va narrando la historia individual de dos medios hermanos cuyo padre les transmitió la afición de filmar su cotidianidad. Así, se observan registros caseros de principio de siglo XX que presentan a los hermanos que después de crecer y realizarse profesionalmente, ya en su vida adulta se dedican a la religión y la obra pública respectivamente. Es en este momento de sus vidas donde sucede un breve pero fulgurante encuentro ya que llegan a coincidir sin darse cuenta de su vínculo.

El segundo episodio es precisamente este encuentro, que opera también como el culmen de la película, en la que el cine casero tiene un papel especial como escenario, contexto y lienzo sobre el que se dibuja la historia escrita por el director. De forma complementaria a esta historia, se va construyendo un ensayo sobre la memoria y su relación

¹⁹⁵ Fue una de las primeras películas que tuvieron una colaboración con el proyecto de Archivo Memoria y su estreno internacional se realizó en esta institución en el 2013, con una función musicalizada en vivo por el Ensamble Onix.

con el cine casero, compuesto por pasajes inconexos y reflexiones sobre las imágenes familiares en su relación con el paso del tiempo.

Identifico que el uso transfigurativo propuesto por esta película se fundamenta en tres elementos cinematográficos explícitos presentados en distintos niveles a lo largo del largometraje: el texto que acompaña a las imágenes a manera de intertítulos y subtítulos; la animación que representa el encuentro entre los hermanos y la musicalización presente en toda la película, que funciona como un recurso dramático para la resignificación de las imágenes familiares.

Todos estos elementos cinematográficos atienden al guion escrito por Iván Ávila Dueñas, basado en lo que pudo haber sucedido si los materiales caseros recibidos para *Zacateco* vinieran con una suerte de manual de visionado, que incluyera aquello que no puede ser capturado por la cámara cinematográfica. Esa otra historia, paralela y fundamentada en el hubiera, es la invención elocuente que se entreteje con filmaciones caseras de personas que prestaron atención a su entorno y que frecuentaron espacios comunes desde perspectivas y vidas diferentes.

Como se vio en el uso introspectivo, es frecuente que cualquier uso del cine casero cuente con una narración extradiegética que dé información sobre lo que se observa, ya sea a través de la voz en off o, en algunos casos, mediante comentarios introducidos como subtítulos. Sin embargo, la forma en que el uso transfigurativo moldea este recurso cinematográfico es distinta y es que en *La vida sin memoria parece dulce*, el hilo narrativo se presenta de forma diferente en tres tipos de textos escritos que acompañan a las imágenes familiares, convirtiéndose en la herramienta que ficcionaliza las imágenes, a la vez que ofrece reflexiones sobre la memoria y el tiempo.

Este último punto es importante para el diseño de los intertítulos, dado que su presentación visual irá cambiando conforme a la información que contengan y la propuesta argumentativa que realicen, dependiendo de si hacen referencia a la historia de los hermanos o a las reflexiones sobre la memoria y el cine. Con un diseño que emula al deterioro en escala de grises y con detalles vectoriales, los intertítulos dedicados a la historia de ficción describen y recontextualizan las imágenes familiares, para urdir la vida de las dos familias del padre infiel. Así, cada uno de estos aporta información y sitúa las acciones en distintos municipios de Zacatecas, mientras que otros intertítulos posibilitan saltos temporales no siempre cronológicos que agilizan el montaje y sintetizan las historias inventadas de ambos hermanos, previo a su inesperado encuentro.

En cambio, los intertítulos empleados en el pasaje dedicado a la memoria aparecen de forma atropellada, sin un diseño fijo y con una tipografía iracunda, que contrasta considerablemente con el primer diseño. Integrados por escritos de varios autores y cineastas, entre los que se incluyen Chris Marker, Arnoldo Kraus y el propio director, estos otros intertítulos invaden las imágenes que ahora ya no muestran pasajes familiares enlazados por un hilo conductor narrativo, sino que se caracterizan por ser fragmentos caseros variados — algunos de ellos incluso difíciles de distinguir— y también por mostrar extractos de las cintas fílmicas que antes habían aparecido ya digitalizadas. Esto marca un cambio temático que interrumpe en la historia de ficción para aludir a la relación entre el cine y la memoria.

El recurso sonoro es otro elemento a considerar en el uso transfigurativo propuesto por Iván Ávila Dueñas ya que, además de generar una ambientación diegética de los fragmentos familiares como parte del diseño sonoro de la película, la musicalización

realizada por el ensamble Onix resulta de gran relevancia para la ficción, que sirve como punto de partida de la intervención creativa del director.

El tono dramático y de misterio generado por la musicalización va incrementando a medida que la historia se complejiza. Así, los instrumentos de cuerda y de viento, junto con el piano tienen un papel notorio en los distintos momentos de la trama al hacer énfasis en la transformación melodramática de las imágenes familiares conforme se presenta la vida de cada uno de los hermanos hasta llegar a su fortuito encuentro, momento en el que el silencio impera y los efectos sonoros se reducen a pasos, murmullos distantes y sonidos de naturaleza como el canto de los pájaros.

El último recurso que me interesa resaltar de *La vida sin memoria parece dulce* es aquel que usa al cine casero como una hoja en blanco sobre la cual se dibuja un pasaje del drama ficcional propuesto por su director. Después de narrar el segundo encuentro de los hermanos en el parque Sierra de Alica, el director emplea la técnica Animatic para recrear el acontecimiento imposible de ser registrado por las cámaras que ambos llevaban consigo. De esta manera, Iván Ávila Dueñas usa los registros familiares como imagen de fondo para mostrarnos cómo pudo haber sido ese breve cruce. Sobre tomas panorámicas difusas y centrando la atención en los personajes animados, se muestra el recuerdo compartido del padre filmando su vida años atrás. Transfigurar es en este momento usar el cine casero para pintar aquello que no se registra, lo inasible que escapa del artefacto pero que permanece en la memoria.

El segundo título que identifico transfigura el cine casero es *Estela*, dirigido por Bruno Varela. Producido en el 2012 por el proyecto Anticuerpo —integrado por el director y su hija Eugenia—, este cortometraje de ficción experimental transforma materiales

audiovisuales de diferentes soportes como el Súper8, VHS, Video 8 y DV, provenientes del archivo personal del cineasta, entre los que se incluyen registros de manifestaciones y fiestas de Oaxaca grabadas entre 1994 y 2011, así como filmaciones caseras “heredadas” por diversas familias, gracias a su trabajo de transferencia de soportes fílmicos a formato digital.¹⁹⁶

*Estela*¹⁹⁷ traza la historia de una mujer que, rodeada de misterio, desaparece en algún lugar de México dejando solamente una caja con unos cuantos documentos, entre los que destacan fotografías y registros familiares. Se trata de una ficción que presenta una falsa campaña de búsqueda de una mujer inexistente llamada Estela, narrada en mixe por una voz en off masculina que relata su llegada al pueblo, su contacto con la comunidad y su trabajo como maestra, así como los rumores en torno a su vida desconocida para los demás y la migración que antecedió a su desaparición.

Así, la ficción de *Estela* se consolida gracias al montaje de la narración en voz en off con fragmentos de cine casero y el registro cotidiano realizado por el director con distintos fines —otras películas, grabaciones documentales y testimonios etnográficos. Se trata de un procedimiento interesante ya que, a diferencia de las películas dirigidas por Iván Ávila Dueñas y Ezequiel Reyes, que incorporan en su mayoría o totalidad fragmentos caseros para sus películas estudiadas aquí, Bruno Varela trabaja con “retazos” contrastantes e inconexos,

¹⁹⁶ Entre las iniciativas de exhibición cinematográfica que programaron esta obra cinematográfica se encuentran el Festival Internacional de Cine de Morelia y el Festival Internacional de Documental HotDocs, ULTRAcinema MX, entre otras.

¹⁹⁷ El título de este cortometraje revela la interconexión que el cine puede tener con su contexto de producción en un sentido político, ya que Estela, que es empleada para dar nombre a una persona, alude también a la Estela de Luz, monumento erigido en el 2012, cuya controversia en temas de gasto de recursos públicos y corrupción inspiró al director para hacer una crítica mediante una película que hable de desaparición forzada en México. A su vez, la lectura múltiple del nombre de este proyecto audiovisual queda explícita en las diferentes acepciones de Estela, que aparecen tanto al principio como al final de la obra.

siendo más bien reducida la cantidad de registros familiares incorporados, pero que resaltan por sus cualidades visuales y narrativas.

En este tenor, considero que es precisamente la discordancia de las imágenes lo que posibilita su uso transfigurativo. El director no busca la unidad, sino que exalta la especificidad de cada una de ellas evidenciando que, a pesar de que hay algo que las separa, el cine es lo que las une. Y la manera en que lo demuestra es mediante un desvanecimiento a negro entre cada fragmento, recurso que además de exacerbar la distinción de cada una de las imágenes usadas, funciona en el incremento de tensión del relato construido en torno a la desaparición de Estela.

De entre todos estos retazos de imágenes y sonidos con los que el director trabaja en *Estela* —práctica característica de todo su trabajo cinematográfico—¹⁹⁸, me interesa resaltar la aproximación que tiene para con los fragmentos de cine casero que se distinguen a consecuencia de su deterioro. A diferencia de la nitidez del resto de los materiales que el director resignifica, los registros familiares aparecen como fantasmas de otro tiempo para hacer referencia a Estela, en su condición de mujer desaparecida, por lo que las imágenes que aluden a su pasado aparecen veladas, rayadas hasta su disipación y desvanecidas casi en su totalidad.

¹⁹⁸ Algunos investigadores han profundizado en apuesta de Bruno Varela por trabajar la intervención creativa de las imágenes en relación a cuestiones de orden estético y político, como lo son Byron Davies, en su texto “From Archival Footage to Cosmovision”, en: *Millenium Film Journal (MFJ)* número 77, primavera 2023, 56-63 <https://static1.squarespace.com/static/568d7586a12f449090835778/t/6707f6aea180744514a4eaf0/1728575159453/El+Prototipo+MFJ+77.pdf> (consultado el 1 de diciembre, 2024) y Mariana Martínez en “Desapariciones de los cuerpos, borramientos de la imagen: archivo violencia y memoria en la obra de Bruno Varela sobre el caso Iguala (2015-2016)”, en: *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, 2022, <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/13964> (consultado el 1 de diciembre, 2024).

Las siluetas y sombras indistinguibles nos hacen dudar de nuestra mirada de la misma manera en que el narrador sopesa el paradero de Estela. De esta manera, he identificado que Bruno Varela trabaja con cinco fragmentos familiares en un estado de deterioro evidente, por lo que a continuación reflexionaré un poco más sobre cada uno de ellos. El primer fragmento de cine casero aparece después de dos escenas que presentan a hombres bebiendo, con instrumentos en mano y a un jinete sentado sobre un toro en medio de un rodeo, que dan inicio a la narración sobre Estela, que habla de lo misterioso de su llegada y su posterior desaparición.

Como hilo conductor, el narrador continua su relato aludiendo a las pertenencias que dejó, con la frase “Estela solo dejó una caja con fotos, películas y apuntes diversos”, mientras emerge un fragmento de cine casero rayado casi en su totalidad, en el que apenas se distinguen cuerpos de personas en un plano general, imagen que representa los pocos objetos de la misteriosa mujer que, como su presencia, se desvanece en la oscuridad del cuadro en negro del que brotará el título del cortometraje en letras grises y mayúsculas: ESTELA, ocupando ahora el espacio que antes estaba vacío.

El segundo fragmento hace referencia a la vida de Estela ya lejos del pueblo que la recibió, así como al vínculo que mantenía al apoyar económicamente las celebraciones locales. En éste, se observa lo que parecen ser dos siluetas de una mujer adulta y una niña, de frente a la cámara, sin embargo, aunque se distinguen ciertos rasgos y movimientos corporales, el deterioro de la imagen es lo que predomina al mostrarse en tonos violetas y rosáceos, aquello que alguna vez tuvo colores y formas nítidas. Este fragmento que se vincula con su manera de hacer presencia en la comunidad que la arropó, enviando dinero y postales del mar, se acompaña de una toma del mar sólo que, a diferencia del registro casero

deteriorado, éste se caracteriza por su nitidez y sus tonos grises, generando un contraste entre el misterio de su vida y la imagen que representa sus viajes.

El tercer fragmento de cine casero es quizá el más breve. Con una duración de menos de un segundo, se observa a una mujer parada junto a una piedra enorme, sobre la que está sentada una pequeña, imagen que desaparece rápidamente para dejar que el vacío impere. Como parte de esta escena, el narrador menciona una llamada que recibieron en el pueblo, anunciando la noticia de la muerte de Estela, frase que se conecta con el registro videográfico de una peregrinación religiosa, en la que se observa a personas cargando cirios, adornos de colores y ramos de flores, que culmina con un grupo de mujeres vestidas de blanco cargando a una virgen sobre un mueble de madera, como representación del duelo de la comunidad por la pérdida de la mujer que tiempo atrás se había convertido en su maestra.

El cuarto fragmento de cine casero incorporado en una secuencia que habla del misterio que rodeaba a Estela, de la que nadie sabía ni su pasado ni su paradero. Después de una serie de fragmentos en blanco y negro, de personas tocando instrumentos en el patio de una casa, y de escuchar al narrador hablar sobre los rumores en torno a su vida, aparece una mujer a la que no se le alcanza a distinguir el rostro porque siempre da la espalda a la cámara, únicamente se ven unos lentes oscuros que porta y su peinado refinado, como si su misterio imposibilitará verla también en imagen: Estela nunca logra aparecer, aunque haya emulaciones que intentan fallidamente usurparla.

El quinto fragmento de cine casero incorporado es también el sexto y último de las películas caseras que Bruno Varela transfigura en este cortometraje. Y digo que es dos al mismo tiempo porque son los únicos dos registros que aparecen uno tras de otro, lo que las convierte en uno solo y que se presenta en el momento en que el narrador habla de lo

importante que es el recuerdo de Estela para su comunidad, mientras se observa la imagen que, debido al craquelamiento, apenas deja ver una silueta a lo lejos, parada al lado de un árbol, seguido de otra imagen en plano general de otras siluetas que, a lo lejos, se les observa que están paradas bajo el sol.

El deterioro, manifestado en la condición visual de los fragmentos antes analizados —en su opacidad, craquelamiento y la presentación de hongos por humedad—, opera como metáfora melodramática de la transición que va tomando la historia. En este sentido, saber lo sucedido con Estela es reconocer que las imágenes de su pasado pierden coherencia e inteligibilidad, en tanto que las causas desconocidas de su muerte tienen la misma condición que el destino de su vida, resultando indiscernibles, impregnadas de misterio e incertidumbre.

Para finalizar con el análisis del uso transfigurativo, me centraré en una obra cinematográfica que interviene las imágenes familiares a través del sonido. *¡Allá vienen!* es un cortometraje del 2018 dirigido por Ezequiel Reyes Retana, quien trabaja en un 90 por ciento con cine casero huérfano, que empezó coleccionando desde el 2009 y que, como vimos, forma parte del Archivo Fílmico Reyes; el material restante es un fragmento extraído del documental *#Bordos100*, de Marcos Betanzos.¹⁹⁹

Este cortometraje experimental también aborda el tema de la desaparición forzada en México, mediante el montaje de filmaciones caseras de familias mexicanas desconocidas en formatos de súper8, 8mm y 16mm y el sonido preexistente del poema “Los Muertos”, escrito y declamado por María Rivera en el 2011, durante la marcha por la Paz con Justicia y

¹⁹⁹ Entre los proyectos de difusión de cine que exhibieron este trabajo se incluyen festivales como ULTRAcinema Mx, el Festival Internacional de Cine de Morelia y Documenta, entre otros.

Dignidad.²⁰⁰ Es precisamente este último elemento en el que me interesa profundizar más dado que, si bien este registro sonoro ya había sido usado anteriormente en el cortometraje *Impresiones para una máquina de luz y sonido* (Colectivo Los Ingrávidos, 2014),²⁰¹ considero que es en el montaje realizado por Ezequiel Reyes donde se redimensionan significativamente las cualidades de los materiales preexistentes de distinta procedencia.

Como se ha visto, el tratamiento sonoro de las películas analizadas en esta investigación es sumamente diverso: además del diseño sonoro, algunas películas trabajan con obras musicales realizadas ex profeso, mientras que otras musicalizan sus distintos pasajes con canciones conocidas a través de la gestión de uso.²⁰² Aunado a esto, hemos visto la constante presencia de la voz en off como recurso narrativo que complementa y reflexiona sobre las imágenes familiares incorporadas, muchas de las veces siendo incluso la voz de las y los directores la que va trazando el camino de sus historias.

Sin embargo, en el caso de *¡Allá vienen!* el sonido preexistente con el que su director trabaja, se caracteriza por romper las convenciones de la narración en primera persona, dado que se trata de la grabación de un poema con una fuerte carga política que también es un vehículo de denuncia social ante la situación generalizada de violencia por la desaparición

²⁰⁰ María Rivera, Poema “Los Muertos”, en: *Periódico de poesía*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, año 10, número 110, junio-julio 2018, <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/48-poemas/poemas/1970-042-poemas-los-muertos>

²⁰¹ Mariana Martínez, “La nación rasgada. Archivo y memoria de la violencia en “Impresiones para una máquina de luz y sonido” (Los Ingrávidos, 2014)”, 2019, https://www.academia.edu/40237195/La_naci%C3%B3n_rasgada_Archivo_y_memoria_de_la_violencia_en_Impresiones_para_una_m%C3%A1quina_de_luz_y_sonido_Los_Ingr%C3%A1vidos_2014 (consultado el 1 de diciembre, 2024).

²⁰² Un ejemplo particular es la gestión realizada por la Paula Hopf, quien tuvo que solicitar la autorización de sus registros familiares en los que aparece la banda mexicana Los Dugs Dugs, interpretando Like a Rolling Stone, canción de Bob Dylan. Un estudio especial requerirá prestar atención a este tipo de acontecimientos en los que la triangulación de información proveniente de diferentes lugares entra en conflicto cuando hablamos de cine casero y aquello que captura, de lo que es parte y las luchas de poder que implica su uso.

forzada en México. No hablo aquí de recursos preexistentes disímbolos que pasan a ser parte de la unidad cinematográfica y que pierden su individualidad, derivado del proceso creativo del cine.

Considero que son las cualidades particulares tanto del material sonoro como de los fragmentos familiares que, en su montaje dialéctico, reivindican su especificidad, es decir que paradójicamente, a través de la búsqueda de semejanzas por descripción sonora y presentación visual se contraponen la especificidad de cada uno de estos recursos. Por más que se intente, no hay una posibilidad de unidad.

Esta estrategia de composición se mantiene constante en los casi nueve minutos de duración del cortometraje, siendo este procedimiento por disociación la principal herramienta del uso transfigurativo en *¡Allá vienen!*. Por ejemplo, cuando la voz de María Rivera hace alusión a acciones, cuerpos, movimientos o espacios aparecen en imágenes, fragmentos familiares que de una u otra forma se relacionan con el poema, como se presenta al inicio, cuando se escucha a la poeta decir con voz iracunda y firme “¡Allá vienen, los descabezados, los mancos, los descuartizados, a las que les partieron el coxis”, mientras aparecen dos escenas distintas de niñas y niños que caminan en dirección hacia la cámara y que desde allá vienen, aproximándose a quien les filma, a quien les mira.

En ésta y otras secuencias se construye el montaje de la misma manera: cuando la poeta expresa con urgencia y rabia “Se llaman las muertas que nadie sabe, nadie vio que mataran. Se llaman las mujeres que salen de noche solas a los bares. Se llaman mujeres que trabajan, salen de sus casas en la madrugada. Se llaman hermanas; hijas, madres, tías, desaparecidas, violadas, calcinadas, aventadas. Se llaman carne, se llaman carne”, van apareciendo con el ritmo acelerado de cada estrofa dicha, mujeres que caminan por las vías

del tren; una joven parada frente a la cámara, como esperando algo; una mujer que, en medio de una reunión, sonríe a la cámara; la representación luminosa de una mujer como parte de la ornamentación nocturna de la ciudad; una mujer que enseña ballet a dos niñas pequeñas y una joven comprando insumos en un tianguis.

Así, algo más se construye desde el montaje propuesto por Ezequiel Reyes y es la idea de que las imágenes y el sonido comparten una condición común. Ambos recursos aluden a personas no identificadas que en su montaje se les reconoce, se les da un nombre provisional a los cuerpos de los que habla María Rivera, se les inventa una historia por más trágica que ésta sea, ofreciéndoles la posibilidad de un rostro que en un momento pudo sonreír, rodeado de personas que sabían quiénes eran.

IV.VI. Uso metacinematográfico:

***La danza del hipocampo y Les vestiges de mon enfance en 18 photogrammes.*²⁰³**

El uso metacinematográfico se distingue de los anteriores por la reflexión explícita que sugiere sobre el cine mismo, a partir de la incorporación de cine casero y/o otro tipo de imágenes preexistentes diversas que, desde su montaje y argumento, se distingue por abordar temas relacionados con la historia del cine, su ontología y sus vetas epistémicas. Por ende, se puede decir que se trata aquí de un cine que habla de sí mediante una experiencia cinematográfica construida desde un punto de vista múltiple: importan tanto las imágenes

²⁰³ Agradezco a Gabriela Ruvalcaba y Antonio Bunt, por las entrevistas concedidas para la obtención de información y escritura de este proyecto de investigación, realizadas en distintos momentos de la escritura de esta investigación.

familiares como la práctica cinematográfica creativa, sus historias —que no siempre confluyen— y la incertidumbre por el cine.

Para el uso metacinematográfico, los recursos narrativos del cine atienden a la inteligibilidad de las imágenes en movimiento en un espectro más amplio, lanzando preguntas relacionadas con los registros familiares, sus significaciones y su relación con el pasado del cine. Sin embargo, estas preocupaciones no se plantean sólo en tiempo pretérito, también las reflexiones sobre el presente de las y los directores se hacen visibles al buscar descifrar los caminos que, hasta el momento de producción de las películas, ha seguido el cine.

Se despliegan así, información visual diversa y la incertidumbre compartida por lo que el cine ha sido y por su destino, a través de un montaje de imágenes familiares, fragmentos de películas silentes, materiales cinematográficos provenientes de distintas épocas del siglo XX, fotografías fijas, impresos o gráficos y en general, todo tipo de material visual que dé cuenta de las peripecias de la experiencia cinematográfica. De igual manera, también puede haber películas que trabajen exclusivamente con fragmentos cinematográficos únicos, con el fin de pensarlos y analizarlos, para así lograr una mayor certeza sobre lo que ha sido el cine en la vida de las y los directores, así como en una escala social más amplia.

Este uso hace convivir imágenes sumamente diversas para explicitar la resignificación del cine casero, al pasar de ser una imagen unitaria en la que las figuras óptimas son reconocibles y asimilables, a formar parte de un cúmulo de imágenes con las que pueden o no tener una relación explícita, respondiendo ahora a otras circunstancias e intenciones de orden ontológico, dado que este uso plantea interrogantes inmanentes al cine que exhiben que la segunda existencia de las imágenes familiares.

De esta manera, el uso metacinematográfico enfatiza que su terreno de juego es precisamente la reflexión ontológica del cine en su más amplia gama, incluyendo por supuesto, las variaciones afectivas y culturales que ha experimentado el cine casero en tanto imagen familiar. Así, las figuras óptimas son más bien las posibilidades técnicas, materiales y conceptuales del cine: su repetición, su revelación como artilugio creativo palpable y maleable.

En este sentido, a diferencia de los demás usos del cine casero que se rigen por ejes como la procedencia, los dilemas familiares, la veta historiográfica y/o la ficcionalización, para el uso metacinematográfico el mayor peso recae en el cine como personaje de la trama cinematográfica. Dispositivo para la memoria familiar y colectiva; revelación técnica y tecnológica; acontecimiento lumínico que posibilita la comprensión del pasado; experiencia social en la que intervienen luchas de poder o la revisitación a un pasado cinematográfico que la historia ha tardado en reconocer. Así, el cine casero, además de dar cuenta de la vida familiar que un día capturó, permite también comprender el papel que el cine ha tenido en las sociedades contemporáneas.

Esto implica un ejercicio de horizontalidad en tanto que los fragmentos familiares son explorados de la misma manera que otras manifestaciones visuales, como una película que tuvo éxito en taquilla o una nota de prensa de principios de siglo XX que habla sobre alguna controversia de la industria cinematográfica. También puede estar al mismo nivel que otro tipo de imágenes familiares o testimonios audiovisuales de personas que tuvieron algo que ver con las discusiones propuestas desde este uso, es decir registros fotográficos o etnográficos e investigativos, entre otros.

Otro elemento importante del uso metacinematográfico es la reflexión que sugiere en torno a los referentes formales, históricos o afectivos del cine casero, al considerarlos indispensables para un entretejido audiovisual que comparte las impresiones de las y los directores sobre lo que conciben como cine. *El cine por el cine mismo* podría ser el lema de este uso, que plantea cuestionamientos sobre las imágenes en movimiento, pero también sobre asuntos como la preservación; la dimensión digital, la distribución, las representaciones visuales, los modos de producción y las transformaciones tecnológicas de las que éste es parte.

En el periodo estudiado no han sido pocas las películas producidas que han incorporado cine casero desde el uso metacinematográfico. De forma explícita o mediante estrategias veladas, títulos como *Perdida* (Viviana García Besné, 2011); *Buscando a Larisa* (Andrés Pardo, 2011); *Familia desconocida* (Ezequiel Reyes, 2012); *Missing Memories* (Antonio Bunt, 2013); *Aún nos queda el recuerdo* (Mariano Renteria, 2013); *La danza del hipocampo* (Gabriela Rubalcava, 2014); *Dispositio* (Nila Guiss, 2016) o *Les vestiges de mon enfance en 18 photogrammes* (Antonio Bunt, 2020), incorporan imágenes familiares para pensar el cine, desde diferentes enfoques y variados temas.

Si bien ya he hablado de algunos de estos títulos para describir otros usos, en este caso reconozco que todas estas películas proponen un abordaje del cine muy nutrido y complejo, en tanto que profundizan en diversas esferas de la experiencia cinematográfica, sin embargo, para los fines de este trabajo me centraré exclusivamente en dos títulos con la intención de profundizar más en las cualidades del uso metacinematográfico.

Una de las películas que identifiqué incorpora cine casero desde este uso es *Les vestiges de mon enfance en 18 photogrammes*, dirigida por Antonio Bunt. En este

cortometraje realizado en el 2020 y de apenas 3 minutos de duración, el director hace un homenaje a su tío, quien solía filmar a su familia durante la década de 1970, a partir de un acercamiento particular al único registro cinematográfico sobreviviente de aquellas tardes familiares.²⁰⁴

En este cortometraje, el director observa y analiza detenidamente los únicos 18 fotogramas de cine casero que conserva de su infancia. Con una sonorización basada en tintineos metálicos, sonidos ambientales y el ruido de un proyector en funcionamiento, Antonio Bunt presenta con un ritmo particularmente contrastante, los fotogramas de este registro familiar, iniciando con el título *les vestiges de mon enfance* sobre un fondo negro, que van apareciendo uno a uno con su respectiva numeración, 1,2,3,4..., 18. Posteriormente y de manera intermitente, aparece en solitario la palabra *photogrammes* seguida del registro fotográfico de los fotogramas vistos a través de una lupa sobre lo que parece ser una mesa de luz.

Poco a poco va apareciendo ese mismo material, pero ahora ya digitalizado. Se observan unas personas subiendo una escalera: una mujer, un bebé y un niño conviven bajo la luz del día mientras escalan lo que parece ser un juego de concreto, resaltando de éste un gran bloque rojo que se encuentra en medio de la escena. A estos personajes, les siguen más niñas y niños en un *Loop* sin fin. Un fotograma les muestra ascendiendo en dirección derecha e inmediatamente después esa misma imagen aparece invertida, como si ahora volvieran a

²⁰⁴ Este cortometraje ha sido exhibido en varias ocasiones, como en las funciones organizadas por Mientras tanto cine y ULTRAcinema Mx en México y Inflamável Festival de Curtas em Super 8 y en espacios como el Centro Cultural España de Montevideo, en Uruguay.

subir, pero del otro lado del juego. Tres veces se muestra esta inversión que nos presenta una imagen que cambia aunque siga siendo la misma.

A continuación, el director presenta de forma rítmica una serie de trece fotografías de fragmentos de la cinta fílmica de Súper8 que se van intercalando. Minuciosamente, se observa el estado en el que se encuentra este fragmento casero: sus ondulaciones, sus rayaduras y las perforaciones rasgadas o abiertas son también cualidades de las imágenes familiares, que dan cuenta de su uso cotidiano y del paso del tiempo que ha afectado su soporte original. Esta examinación visual se manifiesta metódica y repetitiva, como un ejercicio científico que se detiene en detalles relevantes que visibilizan las condiciones actuales de aquellas imágenes que contienen un brevísimo fragmento del pasado del director. Hasta aquí finaliza la primera parte de este cortometraje dedicada a la presentación exclusiva del material casero cinematográfico sobreviviente.

La segunda parte de *Les vestiges de mon enfance en 18 photogrammes* revela una exploración diferente a la realizada hasta este momento. A partir de ahora, veremos unos dedos que realizan una extraña examinación a la cinta fílmica, recorriéndola poco a poco sin prisa, pero sí con una suerte de insistencia por querer encontrar en ella algo más de lo que se muestra en su superficie. Una y otra vez se observa al soporte fílmico que es palpado por las yemas de los dedos. Ya no se observa el cine casero, sino que ahora se siente de forma táctil, como buscando el pasado e intentando tocar el recuerdo ahí contenido.

Esta secuencia se complementa con detalles de los fotogramas antes vistos, reencuadres y cuerpos aumentados en la etapa de postproducción, que reconfiguran el material original. Ya no se presenta la totalidad del fragmento fílmico sino algunos rasgos que captan la atención del director: un niño que apenas había aparecido, ahora ocupa todo el

cuadro; el gesto de una mujer que con su mano busca sostenerse del bloque rojo y la presentación de todos los cuerpos de las personas que estuvieron en el momento en que alguien filmó ese efímero instante. A este último pasaje le acompaña la aparición final de los 18 fotogramas en su forma original y sin interrupciones que, en menos de un segundo, anuncia la conclusión de la película con la aparición de una dedicatoria al tío del director, seguido del único crédito final “Bunt, 2020”.

La última película que me interesa analizar para profundizar en el uso metacinematográfico y para concluir esta propuesta de estudio es *La danza del hipocampo*, de Gabriela Domínguez Ruvalcaba.²⁰⁵ Este ensayo documental tiene como argumento al cine como creador de memoria, desde la experiencia personal y familiar de la directora respecto a la obsesión colectiva de generar registros cinematográficos y fotográficos en la vida cotidiana y durante varias generaciones.

Mediante una analogía entre el proceso fisiológico de las personas para generar recuerdos y la experiencia cinematográfica de capturar imágenes y sonidos en movimiento, Gabriela Ruvalcaba entrelaza siete recuerdos con los que mantiene una relación especial, con ayuda de la incorporación de cine y video casero, así como de múltiples registros documentales, subacuáticos y experimentales realizados especialmente para la película.

La reflexión en este ensayo documental versa en torno a las funciones sociales y afectivas de las imágenes familiares, prestando atención al cine casero desde su concepción como una práctica que trasciende la afición vacacional, para convertirse en una dinámica

²⁰⁵ Estrenada en 2014, esta película tuvo un buen recibimiento al ser incluida y premiada en festivales como el Festival Internacional de Cine de Monterrey, el Festival Internacional de Cine de Morelia y el Festival Internacional de Cine de Guadalajara, entre otros.

común, compartida y heredada, que habla también de una preocupación vital y colectiva del cine: pensar el devenir familiar a partir de las imágenes es, para la directora, pensar también en el tiempo desde un sentido histórico y en una visión a futuro.

Así, el uso metacinematográfico propuesto en *La danza del hipocampo* se sustenta en la exploración visual, discursiva y narrativa de las imágenes familiares de la directora y si bien se habla de las posibilidades del cine como memoria, esta reflexión se hace desde sus condiciones materiales e históricas, expresadas a través de su montaje, en el que confluyen fragmentos familiares de diferentes épocas del siglo XX y en diferentes formatos, incluyendo el 8mm, Súper8, Betacam, VHS, Mini DV, entre otros, siendo estos un 90 por ciento proveniente de la familia de la directora y el 10 por ciento restante, material facilitado por personas cercanas a ella.

Organizados en bloques temáticos relacionados con los recuerdos de la directora y las estrategias sociales identificadas por ella para mantener viva la memoria colectiva, los fragmentos familiares incorporados condensan un viaje visual, temporal y espacial por distintos estados de México, en donde creció junto a su familia, intercalando registros hechos en Durango y en Chiapas, en el desierto o en medio del bosque. Poco a poco se comparte la experiencia recuperada que plantea algo más que la vida en familia y sus recuerdos.

En este sentido, identifico que el procedimiento de la directora para reflexionar sobre el cine de manera diferenciada se presenta en dos niveles contrastantes: en el primero, la propuesta es directa y explícita, por lo que queda claro que es del cine casero de lo que se está hablando, mientras que en el segundo, el abordaje se hace de forma velada a través de ciertos recursos que visibilizan que se está ante una experiencia construida.

En el primer nivel, la narradora ofrece información y elucubra sobre la potencia afectiva del cine, las dimensiones temporales de las que forman parte las imágenes familiares y sobre la historia del cine casero realizado en diferentes momentos por la familia de la directora. A este recurso sonoro le suelen acompañar imágenes diferentes: registros fílmicos realizados por algún integrante de la familia o alguna grabación digital hecha con posterioridad, que se unen por algún elemento que se encuentra presente en todas ellas como, por ejemplo, la presencia del abuelo que, en un fragmento fílmico aparece en su juventud y en otro, se le muestra ya mayor, sentado al lado de una mesa.

De esta manera, los diferentes recursos y posibilidades técnicas están en la misma sintonía para consolidar una coherencia temática en la que las imágenes corresponden a lo que la narradora comenta, dejando claro hacia donde se dirige la película, que es precisamente a relacionar el cine con la posibilidad de la creación de memoria en una escala familiar y social.

En este mismo nivel, a medida que se muestran los distintos paisajes y acontecimientos registrados, éstos se complementan con comentarios hechos por la narradora, ofreciendo información ausente en las imágenes: quiénes aparecen, en dónde se encontraban en el momento del registro y los sentimientos provocados por volver a ver esas imágenes del pasado, completando así las reflexiones epistémicas del cine casero y convirtiéndose en el tema más recurrente de la voz en off presente a lo largo de toda la película.

Esta continuidad narrativa entre la imagen de los fragmentos familiares y el sonido es una estrategia explícita que se muestra en todos los recuerdos evocados por la directora, lo que la convierte en el recurso narrativo imperante que le da coherencia al argumento de la

obra cinematográfica. En uno de los recuerdos en donde Gabriela Rubalcava alude al recuerdo del dolor generado por una caída en bicicleta, la narradora retrotrae una de las salidas familiares al bosque Rancho Nuevo, en San Cristóbal de las Casas, al hablar del lugar frecuentado para jugar y disfrutar de la vida en familia.

Poco a poco, la reflexión se torna más profunda cuando, gracias al accidente de la Pequeña Gabriela, se hace referencia a la incertidumbre de no saber si lo recordado es el dolor experimentado en ese momento o la imagen capturada por su madre, en la que su padre para aliviar su malestar, comienza a jugar con ella hasta hacerla reír nuevamente. Esta sensación de sustitución de la experiencia por la imagen misma, aparece acompañada por el registro en el que se observa a la pequeña en busca de consuelo, sin cortes y con sonido sincrónico en el que se escucha al padre decir “si lloras, vas a salir así en la película”. El cine casero adquiere presencia en esta secuencia por este comentario que de manera inmediata hace cambiar el ánimo de la futura cineasta.

En el segundo nivel, más que hablar de la experiencia del cine casero, la atención se enfoca en la presentación y revelación del dispositivo cinematográfico. La película que abraza los registros familiares se hace presente a través de recursos cinematográficos tácitos, que visibilizan que se está ante una historia construida con base en repeticiones, la presencia del tiempo que se deja ver en el deterioro de los distintos soportes, y también mediante la evidencia de los procesos de edición y en general, de aquellos recursos que dan forma al cine.

Al igual que en *Les vestiges de mon enfance en 18 photogrammes*, en este trabajo los registros familiares en soporte fílmico se presentan de forma física y fragmentaria en múltiples secuencias, ya sea sobre una mesa de luz que evidencia sus condiciones actuales

de deterioro o flotando en el fondo del mar, mediante registros subacuáticos que los descontextualizan para potencializar la relación poética entre cine y memoria.

La presentación de la cinta filmica y de los cuerpos que ahí se mantienen congelados, se confronta con la experiencia primigenia del cine, a través de un fotograma como su unidad elemental, que se ha visto afectado por el tiempo y el cual es difícil distinguir con claridad en este presente, pero que aún contiene información, rostros y resabios del ayer. En este tenor, el deterioro también es importante, ya que entre las cintas que se observan, se destaca fragmentos fílmicos con hongo, craquelados, sólo que en esta ocasión, a diferencia del uso transfigurativo no es con fines dramáticos, sino para evidenciar las condiciones de su existencia física y material.

Aunado a la presentación del deterioro del cine, diversas secuencias incluyen otra estrategia recurrente de la directora, presente en otros pasajes del documental, a saber, la repetición. Cuando la narradora habla de la imposibilidad de usar la bicicleta de su hermano como parte del juego cotidiano y de su consecuente caída cuando un día decidió bajar de una pendiente, aparece un fragmento familiar de un tiempo anterior, en donde un niño aparece en el momento en que se cae de una bicicleta una, dos, tres veces. Esta repetición reforzará la ausencia de una imagen que dé cuenta del percance de la pequeña Gabriela y el sentimiento generado por el recuerdo de su infancia.

Pero hay algo más en la reiteración de esta imagen. De forma tácita pero enfática, el dispositivo cinematográfico se revela mediante la reproducción mecánica y constante de una misma imagen que deja ver que ese no es el recuerdo de Gabriela, sino que es una imagen recontextualizada que decide que ahora forme parte de su pasado, aunque no sea ella quien

aparezca en ese pasaje. La sustitución del pasado por el cine casero se produce aquí de forma parcial, inconclusa, lo que evidencia la indisolubilidad entre uno y otro.

La repetición ahora no de imágenes familiares, sino de sus figuras óptimas también estará presente a lo largo de *La danza del hipocampo*. En diversos pasajes de este documental se observa este recurso también como un proceso de intelección de la experiencia cinematográfica y afectiva de la que la directora ha sido parte, concatenando acciones, tiempos y paisajes que dan continuidad al pasado fragmentado de su familia devenido en filmaciones y videos caseros.

Después de la introducción de esta película, se observa a contraluz la silueta de una mujer —la directora— filmando a dos niñas que juegan a la orilla del mar. Inmediatamente después se muestra una imagen similar pero diferente: otra vez el mar de fondo en dos fragmentos familiares complementarios a la primera escena: en uno de ellos, una mujer mayor camina sobre la arena, abrigada, mientras se dirige hacia la cámara; en el otro, se le observa más joven, cargando a un bebé pequeño mientras ven las olas que chocan y se desvanecen cuando llegan a la orilla del mar. Así, aparecen detalles de las escenas previas, como las niñas jugando o el movimiento del mar que complementan y dan cierre a esta secuencia que, desde la concatenación de elementos comunes, se convierte en el inicio de la travesía visual para comprender el pasado cinematográfico y afectivo de la directora, como una continuidad de las figuras óptimas construidas desde las imágenes familiares en movimiento.

CONSIDERACIONES FINALES

La potencia del cine casero hoy en día es incuestionable. Hay algo que nos atrae de sus imágenes, que nos mueve y nos reanima por dentro. Sus cualidades afectivas y estéticas nos han acompañado durante el siglo XX y en lo que va del XXI, gracias a su revalorización como parte de la cultura visual que ha contribuido a consolidar el papel que las imágenes del pasado tienen en las sociedades contemporáneas. Ya sea por nostalgia, por incertidumbre o por una cercanía a las experiencias registradas en el pasado, pero hay algo del cine casero que queremos mantener presente a pesar del transcurrir del tiempo.

El cine casero, al ser parte de la amplia y nutrida práctica multimedial de las imágenes familiares, comparte elementos en común con otras improntas realizadas por las familias a la vez que expresa su especificidad propia del medio cinematográfico. Por esto, considero que su estudio y comprensión han de partir de esta doble cualidad ontológica, misma que conduce a identificar la generación de figuras óptimas desde un modo de producción concreto, en el que intervienen los afectos, la parcialidad del registro y dinámicas sociales y representacionales propias de la vida en familia.

Sin embargo, en la actualidad la relevancia del cine casero ha desbordado el ámbito familiar, saliendo de casa para llegar a otras existencias en las que distintos elementos también entran en juego en un tiempo diferenciado al de su creación. En nuestro presente, la

supervivencia de estos registros se produce a partir de su adaptación y transformación ontológica, lo que nos impulsa a reflexionar sobre nuestra relación con las imágenes del pasado y con el pasado mismo, porque si bien estas imágenes nos siguen afectando a la par que son afectadas por nosotros, ahora lo hacen en su posibilidad de material de archivo y recurso creativo utilizado por artistas y cineastas que ven en éste un lienzo sobre el cual trabajar en sus respectivos proyectos.

Estas otroras existencias de imágenes tan particulares, aseguran su continuidad más allá de su contexto original de producción y así, la historia contemporánea del cine casero se enriquece y complejiza mediante su recontextualización y maleabilidad al ser pensado como algo más que el registro de las familias en el pasado, integrándose en narrativas posteriores que ofrecen nuevas y distintas perspectivas sobre su sentido original. De esta forma, puedo concluir que al hablar de cine casero estamos aludiendo también a documentos históricos, a entidades dinámicas que influyen en nuestra cultura visual y en especial, a recursos creativos empleados como *stock* en producciones audiovisuales diversas que nos ayudan a comprender el pasado desde la creación de relatos alternativos.

La historia contemporánea del cine casero se encuentra inherentemente vinculada a sus usos posteriores, a los procesos creativos de intervención hecha por terceros, a sus recontextualizaciones y resignificaciones. A mi entender es imposible comprender imágenes preexistentes como éstas, sin tomar en cuenta su incorporación en películas actuales, de reciente manufactura. Su tratamiento nos acerca a las diferentes maneras en que estas imágenes sobreviven y a las formas en que nos aferramos a mirarlas, sólo que ahora de manera distinta. Estamos pues, ante la historia de una impermanencia, de continuidades

interrumpidas manifestadas en los campos visual y familiar, que nos hablan de las transformaciones en nuestras formas de observar y sentir el mundo.

Pero, ¿Cómo nos acercamos a ellas en este otro tiempo?, ¿Cómo es su posterior existencia ahora dentro del archivo o de la película que monta imágenes de diversa procedencia? Las posibles respuestas a estas interrogantes se vinculan con el uso del cine casero en tanto imágenes propensas a un uso basado en aproximaciones de duda, de afectos menguados, de resolución de problemas y /o de exploración visual y material, revelando los procedimientos creativos que realizamos para transformar el influjo que tienen en nosotros, con la intención de trabajar emociones frustradas, de reescribir el pasado desde una dimensión personal y afectiva, o simplemente para explorar las cualidades matéricas del soporte filmográfico, alejándose de sus cualidades primigenias y centrándose en sus posibilidades artísticas.

Esta incorporación del cine casero —usar a las imágenes preexistentes para formar un nuevo cuerpo, es decir, una nueva imagen— en las prácticas cinematográficas contemporáneas es sumamente diversa y compleja. Después de haber accedido a más de 60 películas mexicanas que incorporan cine casero localizadas hasta el momento, identifiqué puntos de encuentro y/o contraste entre ellas, elementos que se convirtieron en los ejes para la comprensión de las prácticas creativas en las que cada cineasta trabaja y desde las cuales transforma el cine casero.

Así, el análisis de los procedimientos creativos de cada película me condujo a explorar el uso de imágenes familiares desde nociones ligadas a su especificidad y considerando los recursos cinematográficos implementados, por lo que lo más lógico para

mí fue pensar en una propuesta de enunciación y estudio que se adecuara a las posibilidades creativas realizadas por cada cineasta.

Y es que considero que la tradición conceptual e historiográfica desarrollada alrededor del uso de las imágenes preexistentes no ha profundizado en las implicaciones de trabajar con cierto tipo de imágenes, dejando de lado su particularidad, su origen y/o sus modos de producción. Así, durante el siglo XX distintos teóricos, cineastas e investigadores dedicados al estudio del uso de éstas, enunciaron dichas prácticas cinematográficas desde enfoques centrados en objetos de transacción simbólica condicionados por la nueva obra, perfilando sus ideas de acuerdo con las propuestas posteriores y conceptualizando las prácticas considerando exclusivamente los procedimientos creativos de intervención.

Desde la propuesta hecha por Jay Leyda en 1960, basado en la compilación de películas del periodo de entreguerras hasta la apropiación, como un concepto transformado por Latinoamérica que invierte el sentido primigenio elaborado por William C. Wees en la década de 1990, todas estas grandes conceptualizaciones tienden a dejar de lado la especificidad del cine casero. Y es que si bien, considero que la importancia de estas propuestas radica en atender prácticas cinematográficas que en su momento fueron extraordinarias, en la actualidad resulta imprescindible, pensar en los diálogos que el cine promueve entre la primera y las posteriores existencias de las imágenes del pasado y en las formas en que sus cualidades primigenias permanecen a través de la restitución afectiva y/o el cuestionamiento a aquello que muestran y que es precisamente algo que se quedó fuera del radar de dichas conceptualizaciones.

Es por esta razón que me interesé en comprender como es que las imágenes familiares en movimiento siguen existiendo en el tiempo, pero ahora como parte de otro tipo de

interacciones cinematográficas y temporales que devienen en diferentes relaciones, por lo que intenté enfocarme en la identificación del vínculo o la ruptura que hoy en día mantenemos y promovemos respecto a sus orígenes. Por lo anterior mi propuesta para esta investigación se fundamentó en la premisa de que el uso de imágenes particulares requiere a su vez de acercamientos específicos que den cuenta tanto de sus peculiaridades como de una múltiple existencia, a saber, ya sea como parte de una película o algún otro proyecto audiovisual y/o a partir de su introducción al archivo.

El resultado de esta reflexión emanó en un estudio centrado en la construcción de una propuesta de conceptualización y análisis, basada en el uso de las imágenes preexistentes identificando este doble plano en el que estás permanecen, entre el cine y el archivo, en tanto material creativo y documento histórico que permite a cineastas a crear otros relatos del pasado.

En primer lugar, todo esto me ayudó a la identificación de cinco posibilidades de uso hechas ya sea como a) un uso arqueológico, realizado por agentes ajenos que desconocen el origen de las imágenes caseras; b) un uso historiográfico orquestado por pensadores del pasado que indagan en problemáticas sociales; c) un uso introspectivo propuesto por familiares que lidian con la pérdida y el pasado familiar; d) un uso transfigurativo pensado por artistas que borran y redibujan las figuras óptimas de las imágenes familiares y e); un uso metacinematográfico producido por cineastas interesados en reflexionar en la experiencia cinematográfica.

En segundo lugar, me permitió pensar también a la preservación de las imágenes familiares como esta otra existencia que se traduce en la creación de toda una infraestructura de cuidado y transformación del cine casero, a su vez que se identifica con una

responsabilidad compartida que puede ser asumida por cualquier individuo, institución o comunidad, misma que implica una serie de consideraciones de acuerdo la concepción y la práctica de archivo desde la que se procure al cine casero. Así, llegué a reconocer las variaciones institucionales y ciudadanas del archivo a partir del acercamiento a dos iniciativas mexicanas que ejemplifican las diversas y complejas formas en que estas improntas visuales se filtran en el archivo, participando así de una transformación mutua. Se trata de Archivo Memoria de la Cineteca Nacional y el Archivo Fílmico Reyes.

Al seguir el rastro del cine casero mediante su uso, observando de cerca cómo habitan éstas el archivo, el cine y en general, la vida de las imágenes como parte de la cultura visual del siglo XXI, se nos revelan historias ocultas y relaciones extemporáneas descubiertas y generadas a partir de la reinención de las imágenes y del pasado ahora visto desde otro enfoque, otro lugar. Todas las interconexiones mencionadas en el presente trabajo, pueden no ser audiovisuales ni pertenecer al contexto originario de las imágenes familiares y suelen terminar dinamitando el sentido único característico del cine casero, de atender no solo a su comunidad afectiva de origen, para ser parte de otros públicos y otras historias.

Junto a la revaloración del cine casero y su introducción al archivo, este trabajo puede ayudar a replantearnos las formas en las que la Historia puede ser construida con imágenes producidas por la sociedad en el transcurrir del tiempo, posibilitando la convivencia de relatos sobre el pasado, ahora diferenciados de aquellos personajes que los protagonizan y sobre todo por la carga afectiva e intersubjetiva con la que estos son creados, resignificados y preservados. A mi entender, nunca antes habíamos presenciado un acercamiento al pasado tan plagado de emociones y experiencias íntimas.

No queda más que decir que esta investigación buscó resaltar cómo las imágenes familiares y en especial el cine casero, nos proporcionan una manera única de acercarnos al pasado, con un enfoque afectivo y personal de pensar la Historia, que permite construir narrativas paralelas que enriquecen nuestra comprensión del tiempo, reafirmando la relevancia y la perdurabilidad de estas imágenes como parte de nuestra memoria colectiva.

Y si bien esto puede enmarcarse como parte del giro intersubjetivo y memorístico de nuestro tiempo, también nos sitúa en un momento en el que es impostergable discernir las relaciones que mantenemos con las imágenes justo cuando, por su hiperproducción y por más efímeras que parezcan, éstas son realizadas con base en ciertos elementos que se remontan al modo casero consolidado durante la primera mitad del siglo XX. No queda más que pensar en cómo estudiaremos las imágenes que fluctúan en nuestra cotidianidad actual, si es que éstas nos sobrevivirán y, sobre todo, cuáles otros relatos se contarán con ellas.

APÉNDICE

FICHAS TÉCNICAS DE CORPUS DE INVESTIGACIÓN

Título: *Perdida*

Dirección: Viviana García Besné

País: México

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía y Alistair Tremps

Año: 2010

Duración: 1 h. 35 min.

Título: *¡Allá vienen!*

Dirección: Ezequiel Reyes Retana

País: México

Producción: independiente

Año: 2018

Duración: 8 min.

Título: *Buscando a Larisa*

Dirección: Andrés Pardo

País: México

Producción: independiente

Año: 2012

Duración: 1 h. 19 min.

Título: *La casa de los Lúpulos*

Dirección: Paula Hopf

País: México

Producción: Centro de Capacitación Cinematográfica

Año: 2016

Duración: 24 min.

Título: *La danza del hipocampo*

Dirección: Gabriela Ruvalcaba

País: México

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía y Bosque Negro

Año: 2014

Duración: 1 h. 26 min.

Título: *Estela*

Dirección: Bruno Varela

País: México

Producción: Anticuerpo

Año: 2012

Duración: 9 min.

Título: *Tío Yim*

Dirección: Luna Marán

País: México

Producción: Brujazul, Animal de Luz, OA Sonido, Phonocular

Año: 2019

Duración: 1h. 24 min

Título: *Les vestiges de mon enfance en 18 photogrammes*

Dirección: Antonio Bunt

País: Canadá

Producción: independiente

Año: 2020

Duración: 3 min

Título: *La vida sin memoria parece dulce*

Dirección: Iván Ávila Dueñas

País: México

Producción: Filmadora 13 Lunas

Año: 2013

Duración: 1h. 10 min.

**LISTADO DE PELÍCULAS MEXICANAS CONTEMPORÁNEAS
QUE USAN CINE CASERO (2010-2020).**

4500 millones de años de soledad, Jaiziel Hernández, 2011.

64-75, Iván Ávila Dueñas, 2011.

¡Allá vienen!, Ezequiel Reyes Retana, México, 2018.

Adiós adiós adiós, Ricardo Castro, 2019.

Allende mi abuelo Allende, Marcia Tambutti Allende, 2015.

Apriori/Aposteriori, Alessandro Rivera, 2012.

Aún nos queda el recuerdo, Mariano Renteria, 2013.

Buscando a Larisa, Andrés Pardo, 2011.

Carta a mis hijos, Jorge Sistos Moreno (Inédito).

Carta a un ingeniero, Kyzza Terrazas, 2011.

Do the footage, Gabriela Domínguez Ruvalcaba, 2011.

Dos madres, Manuel Vergara, 2013.

Diana, Alejandro Sosa, 2017.

Dispositio, Nila Guiss, 2016.

El patio de mi casa, Carlos Hagerman, 2018.

El Alcalde, Emiliano Altuna, Carlos Rossini y Diego Enrique Osorno, 2012.

El Callejón del beso, Ezequiel Reyes Retana, 2020.

El final de la infancia, Antonio Bunt, 2013.

El siglo de las luces, Jorge Bordello, 2017.

El valiente ve la muerte solo una vez, Diego Enrique Osorno, 2019.

El viaje de la Jarana, de Ezequiel Reyes, 2017.

Estela, Bruno Varela, 2013.

Exilio: una película familiar, Juan Francisco Urrusti, 2018.

Familia desconocida, Ezequiel Reyes, 2012.

Fantasmas del adiós, Ximena Cuevas, 2019.

Juanicas, Karina García Casanova, 2014.

Lejanía, Pablo Taméz, 2013.

Lejos del sentido, Olivia Luengas, 2018.

La casa de los lúpulos, Paola Hopf, 2016.

La danza del hipocampo, Gabriela Rubalcava, 2014.

La nebulosa de Emiliano, Cristina Soto, 2018.

La pampa del Istmo, Camila Ausente, 2018.

La vida sin memoria parece dulce, Iván Ávila Dueñas, 2013.

Lo mejor que puedes hacer con tu vida, Zita Erffa, 2018.

Les vestiges de mon enfance en 18 photogrammes, Antonio Bunt, 2020.

Los años, Sumie García, 2019.

Matria, Fernando Llanos, 2014.

Memorias de Margarita, Elena Solís, 2020.

Me llamaban King Tiger, Ángel Estrada Soto, 2017.

Mi sangre enarbolada, Luis Palomino, 2014.

Missing Memories, Antonio Bunt, 2011.

Skin Destination, Adriana Trujillo, en: *Manifiesto México*, 2013.

Comunidad Imaginada, Gabriela Domínguez Ruvalcaba, en: *Manifiesto México*, 2013.

Gitana, Itzia Fernández, en: *Manifiesto México*, 2013.

Negra, Medhin Tewolde Serrano, 2020.

Novaro, el Coloso mexicano, Andrés Pardo Piccone, 2017.

Origen de la familia y la propiedad privada en estado fílmico, Daniel Valdez Puertos, 2016.

Oblatos, el vuelo que surcó la noche, Acelo Ruiz, 2019.

Perdida, de Viviana García Besné, 2010.

Reset, Alex Castellanos, 2019.

Retrato familiar, Sumie García, 2018.

Rita, el documental, Arturo Díaz de Santana, 2018.

Rosario, Shula Erenberg, 2013.

Tiempo aire, Bruno Varela, 2015.

Tiempo suspendido, Natalia Bruschtein, 2015.

Tío Yim, Luna Marán, 2019.

Tolucos en super 8, Ezequiel Reyes Retana, 2010.

Un modo de decir, Issa García Ascot, 2011.

Vaquero de medio día, Diego Osorno, 2019.

Volatilidad, Bruno Varela, 2012.

Xinantecatl, Ezequiel Reyes, 2012.

Zacateco, Iván Ávila Dueñas, 2010.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Bibliográficas:

-Ahmed, Sara, *What's the use? On the Uses of Use*, Estados Unidos, Duke University Press, 2019.

-_____, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019.

-Alfonso Esteves, Inés; Julio Cabrio, Virginia Castro, Martín Paz y Eugenia Sik (Compiladores), *Actas de las III Jornadas de discusión/ II Congreso Internacional. Archivos personales en transición. De lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital*, Buenos Aires, CeDINCI, 2019.

-Atehortúa Arteaga, Jerónimo, *Los cines por venir. Diálogos con autores contemporáneos*, Colombia, Editorial Planeta Colombiana, 2020.

-Azoulay, Ariella, *Historia potencial y otros ensayos*, Distrito Federal, Taller de Ediciones Económicas/CONACULTA, 2014.

-Baron, Jaimie, *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, New York, Routledge, 2004.

-Belting, Hans, *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

-Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ciudad de México, Editorial Ítaca, 2003.

-Bonet, Eugeni (Compilador), *Desmontaje: film, vídeo/Apropiación, reciclaje*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993.

- Bordwell, David y Carroll, Noël (Editores), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1996.
- Bordwell, David, *On the History of Film Style*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- Bringas, Ingrid, *La casa no existe*, Ciudad de México, Los libros del Perro Editorial, 2022.
- Buckingham, David, Rebekah Willett y Maria Pini, *Home Truths? Video Production and Domestic Life*, Michigan, University of Michigan Press, 2011.
- Chalfen, Richard, *Snapshots Versions of Life*, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1987.
- Cuevas Álvarez, Efrén (Editor), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid/Área de Gobierno de las Artes, 2010.
- Citron, Michel, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1999.
- Derrida, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Editorial Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, Georges, *Arde la imagen*, Ciudad de México, Ediciones Ve, 2012.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Madrid, Ediciones Paidós Ibérica, 1986.
- Edmonson, Ray, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, Distrito Federal, Fonoteca Nacional, 2008.
- Eisenstein, Sergei, *La forma del cine*, editado por Jay Leyda, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, octava reimpresión, 2013.
- Engels, Friedrich, *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Ciudad de México, Editorial Colofón, 2019.

- Foucault, Michel, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Madrid, Ediciones Paidós Ibérica, 1990.
- Giannachi, Gabriella, *Archiving Everything. Mapping the Everyday*, Cambridge, MIT Press, 2016.
- Ishizuka, Karen L. y Zimmermann, Patricia R. (Editoras), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, California, University of California Press, 2008.
- Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XX de España Editores, 2002.
- Jiménez Hernández, Nora Edith (Editora), *Familia y tradición. Herencias tangibles e intangibles en escenarios cambiantes*, Volumen II, Michoacán, Colegio de Michoacán, 2010.
- Leyda, Jay, *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*, New York, Hill & Wang, 1971.
- _____, *Kino, Historia del cine ruso y soviético*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- Lerner, Jessie y Piazza, Luciano (Editores), *Ismo, Ismo, Ismo. Cine experimental en América Latina*, California, The Getty Foundation/University of California Press, 2017.
- Listorti, Leandro y Trerotola, Diego (Compiladores), *¿Qué es y a dónde va el found footage?*, Buenos Aires, Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), 2010.
- Maldonado Martínez, Ignacio (Coordinador), *Familias: una historia siempre nueva*, Distrito Federal, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Mitchell, W. J. T., *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2017.

- Monsiváis, Carlos, *Rostros del cine mexicano*, Italia, Américo Arte Editores, 1999.
- Morales, Marcelo y Austurubuaga, Juan Petro (Coordinadores), *Vida íntima y vida pública. Cuatro miradas a los registros fílmicos familiares (1920-1980)*, Santiago, Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda y Cineteca Nacional de Chile, 2022.
- Moran, James M., *There is no Place Like Home Video*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2002.
- Odin, Roger, *Spaces of Communication. Elements of Semio-Pragmatics*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2022.
- Piedras, Pablo, *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires, Editorial Paidós SAICF, 2014.
- Sánchez-Biosca, Vicente, *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.
- _____, *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.
- Rascaroli, Laura y Young, Gwenda (Editoras), junto a Barry Monahan, *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web*, Bloomsbury, 2014.
- Rodowick, David N., *The Virtual life of Film*, Inglaterra, Harvard University Press, 2007.
- Rosas Mantecón, Ana (Coordinadora), *Butacas, plataformas y asfalto. Nuevas miradas al cine mexicano*, Distrito Federal, Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano (PROCINE MX), 2019.
- Schlenker, Alex (Editor), *Trascámara. La imagen pensada por fotógrafos [prácticas teóricas desde el lugar de la creación]*, Quito, Editorial Plataforma Sur, 2013.

- Stam, Robert, *Film Theory. An Introduction*, Nueva York, Departamento de Estudios Cinematográficos de la Universidad de Nueva York, 2000.
- Torres San Martín, Patricia, *Elena Sánchez Valenzuela*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Universidad Nacional Autónoma de México y Festival Internacional de Cine de Guadalajara, 2018.
- Traverso, Enzo, *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, Madrid, Marcial Pons Ediciones Jurídicas y Sociales, 2007.
- Triquell, Agustina, *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*, Uruguay, CdF Ediciones, 2012.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, *El cine súper 8 en México 1970-1989*, Ciudad de México, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Vázquez Olvera, Carlos (Coordinador), *El ropero de las Señoritas Sámano Serrato. La fotografía familiar como fuente de investigación documental*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.
- Wees, William C., *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage films*, New York, Anthology Film Archives, 1993.
- Welti Chanes, Carlos, *¡Qué familia! La familia en México en el siglo XXI. Encuesta nacional de familia*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Weinrichter, Antonio, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, Pamplona, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Pamplona, 2009.
- Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, New York, P. Cutton & Co. Inc., 1970.
- Zimmermann, Patricia, *Reel Families: a Social History of Amateur Film*, Indiana, Indiana University Press, 1995.

-25 años Filmoteca UNAM, Distrito Federal, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

-Cineteca Nacional México 1974-2024, Ciudad de México, Cineteca Nacional, 2023.

Anuarios:

-Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2018, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2019.

-Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2014, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2015.

-Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012.

-Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2011.

-Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2017, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2018.

-Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2018, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2020.

-Cinema México. Producciones 2009-2011, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2013.

-Cinema México. Producciones 2010-2012, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2011.

-Cinema México. Producciones 2013-2015, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2014.

Hemerográficas

Digitales:

- Quiroga, Ricardo, “Coordinación de Memoria Histórica de Palacio Nacional al Archivo General de la Nación”, en: *El economista*, 23 de enero de 2023, <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Coordinacion-de-Memoria-Historica-de-Palacio-Nacional-al-Archivo-General-de-la-Nacion-20230124-0024.html>
- Hal Foster, “An Archival Impulse”, *October Magazine*, número 110, (2002), 3-22, doi: <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>
- Martínez Zárate, Pablo, “Medios, memoria y máquinas. Notas en torno a una lectura de la relación entre memoria y comunicación”, en: *Revista Iberoamericana de Comunicación*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, otoño-invierno 2016.
- García, Adriana, “Conoce al Archivo Fílmico Reyes”, *Mi escaparate*, 1 de agosto de 2023, <https://miescaparate.com.mx/conoce-al-archivo-filmico-reyes-el-unico-en-toluca-con-mas-de-2-mil-pelis-antiguas/>
- García, Clara Guadalupe, “Entrevista a Gregorio Rocha”, recuperada de la revista *Nuestra historia. La gaceta CEHIPO*, número 41, octubre de 2000, encontrada en el Blog de Cine documental Naranjas de Hiroshima, <https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/06/los-rollos-perdidos-de-pancho-villa.html?fbclid=IwAR2UhPKXR-hsvIy6fjbKf97VQ6D78N6K7fSfqk7cfhNrXtLR0o3b-uHRbVE>
- Keldjian, Julieta, “Las proyecciones de Cine Casero desde la semiopragmática”, en: *Revista Dixit*, número 23, 2015, 16-25, <https://revistas.ucu.edu.uy/index.php/revistadixit/issue/view/128/256>

-Leñero Otero, Luis, “Realidades familiares y la crisis del modelo nuclear conyugal en los países latinoamericanos”, en: *Anuario Jurídico XIII 1986*, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1986, 165-197, <https://biblio.juridicas.unam.mx/bjv/detalle-libro/2106-anuario-juridico-xiii>

-Mercader Martínez, Yolanda, “La familia y su representación en la pantalla cinematográfica nacional”, México, 2018, https://www.academia.edu/39050315/LA_FAMILIA_y_su_representacion_en_el_cine_mexicano20190507_17437_119rem7?email_work_card=title

-Mraz, John, “Fotografía y familia”, en: *Desacatos. Revista de ciencias sociales*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social CIESAS, número 2, 1999, 143-146, <https://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/issue/view/83>

-Sosenski, Susana y López León, Ricardo, “La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970), en: *Secuencia*, número 92, México, 2015, 194-225, <http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/1339/1427?fbclid=IwAR1qRNK1nfLw-8RsehlVw8xi8AQcxEY9SslBhCfdak94WfBZnHesv4cgJTW>

-Yarrow, Andrew L., “Jay Leyda, Film Historian, Writer and Student of Sergei Eisenstein”, en: *The New York Times*, 18 de febrero 1988, <https://www.nytimes.com/1988/02/18/obituaries/jay-leyda-film-historian-writer-and-a-student-of-sergei-eisenstein.html>

-Soto, Tzutzumatzin, “El archivo y la promesa de memoria”, en: *Arquivo em cartaz*, Festival Internacional de cinema de arquivo, Brazil, 2017, 74-83, <http://arquivoemcartaz.com.br/>

- Vázquez, María José, “Un archivo de películas caseras”, en: *GatoPardo*, 17 de julio de 2023, <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/ezequiel-reyes-archivo/>
- Sin autor, “¡Más de 2 mil películas antiguas! Conoce el Archivo Fílmico Reyes en Toluca”, 5 de agosto de 2023, <https://adnoticias.mx/archivo-peliculas-antiguas-toluca/>
- Cuevas, Efrén, “Home Movies as Personal Archives in Autobiographical Documentaries”, en: *Studies in Documentary Film*, volumen 17, número 1, 2013, 17-29.

Impresas:

- Archivos de la Filmoteca*, número 45, Filmoteca Española, Madrid, octubre de 2003
- Revista de la Universidad Autónoma de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, número 881, Ciudad de México, 2022.
- Tierra Adentro*, número 167-168, Ciudad de México, diciembre 2010-marzo 2011.

Cinematográficas:

- Familia desconocida*, Ezequiel Reyes, México, producción independiente, 2012, 9 min., <https://vimeo.com/7796587>
- Adiós adiós adiós*, Ricardo Castro, México, Centro de Capacitación Cinematográfica, 2019, 30 min., <https://www.filminlatino.mx/corto/adios-adios-adios>
- Los fantasmas del adiós*, Ximena Cuevas, México, Producción independiente, 2019, 5 min., <https://vimeo.com/346277628>
- Manifiesto México*, varios autores, México, ULTRACinema Mx, 2013, 1 h. 30 min., <https://www.filminlatino.mx/pelicula/manifiesto-mexico>

Tesis:

-Gerber Bicecci, Verónica, *Imágenes inexactas. Microhistoria de la fotografía encontrada, doméstica y de aficionados*, ensayo de investigación para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

-Rodríguez Rodríguez, Brenda María Antonieta, *El filme de familia como reconstructor de la memoria: análisis de materiales a partir de la semiopragmática de Roger Odin*, tesis para obtener el grado de Doctora en Cinematografía, Instituto de Formación en Estudios Superiores, México, 2020.

-Romo Álvarez, Juan Pablo, *La imagen familiar en el audiovisual experimental de reapropiación. Estrategias técnicas y operaciones conceptuales para su resignificación*, tesis para obtener el Grado de Maestro en Estudios de la Cultura y la Comunicación, Universidad Veracruzana, México, 2021.

-Guardiola Sánchez, Ingrid, *La imagen dialéctica en el audiovisual found footage: Un hiperarchivo de conceptos visuales*, tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2015.

-Labandeira Moran, Sibley Anne, *From Waste to Worth. Recycling Moving Images as a Means for Historical Inquiry*, tesis para obtener el grado de Doctora, Departamento de Humanidades: Filosofía, Lengua y Literatura, Universidad Carlos III de Madrid, 2015.

-Sánchez González, Joshua Dalí, *Error de archivo. El cine vernáculo y de aficionados de la Cineteca Nacional*, tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

-Valdez Puertos, Daniel, *De ida y de regreso. El cine de apropiación experimental mexicano (1998-2018)*, tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.

Dossiers y artículos digitales:

-Amador Alcalá, Abel Francisco, “El cine de montaje en la era hipervisual. Análisis de caso: *Iraqi Short Films y Of the North*”, en: *Revista Arte, imagen y sonido*, (UAA-CA-120), Centro de las Artes y la Cultura de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, vol. 2, número 3, enero-junio 2022, 30-38, <https://revistas.uaa.mx/index.php/ais/issue/view/341>

-Cornejo C., Tomás, “Cine de compilación y escritura histórica: El caso de *La spirale*”, en: *Literatura y Lingüística*, número 31, Chile, Universidad Católica Silva Henríquez, 2015, 129-146, <https://www.redalyc.org/pdf/352/35242269008.pdf>

-Cook, Terry and Joan M. Schwartz, “Archives, Records and Power: The Making of Modern Memory”, *Archival Science*, volumen 2, Kluwer Academic Publishers, 2002, 1-19, doi: <https://doi.org/10.1007/BF02435628>

- Davies, Byron, “From Archival Footage to Cosmovision”, en: *Millenium Film Journal (MFJ)* número 77, primavera 2023, 56-63 <https://static1.squarespace.com/static/568d7586a12f449090835778/t/6707f6aea180744514a4eaf0/1728575159453/El+Prototipo+MFJ+77.pdf> (consultado el 1 de diciembre, 2024).

-Elsaesser, Thomas, “The Ethics of Appropriation: Found Footage Between Archive and Internet”, texto para el Recycled Cinema Symposium del Doku Arts 2014, http://2014.doku-arts.de/content/sidebar_fachtagung/Ethics-of-Appropriation.pdf

-Errazu, Miguel, “La imagen dañada”, en: Campo de relámpagos, <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/4/12/2018>

-Fernández Escareño, Itzia Gabriela, “Cine de reemplazo: *La historia en la mirada* (José Ramón Mikelajáuregui, 2010)”, en: *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 2013, número 8, <http://ilitia.cua.uam.mx:8080/jspui/handle/123456789/386>)

-_____, David Wood y Mara Huerta, “Cine y archivo. Investigación, preservación, creación”, en: *El Ojo que Piensa*, número 13, 2016, Red de Investigadores de Cine (REDIC), <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/article/view/237>

-Foster, Hal, “An Archival Impulse”, *October Magazine*, número 110, 2002, 3-22, doi: <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>

-Martínez, Mariana, “Desapariciones de los cuerpos, borramientos de la imagen: archivo violencia y memoria en la obra de Bruno Varela sobre el caso Iguala (2015-2016)”, en: *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, 2022, <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/13964> (consultado el 1 de diciembre, 2024).

-_____, “La nación rasgada. Archivo y memoria de la violencia en “Impresiones para una máquina de luz y sonido” (Los Ingrávidos, 2014)”, 2019, https://www.academia.edu/40237195/La_naci%C3%B3n_rasgada_Archivo_y_memoria_de_la_violencia_en_Impresiones_para_una_m%C3%A1quina_de_luz_y_sonido_Los_Ingr%C3%A1vidos_2014 (consultado el 1 de diciembre, 2024).

-Romo Álvarez, Pablo y Rashkin, Elissa J., “Archivo, memoria y resignificación: Acercamientos al cine de reapropiación en México”, en: *Anik. Revista portuguesa da Imagem*

em *Movimento*, volumen 9, número 1, 2022,

<https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/838>

-Piedras, Pablo, "Berliner, Mcelwee, More y Portillo. El documental subjetivo. Una vertiente contemporánea y productiva", en: *En foco*, número 35, junio 2011, 50-67

[https://www.academia.edu/102530059/Berliner McElwee Moore y Portillo El documental subjetivo Una vertiente contempor%C3%A1nea y productiva](https://www.academia.edu/102530059/Berliner_McElwee_Moore_y_Portillo_El_documental_subjetivo_Una_vertiente_contempor%C3%A1nea_y_productiva) (consultado el 30 de noviembre, 2024).

-Wood, David J.M., "Vestigios de historia. El Archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo", en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XXXVI, número 104, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2014,

<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2517>)

-Fernández, Itzia, David Wood y David Valdez Puertos, "Apuntes para una filmografía: De Las Prácticas Del Reempleo (*Found Footage* O Metraje Reencontrado)," en: *Nuevo Texto Crítico*, número 28, 2015, 89-108, doi:10.1353/ntc.2015.0004

Otras fuentes:

-Ley Federal de Derecho de Autor, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, México, https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122_010720.pdf

-Efrén Cuevas, Conferencia Magistral "El cine doméstico y sus apropiaciones contemporáneas", en el marco de la Jornada Internacional de Cine Amateur y sus Prácticas. Memorias, Archivos y Usos, Red Chilena de Estudios de Cine Amateur (RECA) 22-23 de octubre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=UusqyFPHfs8>

-Registro Nacional para Personas Desaparecidas y No Localizadas (periodo 2010-2020), de la Comisión Nacional de Búsqueda.

Archivos y bibliotecas consultados:

-Archivo Memoria y Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

-Archivo Fílmico Reyes.

-Filmoteca y Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México.

-Biblioteca de la Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica de Buenos Aires.

-Biblioteca de la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la Universidad Nacional Autónoma de México Unidad Morelia.