

# Los desplazamientos del cine doméstico en España. Entre el archivo, la práctica artística y la investigación<sup>1</sup>

Juan de Dios López-López

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) ✉

Ignacio Alcalde-Sánchez

Universidad de Córdoba ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.91631>

Recibido: 28 de septiembre de 2023 • Aceptado: 10 de Diciembre de 2023

**ES Resumen.** El cine doméstico ha despertado un creciente interés en las últimas décadas y en distintas partes del mundo. En este artículo, tras caracterizar este tipo de materiales audiovisuales, se describen y analizan distintas iniciativas y proyectos de recuperación y archivo de cine doméstico en España. Los agentes sociales que han impulsado este tipo de proyectos y se sienten concernidos por el cine doméstico pertenecen a tres ámbitos principalmente: 1) los archivos y las filmotecas, 2) el cine y el arte visual y 3) la investigación académica. Una vez identificados estos agentes, se analiza el desplazamiento de las películas domésticas hacia instituciones archivísticas de diversa índole y cómo, en ese proceso, su significación y tratamiento se transforman. Los usos y significados de las películas domésticas varían según la posición y los intereses de cada tipo de agente, por lo que se hace un análisis diferenciado de cada ámbito identificado. Finalmente, tras examinar cuáles son las principales disciplinas interesadas en el valor documental del cine doméstico, entre las que no destacan las ciencias sociales, se proponen varias vías de investigación etnográfica a partir de estos materiales visuales.

**Palabras clave:** Cine doméstico; Archivos filmicos; Arte visual; Antropología visual.

## ENG The displacements of home movies in Spain. Between the archive, artistic practice, and research

**Abstract.** Home movies have garnered increasing interest over the past decades in various parts of the world. In this article, after characterizing this type of audiovisual material, various initiatives and projects related to the recovery and archiving of home movies in Spain are described and analyzed. The social agents propelling such projects, who express concern for home movies, primarily belong to three realms: 1) archives and film libraries, 2) the film and visual arts sphere, and 3) academic research. Once these agents are identified, an analysis ensues regarding the displacement of home movies towards archiving institutions of diverse nature and how, in this process, their significance and treatment undergo transformation. Given the variability in the uses and meanings of home movies based on the position and interests of each type of agent, a differentiated analysis is conducted for each identified realm. Finally, after examining the main disciplines interested in the documentary value of home movies, with social sciences not prominently featured among them, several avenues for ethnographic research are proposed based on these visual materials.

**Keywords:** Home movies, Film archives, Visual art, Visual anthropology.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. ¿Qué es el cine doméstico? 3. Agentes y experiencias en torno a la recuperación del cine doméstico en España. 4. El cine doméstico en el archivo. 5. La construcción de memorias colectivas y el valor patrimonial del cine doméstico. 6. El valor artístico del cine doméstico. 7. El valor documental del cine doméstico: ¿El sueño del etnógrafo? 8. Recapitulación. Referencias.

**Cómo citar:** López-López, J. de D. (2024) & Alcalde-Sánchez, I. (2024). Los desplazamientos del cine doméstico en España. El archivo, la práctica artística y la investigación. *Arte, Individuo y Sociedad* 36(2), 381-393. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.91631>

### 1. Introducción

Si los científicos sociales sólo han considerado ocasionalmente los beneficios de la fotografía para su trabajo, la mayoría de ellos nunca han reconocido la importancia de las películas. Sin embargo, con

<sup>1</sup> Proyecto 'El cine doméstico en España. Preservación, difusión y apropiación'. PID2020-115424RB-I00 financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033

el perfeccionamiento de la tecnología de la película, el auge del video y la relativa disminución de los costes, la realización de películas se está convirtiendo rápidamente en afición y un objeto de interés para muchos: el álbum de fotografías será probablemente sustituido por la selección de cintas de vídeo en muchos hogares occidentales a finales de este siglo. *Este debería ser el sueño del etnógrafo: la vida tal y como es vivida fielmente registrada mientras está sucediendo, y permanentemente disponible para ser reproducida y analizada* (Plummer, 1989: 35; la cursiva es nuestra)

El cine doméstico ha suscitado un creciente interés académico desde principios de este siglo. Son muchas las disciplinas que se están interrogando por distintas dimensiones relacionadas con las películas familiares, especialmente desde la archivística y los estudios culturales en torno al cine y la comunicación. A pesar de los tempranos trabajos de Richard Chalfen (1975; 1986; 1987), este no es el caso de la antropología, ni incluso de la antropología visual, que se ha centrado más en la fotografía que en la imagen en movimiento y en el uso de cámaras por parte del etnógrafo más que en la exploración de las producciones visuales de los sujetos en el campo.

Este trabajo surge de la integración de sus autores en un proyecto de investigación multidisciplinar sobre el cine doméstico en España. El equipo está integrado por investigadores provenientes de la comunicación, la documentación y la archivística, la restauración y preservación audiovisual y las artes. El propio proyecto, que reúne a sujetos de perfiles tan diversos, junto con una iniciativa concreta de recuperación de cine doméstico, el proyecto Mi Vida de la Filmoteca de Andalucía, han constituido nuestro principal contexto etnográfico.

En el marco de este proyecto, nuestro interés se ha centrado en cómo en torno al cine doméstico se están articulando una serie de prácticas y relaciones sociales que involucran a investigadores, pero también a instituciones públicas, proyectos de recuperación de diversa índole, artistas contemporáneos, cineastas domésticos y custodios y legatarios de películas familiares. Por lo tanto, nuestro punto de partida en este proyecto no han sido las películas domésticas, en tanto que objetos concretos, ni las imágenes que contenían como representaciones de la vida social, sino las prácticas y las redes de sociabilidad que se articulaban en torno a ellas. Es decir, siguiendo la terminología de Banks (2010: 33) nos hemos centrado más en la narrativa externa de este conjunto de imágenes en movimiento que en la narrativa interna de las propias colecciones del cine doméstico. O dicho de otro modo, no nos hemos detenido tanto en lo que dicen las imágenes por sí mismas, sino en los contextos de producción, conservación y usos diversos que han tenido. Esto ha implicado interrogarnos por su ‘vida social’ (Appadurai, 1991) y considerar tales películas “como un nodo o un canal en una red de relaciones sociales humanas” que nos obliga a expandir “el marco (metafórico) de la imagen (...) para considerar personas y acontecimientos que pueden extenderse de manera bastante amplia en el tiempo y en el espacio” (Banks, 2010: 33).

Nuestro objetivo en este artículo es identificar los materiales audiovisuales que están siendo objeto de interés y recuperación, quiénes son los agentes implicados en el proceso, cuáles son sus motivaciones y, finalmente, cuáles serían sus posibles usos en la investigación antropológica.

## 2. ¿Qué es el cine doméstico?

Cine doméstico es la expresión en castellano más habitual para referirse al conjunto de imágenes a las que aquí hacemos referencia, mientras que en inglés la fórmula consensuada es “home movies”, aunque en ocasiones se denomina bajo otras fórmulas: cine casero, familiar, etc. El cine doméstico ha sido definido habitualmente como el conjunto de películas realizadas por miembros de una determinada familia, cuyos protagonistas son fundamentalmente miembros de la misma familia y cuya audiencia principal sigue siendo esa familia o el entorno más cercano (Odin, 2010). Por lo tanto, se trata de una modalidad de cine no profesional, en tanto que no se busca la obtención de un beneficio económico. No obstante, como advierten Suárez, Nogales y Mendoza (2007), se distinguiría claramente del denominado cine amateur tanto en sus condiciones de producción (ausencia de planificación, guion y montaje), como de exhibición (el cine amateur aspira a tener un público más allá de la familia del cineasta) e intención narrativa: mientras que el cineasta amateur pretendería contar algo, al cineasta doméstico le interesaría fundamentalmente obtener un registro con el que construir la memoria familiar (Fig. 1).

Esta definición evidentemente presenta desafíos, controversias y excepciones, que se han agudizado en las últimas décadas con su desplazamiento desde el hogar familiar a los archivos y las filmotecas. ¿Cómo repensar el cine doméstico cuando su audiencia se amplía más allá de los confines de la familia o un grupo muy restringido?

Como puede observarse, en esa primera definición básica del cine doméstico nada se dice acerca del formato material de las filmaciones. Sin embargo, el reciente interés de los archivos y las filmotecas en el cine doméstico se ha centrado casi exclusivamente en películas rodadas en formato fotoquímico, especialmente en el Súper 8. Aunque esta definición básica del cine doméstico podría incluir cualquier tipo de formato, son los formatos fotoquímicos (16mm, 9.5 mm, 8mm, Súper 8 y, en escasas ocasiones, el formato 35mm) los que principalmente están siendo objeto de atención, sobre todo por parte de las filmotecas y los archivos. Aunque podría decirse que la historia del cine doméstico, desde las filmaciones del desayuno del bebé de los Lumière, se remonta y corre paralela a la historia del cine en general (Cuevas, 2008), el grueso del cine doméstico que se está tratando en los archivos es el grabado en formatos fotoquímicos y especialmente en Súper 8. El formato 35mm, también conocido como estándar o formato profesional, sólo se ha usado para la filmación de películas domésticas en pocas ocasiones y por parte

de familias de muy altos ingresos, debido a su elevado coste (Nogales y Suárez, 2010). Los formatos subestándar, o de paso estrecho, abarataron los costes de las películas y propiciaron la expansión del cine doméstico a las clases medias. Esto reduce el marco temporal de origen de las películas que están siendo examinadas, que se sitúa normalmente entre la década de los 20 y los 80 del pasado siglo, y sobre todo entre los 60 y los 80, casi todas grabadas en Súper 8. Y, en cierto modo, también restringe el rango de contenidos presentes en las imágenes. Como ya advirtiese James Moran (2002), el cambio tecnológico, el abaratamiento de los costes y la aparición del vídeo magnético supuso también una ampliación de los contenidos que eran plasmados en las grabaciones, que hasta entonces habían sido más restringidos. Esta transformación no supuso el abandono de los anteriores contenidos, sino la ampliación de lo que Chalfen (1987) había denominado modo doméstico, que puede incluir tanto imágenes en movimiento como fotografía.



Figura 1. Fotograma de la colección de cine doméstico donada por José Jaén, digitalizada por la Filmoteca de Andalucía.

En la mayor parte de las discusiones entre los agentes relacionados con el cine doméstico, surge con frecuencia la pregunta acerca de qué pasará con los formatos que no están recibiendo atención por parte de los archivos institucionales en la actualidad, especialmente el VHS y los formatos digitales (cfr. Aasman, 2014). En un contexto de sobreabundancia de imágenes, la preocupación que se expresa es la probable pérdida de gran parte de estos registros y la falta de capacidad para darles un tratamiento archivístico extensivo. Sólo algunas iniciativas locales o proyectos de carácter comunitario o militante se están haciendo cargo de algunos de estos materiales, restringidos a sus ámbitos o territorios de interés. En cualquier caso, desde esa primera definición amplia, se les reconoce su carácter “doméstico” y su contribución a la ampliación de contenidos en este tipo de filmaciones.

Otra característica común en la definición del cine doméstico es que se considera un tipo de cine “mal hecho”, desde el punto de vista técnico y en comparación con el cine profesional (Odin, 2010). La falta de conocimientos técnicos y destrezas en el manejo de las cámaras hace que, habitualmente, su calidad se distancie del cine realizado profesionalmente, por lo que las imágenes resultantes pueden aparecer movidas, temblorosas, mal iluminadas, etc. (Fig. 2). Estas características técnicas, sin embargo, son valoradas por cineastas y artistas audiovisuales en dos sentidos: favorecen la aparición de imágenes inesperadas y singulares, fruto del error técnico; y, por otro lado, el halo de autenticidad y verdad que les confiere la aparente falta de artificio. Estas características formales, en cualquier caso, pueden ser imitadas por parte de cineastas profesionales, y de hecho se hace, para dar apariencia doméstica a ciertas escenas, por lo que por sí solas no pueden ser una característica definitoria del cine doméstico.



Figura 2. Fotograma de la colección de cine doméstico donada por la familia Rojas y Bernaldo de Quirós, digitalizada por la Filmoteca de Andalucía.

Respecto al contenido temático de las imágenes, se ha definido el cine doméstico por su repetición y escasa variedad, llegándose incluso a calificarlo como de “completamente aburrido” (Hickman, 2020). Los temas del cine doméstico coinciden en gran medida con la fotografía doméstica y comparte con ella un alto grado de estereotipación (Bourdieu, 2003), donde cualquier función expresiva está subordinada a su función social y familiar. A partir de su investigación sobre cine doméstico en Cataluña, Pedro Nogales y José Carlos Suárez (2010: 94-100, véase también Chalfen, 1987: 61-63) agrupan las temáticas presentes en el cine doméstico en las siguientes nueve categorías: 1) acontecimientos, 2) actividades familiares, 3) actos públicos, 4) bodas, bautizos y comuniones, 5) fiestas, 6) filmaciones excepcionales, 7) los niños, 8) retratos familiares, 9) viajes y excursiones. Esta escasa amplitud temática y la coincidencia de imágenes similares en la mayor parte de las colecciones de cine doméstico favorecería la posibilidad de identificación de distintos sujetos con las imágenes.

Si hablamos de películas filmadas en formatos obsoletos, grabadas por camarógrafos aparentemente torpes que cometen multitud de errores técnicos y cuyos contenidos son aburridos y repetitivos, cabría preguntarse entonces cómo y por qué surge el interés contemporáneo por el cine doméstico. En las páginas siguientes trataremos de identificar y situar distintos agentes y proyectos en torno a la recuperación del cine doméstico en España. No obstante, hay que tener en cuenta que este interés contemporáneo por el cine doméstico es un fenómeno internacional y existen experiencias similares en múltiples partes del mundo.

### 3. Antecedentes Agentes y experiencias en torno a la recuperación del cine doméstico en España

En nuestro trabajo de campo, y refiriéndonos al cine doméstico que está siendo objeto de recuperación y archivo, observamos que la mayor parte de agentes interesados pertenecen a tres ámbitos principalmente: el archivo o las filmotecas, los artistas audiovisuales e investigadores relacionados con los estudios del cine y la comunicación, y sólo tangencialmente investigadores provenientes de otras disciplinas como la historia o las ciencias sociales.

Aunque hubo experiencias anteriores, el interés creciente por la recuperación y archivo del cine doméstico en España se puede situar cronológicamente en la segunda década de siglo XXI (véase Tabla 1). Las filmotecas autonómicas y locales diseminadas por el territorio español, sobre todo aquellas más periféricas, ya venían trabajando con cine no profesional y estaban catalogando colecciones de cine *amateur*, entre las que a veces se encontraban materiales de cine doméstico. Ante la ausencia de un protocolo común para su archivo y catalogación, estos materiales se han tratado de forma distinta en cada institución y no siempre se catalogaban como cine doméstico, sino como cine familiar, cine casero, etc. No es hasta el principio de

la década de los diez que, a partir del impulso académico y de iniciativas artísticas, surge una preocupación específica sobre cómo unificar criterios para tratar dichos materiales.

Tabla 1. Principales hitos en torno a la recuperación de cine doméstico en España

Año	Hito	Lugar principal	Agentes principales
1993	Unitat d'Investigació del Cinema (UIC)	Tarragona	José Carlos Suárez y Pedro Nogales* (Universitat Rovira i Virgili)
2005	Campaña de recuperación de material fílmico rodado en el archipiélago canario	Canarias	Filmoteca de Canarias
2010	Publicación de 'La casa abierta'.		Efrén Cuevas* (Universidad de Navarra)
2010	Celebración de Home Movie Day	Málaga, Salamanca, La Coruña	Asociación Minichaplin (Málaga), Asociación Elektronova* (Salamanca), Asociación S8 (La Coruña)
2012	Memorias Celuloideas	Murcia	Salvi Vivancos*, CENDEAC
2012	Proxecto Socheo	A Guarda (Pontevedra)	Xurxo Chirro
2012	Your Lost Memories	Barcelona	Centre de Cultura Contemporània de Barcelona
2013	I Encuentro para la Creación de un Archivo Común de Cine Doméstico	Murcia	CENDEAC
2013	La mirada de los extremeños	Extremadura	Filmoteca de Extremadura
2014	Rollos de familia	Álava	Clara Sánchez-Dehesa* (Fosforo Kultur Elkartea)
2014	Archivo Gallego del Cine Doméstico	Galicia	La Cinematográfica
2015	Constitución de la Red del Cine Doméstico (a partir del I Encuentro)	España	Varios
2015	Imágenes por Rescatar	Comunidad Valenciana	Filmoteca de Valencia
2016	Proyecto Mi Vida	Andalucía	Filmoteca de Andalucía
2017	Memorias Reversibles. El archivo familiar del Barrio	Poble Sec (Barcelona)	Laboratorio Reversible
2019	Objetivo Tus recuerdos	Guadalajara	La Cosechadora Fílmica
2019	La Digitalizadora de la Memoria Colectiva	Sevilla	La Digitalizadora
2020	Museo Online de Cine Autobiográfico (MOCA)	Vigo	La Cinematográfica / Cafés Candelas
2021	El cine doméstico en España	España	Proyecto I+D+I

Fuente: Elaboración propia a partir de Vivancos (2020: 51-61).

\* Las personas marcadas forman parte directamente del proyecto I+D+I del que este trabajo forma parte.

Desde la perspectiva de la investigación académica, los estudios de Efrén Cuevas sobre la reapropiación del cine doméstico en el documental contemporáneo y los trabajos de Pedro Nogales y José Carlos Suárez sobre la historia del cine no profesional en Cataluña son claramente pioneros. La publicación en 2010 del libro *'La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos'*, coordinado por Efrén Cuevas, marca claramente un hito, a partir del cual diferentes personas, filmotecas y proyectos colectivos, que venían trabajando aisladamente sobre este material, reconocen un interés común y comienzan a surgir encuentros y acciones diferentes.

El mismo año de la publicación de ese libro se celebran por primera vez en España varios eventos en torno al *Home Movie Day*. Este evento surge en 2003 en Estados Unidos, a partir de la iniciativa de un grupo de archivistas y documentalistas audiovisuales interesados en el cine doméstico. El acto consiste básicamente en la proyección de cine doméstico en diversos espacios y en la celebración de conferencias y talleres en torno a la temática. El *Home Movie Day* viene celebrándose desde entonces ininterrumpidamente y fue el origen del *Center for Home Movies*. En España, en 2010 se celebra por primera vez en Málaga, Salamanca y La Coruña, a partir de varias iniciativas y proyectos independientes autónomos (Vivancos, 2020: 53).

En 2012, en Murcia, se pone en marcha el proyecto *Memorias Celuloideas*, liderado por Salvi Vivancos con el respaldo del Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC). Una de sus primeras acciones es la celebración en 2013 del *I Encuentro para la Creación de un Archivo Común de Cine Doméstico*. Este primer encuentro y los posteriores serían el germen de la Red del Cine Doméstico. La Red se ha convertido en un nodo principal del interés y la recuperación del cine doméstico en España, gracias al impulso de algunos de sus miembros y a su base de datos *online* (Fig. 3). Algunos proyectos y filmotecas públicas han colaborado y participan en esta Red, pero, debido a su escasez de personal, sus estructuras orgánicas y otras dificultades burocráticas, no suelen utilizar la base de datos online de la Red. Desde la

constitución de la Red del Cine Doméstico se han puesto en marcha distintas iniciativas y proyectos que, siempre de algún modo, han terminado entrando en contacto con la Red. Este es el caso, por ejemplo, del Proyecto Mi Vida de la Filmoteca de Andalucía que, aunque es un proyecto independiente, sus responsables tienen un contacto directo y continuado con la Red.

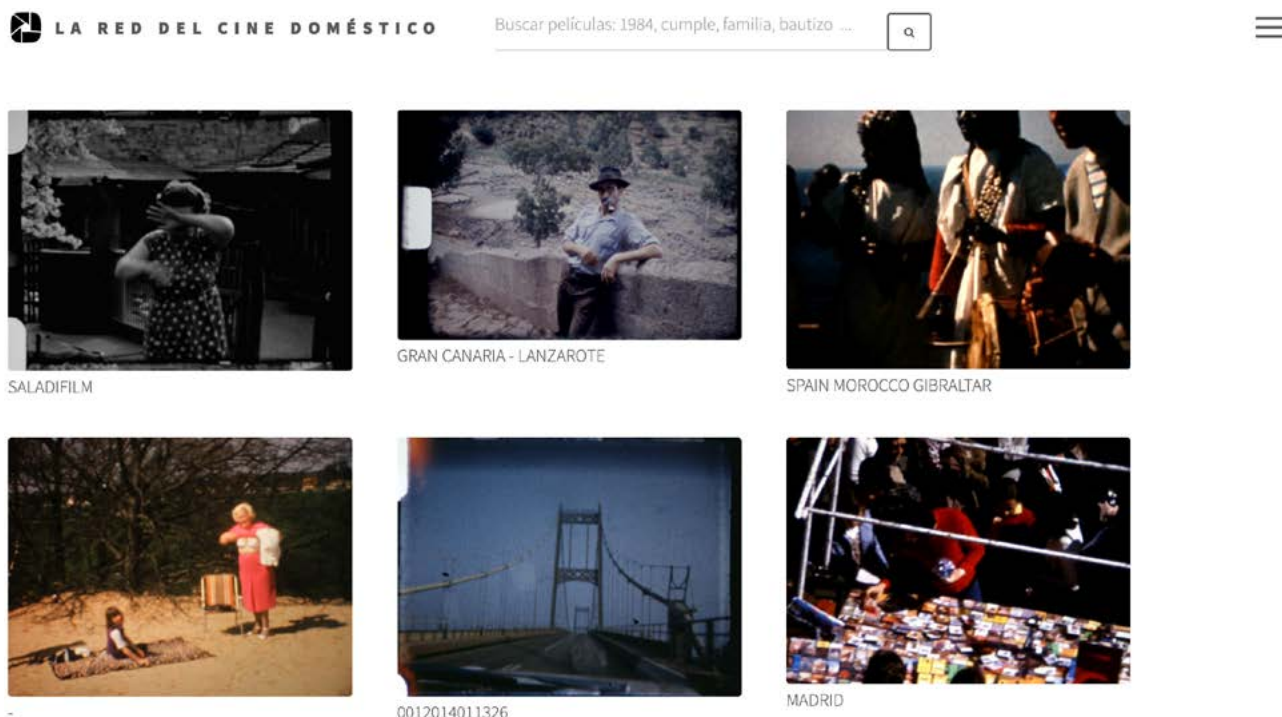


Figura 3. Captura de la Web de la Red del Cine Doméstico (03/12/2023). <http://lareddelcinedomestico.com>

El carácter de cada una de estas iniciativas es diverso y encontramos desde proyectos asociados a organismos públicos (como las filmotecas), iniciativas artísticas (como Memorias Celuloides), iniciativas relacionadas con la restauración y la preservación audiovisual (Rollos de familia) y algunas iniciativas de carácter más militante o comunitario (como La Digitalizadora de la Memoria Colectiva). Por lo tanto, sus formas de lidiar con el cine doméstico, de catalogar las colecciones, de priorizar acciones de digitalización o de impulsar unos usos derivados u otros, también difieren.

El proceso de archivo del cine doméstico supone la extracción de las películas de su contexto original de producción y exhibición, el hogar. Esto conlleva una pérdida inevitable de su significación original y a la vez facilita la atribución de nuevos significados dependientes en gran medida de la orientación ideológica de cada institución archivística, que no son sólo su nueva ubicación sino que ejercen de mediadores entre el origen privado de las imágenes y sus nuevos potenciales usuarios (Noordegraaf y Pouw, 2009), mediante el control del acceso a sus colecciones.

#### 4. El cine doméstico en el archivo

La vida social del cine doméstico en la actualidad es en gran medida una 'vida archivística' (Smith, 2018; Zimmermann, 2014) y comienza con el traslado de películas y colecciones concretas desde el archivo familiar, localizado en el hogar, hasta las filmotecas u otro tipo de proyectos archivísticos. Y aunque nosotros nos centramos en España, insistimos en que este desplazamiento del cine doméstico, desde el hogar hasta el archivo, es un fenómeno observable internacionalmente. Además, estas diversas experiencias internacionales tienen conexiones entre sí y se configuran redes de colaboración y reflexión conjuntas, más o menos formales, a partir de seminarios, cursos, estancias y proyectos.

En el caso de España, la mayor parte de las filmotecas y algunos archivos locales ya contaban entre sus fondos con algunas colecciones de cine doméstico, que habían entrado más o menos casualmente junto con otro tipo de materiales provenientes de cineastas profesionales o amateur, antes de iniciar campañas específicas de recuperación. En aquellas filmotecas alejadas de los centros de producción de cine industrial, el cine no profesional ha constituido una parte no desdeñable de sus fondos. En algunos casos, se trataba de colecciones provenientes de personajes conocidos o incluso cineastas que donaban sus archivos, entre los que a veces se encontraban películas domésticas.

Este traslado del cine doméstico, desde los hogares hasta los archivos, se produce en un contexto de mejora y abaratamiento de las tecnologías de digitalización y de progresivo deterioro de los materiales filmicos, que se habían utilizado para el cine doméstico. La obsolescencia de los aparatos de reproducción de las películas fotoquímicas imposibilitaba la reproducción de las viejas películas domésticas de muchas familias, que buscaban formas de digitalizarlas, un proceso complejo que en muchas ocasiones era ofrecido

por las filmotecas y otros proyectos archivísticos. Entre los donantes la principal motivación para donar sus colecciones de cine doméstico ha sido la obtención de una copia digital, según nos han trasladado los propios donantes y los archivistas con los que hemos hablado. No obstante no es la única motivación y, a veces, se destacan otras como la intención de homenajear a los antepasados, la intuición acerca de que en las imágenes se pueden encontrar hechos relevantes, etc. Desde la perspectiva de los donantes de películas domésticas, su inserción en archivos o filmotecas, que suele ir aparejada a su digitalización, posibilita acceder de nuevo a sus contenidos y poder volver a ver estas películas y compartirlas con la familia y el entorno cercano de forma digital, haciendo uso de herramientas como *Whatsapp*.

En cualquier caso, una vez que las películas domésticas abandonan el hogar y se trasladan a un archivo público, inevitablemente los significados y los usos de las imágenes se transforman. La intervención externa sobre las aparentemente banales películas domésticas las convierte en artefactos extraordinarios (Smith, 2018: 10), susceptibles de múltiples usos posteriores: desde la reapropiación artística hasta su instrumentalización para la reconstrucción de memorias disidentes o como parte patrimonio cultural oficialmente reconocido.

La integración del cine doméstico en los archivos no es un proceso técnico sencillo y difiere del tratamiento que se le da al cine industrial, al que están más acostumbrados quienes se dedican a la restauración y a la catalogación de material audiovisual. Algunos de estos problemas han sido expuestos ya por Snowden Becker (2001), fundador del *Center for Home Movies*, y por Diego Olivares (2022), para el caso del proyecto *filmoteca.cl*, radicado en Chile, y en ambos casos no difieren de los que hemos encontrado en las experiencias estudiadas en nuestro trabajo. Una de las grandes dificultades para la catalogación de las películas domésticas, es que, a diferencia de lo que sucede con las películas profesionales y en gran parte del *cine amateur*, no disponen apenas de información contextual (no hay título, guion, diarios de rodaje, etc.), a veces tan solo existen pequeñas notas escritas en la caja que contiene la película, que son claramente insuficientes, y poco más se puede saber sobre las condiciones de producción, de quiénes son las personas que aparecen, cuáles son algunos de los lugares en los que se ha rodado, etc. Esto obliga al personal encargado de la catalogación a visionar las películas completas y a describirlas, escena por escena, lo más detalladamente posible para su posible recuperación en caso de usuarios interesados (Smith, 2018: 59-62). Además el personal disponible nunca es suficiente, por lo que el trabajo de catalogación suele ser lento. En el proceso de donación, se trata de adquirir alguna de esta información por parte de los donantes, pero muchas veces no coinciden con quienes grabaron las películas en su momento o no recuerdan gran parte de los detalles. Toda esta cuestión se complica aún más en el caso del llamado *found footage*, o metraje encontrado, es decir, películas domésticas que han llegado a los archivos de forma casual o que han sido donadas por personas ajenas a las familias que las han grabado. Por estos motivos, Cecilia Mörner (2011) enfatizaba la necesidad del uso de metodologías etnográficas para suministrar contexto al cine doméstico en los archivos, algo que un análisis del contenido mismo de las imágenes no podría aportar.

Otra dificultad añadida en el proceso de archivo es la necesidad de tratar las colecciones donadas en su conjunto. Como afirma Carmen Ortiz (2005: 203-206), a diferencia de la fotografía profesional, que se presenta de forma individualizada, la fotografía doméstica se presenta en colecciones. Su significación no depende de sí misma, sino del álbum y del propio hogar en la que se inscribe. Y filmar una película doméstica, según Odin (2014: 18), es “confeccionar un álbum de fotografías en movimiento”. De modo que cada película doméstica no constituye un “texto autónomo” (Möller, 2011: 25), sino que forma parte de los materiales con los que las familias daban forma a su memoria y, por lo tanto, su significado estaba relacionado con el lugar que ocupaba en dicha colección. Extraído de tales contextos, el cine doméstico adquiere nuevas significaciones en relación al resto de materiales del archivo, que constituye su nuevo contexto.

Finalmente, no debemos olvidar tampoco todos los problemas burocráticos y legales que surgen a la hora de salvaguardar los derechos de autoría de cineastas habitualmente anónimos y los derechos a la intimidad y a la propia imagen de los sujetos que aparecen en las filmaciones, que pueden ser desconocidos o muy difíciles de localizar (Dollman, 2017). Este es uno de los motivos por el que, según Rick Prelinger (2009; 2019), los archivos y las filmotecas de gestión pública se resisten a mejorar la accesibilidad de sus colecciones de cine doméstico poniéndolas en repositorios digitales abiertos como *YouTube*.

A pesar de todas estas dificultades, si hay un acuerdo entre todos los agentes comprometidos con proyectos de recuperación y archivo de cine doméstico es, evidentemente, que el cine doméstico es valioso y merece la pena conservarlo, archivarlo y ponerlo a disposición de diversos públicos. Las próximas secciones están dedicadas a analizar los valores del cine doméstico expresados por las prácticas y los discursos de estos agentes

## 5. La construcción de memorias colectivas y el valor patrimonial del cine doméstico

Es un lugar común que las filmotecas y los archivos regionales o locales presenten el cine doméstico como parte del patrimonio audiovisual de su territorio o comunidad de referencia (Simoni, 2005; Czach, 2014; Keldjian, 2018; Vivancos, 2020; Autor; Olivares Jansana, 2022). En algunos casos, en aquellos lugares más periféricos, en los que apenas ha habido producción cinematográfica profesional, se subraya que las películas domésticas son el único registro cinematográfico que tienen de su territorio en tiempos pasados y que permiten observar lugares, paisajes y personas que han desaparecido o se han transformado con el paso del tiempo. En este sentido, la instrumentalización patrimonial del cine doméstico se realiza sobre colecciones y no sobre las películas individualmente consideradas. Las colecciones de cada filmoteca

o cada archivo, referidas a un territorio o a una comunidad específica, son reconfigurados en el archivo como parte del patrimonio colectivo de su espacio cultural de referencia. Puesto que los archivos se convierten en dispositivos de mediación entre el origen privado de las películas domésticas y su entrada a un contexto más abierto (Noordegraaf y Pouw, 2009), el carácter del archivo concreto (público, privado o comunitario) marcará el devenir de las películas. En este sentido, podemos distinguir entre dos tipos de instrumentalización patrimonial del cine doméstico dependiendo del carácter más o menos institucional de cada archivo o proyecto de recuperación. Las filmotecas y los archivos públicos habitualmente iniciarán propuestas de patrimonialización institucional de sus colecciones y utilizarán el material doméstico para campañas de fomento de las identidades locales o regionales, mientras que los proyectos y archivos de carácter independiente usarán las colecciones domésticas para la construcción de memorias colectivas alternativas, habitualmente en colaboración con otros movimientos sociales. Esto se manifiesta en las políticas de adquisición de fondos y en las estrategias de difusión. De modo que las filmotecas y los archivos públicos suelen priorizar la recogida de películas filmadas en su territorio de referencia y usan imágenes que representan eventos públicos, fiestas tradicionales o monumentos reconocibles del territorio en la difusión de sus proyectos. Además, debido a que la labor de las filmotecas se centra en el material fílmico, y a que el cine doméstico representa sólo una parte de sus colecciones, suelen restringir la entrada exclusivamente a material fotoquímico.

Por su parte, los proyectos de carácter más comunitario o militante centran su actividad de recuperación en audiovisuales domésticos que muestren la actividad de movimientos sociales concretos (asociaciones vecinales, agrupaciones políticas, movimientos LGBTQ+, etc.), por lo que suelen preocuparse menos por el formato y admiten vídeos magnéticos, fotografías y otro tipo de documentos visuales en sus campañas de recuperación. Este es, por ejemplo, el caso de La Digitalizadora de la Memoria Colectiva (Sevilla), un conjunto de profesionales de la archivística, de la creación y de la conservación audiovisual que recuperan material doméstico con el objetivo de conservar “la memoria audiovisual de los movimientos sociales” y constituirse como una “una solución alternativa a la digitalización de conjuntos de documentos audiovisuales por los Archivos públicos, una tarea inviable con los actuales recursos públicos de que disponen” (Medrano et al., 2020: 375). Aunque en ocasiones se presenta el “cine militante”, aquel grabado con la intencionalidad de registrar la actividad política de diversos colectivos, como muy alejado del “cine doméstico”, en ocasiones esta frontera es borrosa, puesto que algunos participantes de estos movimientos en ocasiones usaban la cámara en actos políticos del mismo modo que se usaba, por ejemplo, en actividades de folklore público admitidas comúnmente dentro del *pool* temático del cine doméstico. Como nos decía una colaboradora de La Digitalizadora “es curioso porque (...) ella registró un poco por afición a la cámara y demás. Ella era una activista feminista, pero ella registró todos los movimientos de manifestaciones, feministas, del SOC, de los jornaleros andaluces, pero ella lo entiende como material doméstico” (JC, intervención oral en una reunión del proyecto celebrada en la Universidad de Córdoba, 03/05/2022). En cualquier caso, en este tipo de proyectos de recuperación de cine doméstico, la intencionalidad política suele ser más explícita que en el caso de las filmotecas. Así lo expresaba el responsable de uno de estos proyectos en un seminario que tuvimos al respecto.

Para nosotros trabajar el cine doméstico, casero, de familia o como lo queramos llamar es un acto político. En un tiempo en el que hay tanta gente empleada en deshacer la memoria común, pensamos que cualquier trozo de la vida de la gente tiene más verdad que toda la mierda que nos colocan en los discursos. Así que recuperar ese discurso, aunque no esté armado, pero para ellos sí que está armado, porque es una memoria, que no es un libro, pero la gente va y recuerda, y sabe, y hace su lectura. (KD, intervención oral en una reunión del proyecto celebrada en la Universidad de Córdoba, 03/05/2022).

Debido a su apertura, a su vocación colaborativa y a otras diferencias con los archivos más institucionalizados, Fernando Redondo y Xurxo González, a propósito del Proyecto Socheo de recuperación de cine doméstico en A Guarda (Pontevedra), caracterizan a estas experiencias como “contra-archivos” que han demostrado “su utilidad en la creación de una memoria colectiva, que contribuye a la recuperación, conocimiento y difusión del patrimonio inmaterial en el ámbito local” (2021:77).

## 6. El valor artístico del cine doméstico

Los principales usuarios de los archivos de cine doméstico son los cineastas y los artistas visuales. De hecho ha sido su interés por este tipo de películas lo que ha impulsado gran parte de los proyectos de recuperación de cine doméstico, más allá de las filmotecas públicas o en colaboración con ellas. El interés de artistas y cineastas por utilizar imágenes domésticas en sus creaciones ha llevado a algunos de ellos a construir sus propios archivos y convertirse en artistas-archivistas, como ha ocurrido con el caso de Salvi Vivancos y su proyecto Memorias Celuloides. La constitución de la Red del Cine Doméstico, de hecho, tenía como uno de sus objetivos poner en contacto a artistas con especialistas en restauración, catalogación y archivo visual, puesto que la mayor parte de quienes tenían un interés artístico eran ajenos a tales cuestiones<sup>2</sup>. Entre los usos artísticos o creativos del cine doméstico cabría destacar dos principalmente: la creación de obras cinematográficas derivadas, más o menos convencionales o experimentales, y la generación de arte visual, performances y exposiciones.

<sup>2</sup> Entrevista a Salvi Vivancos (octubre de 2022)



El reciclaje o la apropiación de estas imágenes aparece habitualmente en el cine profesional, en televisión o en otro tipo de obras. El equipo de investigación en el que estamos integrados ha identificado cerca de 60 producciones cinematográficas españolas que hacen uso de material doméstico, entre las que se pueden destacar 'Un instante en la vida ajena' (José Luis López Linares, 2003), que reconstruye la trayectoria de Madronita Andreu, una mujer de la alta burguesía catalana, que registró su vida cotidiana en 8 mm y en 16 mm; Vikingland, (Xurxo Chirro, 2011), que fue el detonante del proyecto Socheo, o My Mexican Bretzel (Nuria Giménez Lorang, 2019), que tiene la particularidad de elaborar una obra de ficción a partir de una colección de material doméstico. La mayor parte de las obras que hacen un uso extensivo de cine doméstico tienen un carácter documental, aunque, como hemos visto, también se emplean en ocasiones en cine de ficción. En algunas otras obras las imágenes domésticas se utilizan de manera anecdótica, para dar un tono nostálgico o apariencia de veracidad a algunas escenas.

Los archivos de cine doméstico, además, están siendo utilizados por artistas audiovisuales para otro tipo de obras, no solamente relacionadas con la producción cinematográfica más o menos convencional. Buena parte de este tipo de obras han sido analizadas en la tesis doctoral de Carlos Trigueros Mori (2015), quien además ha participado como artista en este tipo de trabajos. Salvi Vivancos ha utilizado las imágenes del archivo del archivo de Memorias Celuloides para la creación de diversas obras, instalaciones y exposiciones. Por encargo de la Fimoteca de Andalucía, la cineasta Pilar Monsell organizó S8S, una exposición compuesta por ocho piezas visuales creadas a partir del archivo de cine doméstico generado en el proyecto 'Mi Vida'. Y, en el ámbito internacional, hay que destacar la exposición dedicada al cine doméstico y titulada '*Private Lives. Public Spaces*', instalada entre 2019 y 2021 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) y que pudo visitarse virtualmente durante la pandemia del COVID.

Para estos cineastas y artistas audiovisuales, los formatos habituales del cine doméstico y sus características formales, que llevan a considerarlo como cine "mal hecho", resultan atractivas (Odin, 2010: 58). Esos aparentes errores técnicos cometidos por los cineastas domésticos dan lugar a rupturas con los códigos cinematográficos imperantes y generan imágenes inesperadas e impredecibles, a pesar de su recurrencia temática (Prelinger, 2015), que pueden aprovecharse en el trabajo artístico. En este sentido, Salvi Vivancos nos decía lo siguiente: "a mí sí me han gustado los errores, algo que sea un error, o algo no intencionadamente hecho, hecho sin gran interés, o por un niño que acaba sin querer..., o porque falló algo en la máquina"<sup>3</sup>.

En esa misma dirección, algunos consideran que el verdadero cine doméstico es el generado a partir de desconocimiento de las técnicas básicas de la filmación. Czach (2010) ha estudiado la abundancia de manuales para aprender a filmar correctamente, que se editaban y vendían en la época del auge del Súper 8, pero que eran ignorados sistemáticamente por los usuarios. Esta falta de familiaridad con los medios de producción visual y de destreza técnica es lo que permite la aparición de imágenes diferentes, poco habituales en el cine convencional, que pueden ser reapropiadas por los artistas para producir nuevas obras y nuevos relatos.

yo me fijo en los usos y (...) en los modos de hacer, educados o no. Entonces, desde mi investigación, los modos de hacer domésticos es de gente que no tiene ni idea del medio. Y entonces se comporta con el medio desde el desconocimiento. Ni le interesa siquiera (...). Nosotros hicimos, creo que ya os lo comenté, una exposición de vídeos domésticos de artistas que tienen el ojo educado, frente a vídeos domésticos de personas que no les interesa el medio, simplemente graban. Y se nota una diferencia brutal. Las películas eran completamente distintas (Carlos TMori, intervención en el II Seminario de Cine Doméstico, junio de 2023)

La propia materialidad de los formatos habituales del cine doméstico y las texturas de la imagen que origina, también son especialmente valoradas. Tanto en obras enfocadas en la temática de la memoria, colectiva o autobiográfica, o de la posmemoria (Cuevas, 2008; Hirsh, 2015), como en aquellos trabajos artísticos que exploran las emociones alrededor de la nostalgia (Obradors, 2022), la estética del cine doméstico y su propia materialidad son utilizadas por su capacidad de evocar el pasado y jugar con las temporalidades. A este respecto, la cineasta Pilar Monsell nos contaba que, trabajando con cine doméstico, "la materialidad esa de la película se volvió algo importante y recuperé la relación con esa materialidad y con la textura que tiene la memoria"<sup>4</sup>.

Y sobre todo en las obras de carácter documental, aunque no sólo, las imágenes domésticas se utilizan para dotar de "autenticidad" y "verdad" (Odin, 2014; Cuevas, 2018) a las películas o a determinadas escenas. Pero, paradójicamente, también son usadas en obras que subvierten tales atributos y las muestran como representaciones idealizadas de la familia, como "el lado soleado de la vida" (Chalfen, 1987), que esconden sombras que han de ser desveladas: crisis, tensiones, enfermedad, etc. Efrén Cuevas (2003: 131) explica que la razón por la que tales situaciones nunca están presentes en el cine doméstico, salvo contadas excepciones, es que "no tiene una pretensión de diario o de documentación social, sino tan solo de registro familiar de acontecimientos dignos de ser recordados". Más allá de esta crítica a la representación idealizada de la familia, la imagen doméstica en las prácticas artísticas se presenta como un reflejo visual de la vida doméstica en una determinada época, como una representación real, alejada de todos los artificios del arte autoconsciente y la producción industrial. El cine doméstico "es el retrato de la vida cotidiana en directo,

<sup>3</sup> Entrevista realizada en octubre de 2022.

<sup>4</sup> Entrevista realizada en octubre de 2021.

sin filtros”, nos decía el responsable de una filmoteca. Además, el reducido espectro temático posibilita la identificación de los espectadores con las imágenes, puesto que probablemente, aunque no conozca a la familia que aparece en la pantalla, sus películas domésticas se parecerán mucho a esas. Todas las películas domésticas, decía Roger Odin (2014: 17), se parecen entre sí.

Esta apariencia de verdad del cine doméstico se ve intensificada en una época post-fotográfica, en la que la irrupción de lo digital ha traído consigo que la modificación de las imágenes, el uso de filtros, los retoques, etc. –tareas reservadas hasta entonces a la producción profesional– se hayan vuelto consustanciales al mismo acto de producir imágenes (Canals, 2020: 4), también en los contextos domésticos. El rol híbrido que desempeñan algunos artistas, como artistas-archivistas, se da en este contexto caracterizado por la de abundancia de imágenes y el intento de poner orden en las mismas desde una “mirada arqueológica” (Ramos-Arenas, 2023).

## 7. El valor documental del cine doméstico: ¿El sueño del etnógrafo?

Otra de las consecuencias de la migración de las películas domésticas al archivo público ha sido su revaloración en tanto que documentos, es decir, como artefactos que contienen información y que pueden ser interrogados desde distintas disciplinas para producir conocimiento acerca de determinados fenómenos (Odin, 2008; 2014). Sin embargo, las películas domésticas son documentos que, a diferencia del cine de ficción, han sido infrautilizados para la construcción del relato histórico, debido en parte a su inaccesibilidad que queda, en cierta medida, resuelta al ingresar en el archivo. Formarían parte del conjunto de los documentos personales (Plummer, 1989; 2001), especialmente valorados por la antropología, la sociología y determinadas corrientes historiográficas. Al ser documentos elaborados principalmente por personas anónimas, pueden aportar una visión alternativa de determinados periodos históricos, una historia desde abajo (Cuevas, 2022), una perspectiva distinta a la elaborada a partir de documentos oficiales, gubernamentales o burocráticos.

Pero, además, también puede ofrecer una perspectiva única de los grandes hechos históricos y políticos, de los que no hay otras imágenes. En este sentido, el caso paradigmático es el *Zapruder Film*, que recoge las imágenes del asesinato de J.F. Kennedy, filmadas en 8 mm por Abraham Zapruder. Esta película fue incluida en 1994 en el *National Film Registry*, de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, institución que también alberga metraje doméstico de celebridades como Hemingway, Einstein, Carl Sagan o la antropóloga Margaret Mead, entre otros (Swanson, 2019). Este tipo de imágenes excepcionales no son muy abundantes, pero sí muy apreciadas por las filmotecas. Por ejemplo, durante nuestro trabajo en la Filmoteca de Andalucía, las primeras colecciones de cine doméstico que nos mostraron fueron algunas que contenían imágenes de celebridades o de acontecimientos políticos destacados, como la proclamación de la independencia de Guinea Ecuatorial.

Para Roger Odin (2008) la lectura documental del cine doméstico, es decir, una lectura que parte del cuestionamiento de su veracidad y la evaluación de su valor informativo, supondría traicionar de alguna forma la intencionalidad con la que fueron creadas: la generación de vínculos afectivos y la rememoración, que es el modo de lectura habitual con el que su audiencia primaria, la familia, se acerca a la imagen familiar. En cualquier caso, esto sucede con la mayor parte de documentos (visuales, textuales o de otro tipo), cuyo valor documental se le ha atribuido a posteriori, al margen de las intencionalidades con las que fuera creado. Como el propio Odin (2008: 201) reconoce “[e]s la pregunta la que hace al documento”.

Como decíamos al principio, han sido la historia y los estudios fílmicos las disciplinas que más se han interesado por el cine doméstico como documento (Zimmerman, 1995; Zimmerman, 2009; Ishizuka y Zimmerman, 2008; Cuevas, 2010; 2022), mientras que aparentemente las ciencias sociales no han hecho un uso extensivo del cine doméstico, al menos de forma monográfica, exceptuando los trabajos pioneros de Richard Chalfen. Esto resulta paradójico, si consideramos que la mayor parte de autores insisten en el valor etnográfico del cine doméstico (Chalfen, 1987; Szczelkun, 2000; Cuevas, 2010). El propio Chalfen esperaba que el cine doméstico fuese muy valorado por los científicos sociales puesto que ofrecía imágenes de la vida social desde el “punto de vista nativo” y sin mediaciones.

Cabe esperar que las películas domésticas –en tanto que retratos de la vida cotidiana– sean extremadamente ricas en datos etnográficos y que, como tales, estos materiales sean valorados por los científicos sociales como puntos de vista nativos y construcciones de realidades íntimas. (Chalfen, 1987: 50, traducción propia del original en inglés)

De hecho, el propio cine doméstico ha sido presentado recurrentemente no sólo como un documento de carácter etnográfico, sino como una forma de documental etnográfico en sí mismo y, en consecuencia, el cineasta doméstico como un etnógrafo que busca registrar la vida cotidiana. Los cineastas domésticos, según Odin (2014: 22), son “antropólogos por defecto”. Como en la cita de Plummer (1989: 35) con la que encabezábamos este texto, las películas domésticas se presentan así como “el sueño del etnógrafo”, ventanas transparentes que dejan traslucir “la vida tal y como es vivida fielmente registrada mientras está sucediendo, y permanentemente disponible para ser reproducida y analizada”. No obstante, pareciera que la antropología estuviera ausente de estos proyectos de recuperación y archivo de cine doméstico.

La consideración del cine doméstico como un documento transparente, como algo que habla por sí mismo y muestra “la vida tal y como es vivida”, dista mucho de lo que en etnografía consideramos como un documento, un estatus que puede adquirir “cualquier objetivación resultante de acciones sociales concretas

de los agentes en un campo (...) que tiene cierta perduración o permanencia en el tiempo [y que] conforman el entorno ecológico de los agentes socioculturales” (Díaz de Rada, 2013: 234). No se trata, por lo tanto, de representaciones transparentes de la realidad, sino de hechos sociales “que son producidos, compartidos y utilizados de maneras socialmente organizadas” (Atkinson y Coffey, 2004: 58, traducción propia del original en inglés).

Más que un cristal transparente a través del cual podemos observar la realidad social sin distorsiones, el cine doméstico se nos presenta como una complicada madeja de relaciones sociales, artefactos, prácticas, representaciones y desplazamientos, susceptible, eso sí, de indagación etnográfica.

Desde esta perspectiva, encontramos cinco posibles vías de trabajo antropológico en relación al cine doméstico, algunas de las cuales han sido más desarrolladas que otras. En primer lugar, desde una perspectiva sincrónica y más allá de su tratamiento archivístico, el estudio de las prácticas y los sentidos de la imagen doméstica en la producción contemporánea, lo que implica el estudio de los contextos originales de producción y sus usos. Esta es quizás la perspectiva en la que más se ha trabajado y se está trabajando en estos momentos. En segundo lugar, desde una perspectiva diacrónica, se puede abordar el estudio de la circulación de la imagen doméstica por distintos entornos, los agentes implicados y sus significados cambiantes, lo que podría incluir, o no, filmotecas y otras experiencias archivísticas o expositivas. Una tercera vía de trabajo posible es el estudio etnográfico de proyectos concretos de recuperación y archivo de cine doméstico, para lo que podrían aplicarse formas de etnografía colaborativa. Una cuarta vía de trabajo, más institucional y aplicada, sería el asesoramiento técnico a archivos y filmotecas para la catalogación y contextualización etnográfica de sus fondos. Y, por último, una quinta vía de trabajo más o menos evidente, sería la utilización del cine doméstico en la producción de documentales etnográficos derivados.

## 8. Recapitulación

En este trabajo hemos analizado cómo, en torno al cine doméstico y su desplazamiento hacia los archivos, se ha constituido en España una densa red de agentes sociales, compuesta por artistas, archivistas, investigadores, instituciones públicas, proyectos, etc., que se sienten concernidos por las películas familiares, su conservación y sus usos. Aunque no se ha analizado aquí en profundidad, es importante tener en cuenta que esta red no está aislada en el país, sino que tiene conexiones con redes similares en otras partes del mundo.

Hemos identificado el tipo de cine doméstico que está siendo objeto de interés por parte de estos agentes, más restringido en cuanto a formatos y época de creación, que la imagen doméstica en general, que incluiría también a los nuevos formatos digitales. Hemos continuado analizando los valores que los distintos agentes concernidos, a través de sus prácticas y sus discursos, le atribuyen al cine doméstico y nos hemos centrado fundamentalmente en tres: las posibilidades de utilización en proyectos patrimoniales y memorialísticos, sus usos artísticos y su consideración documental. Finalmente, hemos tratado de reflexionar acerca de la aparente lejanía de las ciencias sociales en torno a este objeto y hemos propuesto diversas vías para la investigación etnográfica en torno al cine doméstico.

## Referencias

- Aasman, S. (2014). Saving Private Reels: Archival Practices and Digital Memories (Formerly Known as Home Movies) in the Digital Age. En L. Rascaroli, G. Young, y B. Monahan (Eds.), *Amateur Filmmaking. The Home Movie, The Archive, The Web* (pp. 245-256). Bloomsbury.
- Appadurai, A. (Ed.). (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Grijalbo.
- Atkinson, P. y Coffey, A. (2004). Analysing Documentary Realities. En D. Silverman (Ed.), *Qualitative Research: Theory, Methods, and Practice* (pp. 56-75). Sage.
- Banks, M. (2010). *Los datos visuales en la investigación cualitativa*. Morata.
- Becker, S. (2001). Family in a Can: The Presentation and Preservation of Home Movies in Museums. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 1(2), 88-106.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Canals, R. (2020). Visual Trust. Reliability, Accountability and Forgery in Religious, Scientific and Social Images. *Anthrovision*, 8(1), 1-17. <https://doi.org/10.4000/anthrovision.6945>
- Chalfen, R. (1975). Cinéma Naïveté: A Study of Home Moviemaking as Visual Communication. *Studies in Visual Communications*, 2(2), 87-103. <https://doi.org/10.1525/var.1975.2.2.87>
- Chalfen, R. (1986). The Home Movie in a World of Reports: An Anthropological Appreciation. *Journal of Film and Video*, 3/4, 102-110.
- Chalfen, R. (1987). *Snapshot. Versions of Life*. Bowling Green State University Popular Press.
- Cuevas, E. (2003). Imágenes familiares: del cine doméstico al diario cinematográfico. *Archivos de La Filmoteca*, 45, 129-140.
- Cuevas, E. (2008). Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta. En G. Martín Gutiérrez (Ed.), *Cineastas frente al espejo* (pp. 101-120). T&B Editores.
- Cuevas, E. (2018). Sombras reflejadas. Apropiaciones del cine doméstico español en el cine documental. En P. Vicente y J. Gómez-Isla (Eds.), *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo* (pp. 129-137). Diputación Provincial de Huesca.
- Cuevas, E. (2022). *Filming History from Below. Microhistorical Documentaries*. Columbia University Press.

- Cuevas, E. (Ed.). (2010). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Ocho y Medio.
- Czach, L. (2010). Cómo 'mejorar' las películas. El discurso de perfeccionamiento y la interpretación en el cine doméstico. En E. Cuevas (Ed.), *La casa abierta y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 61-88). Ocho y Medio.
- Czach, L. (2014). Home Movies and Amateur film as National Cinema. En L. Rascaroli, G. Young y B. Monahan (Eds.), *Amateur Filmmaking. The Home Movie, The Archive, The Web*. (pp. 27-37). Bloomsbury.
- Díaz de Rada, Á. (2013). Acción social, cultura escolar y documento: semiosis y etnografía en el examen de los espacios documentales. En J. Meda y A. M. Badanelli (Eds.), *La historia de la cultura escolar en Italia y en España: Balance y perspectivas* (pp. 229-255). Università di Macerata.
- Dollman, M. (2017). Opening the Can: Home Movies in the Public Sphere. En M. J. McNamara Y K. Sheldon (Eds.), *Amateur Movie Making. Aesthetics of the Everyday in New England Film 1915-1960* (pp. 229-252). Indiana University Press.
- Hickman, R. C. (2020). *Perfectly Boring? The Public Afterlife of Private Films* [Tesis doctoral, Victoria University of Wellington].
- Hirsch, M. (2015). *La generación de la posmemoria escrita y cultura visual después del Holocausto*. Carpe Noctem.
- Ishizuka, K. L. y Zimmermann, P. R. (2008). *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. University of California Press.
- Keldjian, J. (2018). Cine casero: patrimonio, educación y tecnología audiovisual. *Revista MERCOSUR Audiovisual*, (1), 38-49.
- Medrano Corrales, I., Lampaya Latorre, C., Escalante Jiménez, J., Paredes Arjona, M., & Clemente Galán, Ó. (2020). La Digitalizadora de la Memoria Colectiva: solo no puedes, con amigos sí. *Revista PH*, 101, 375-377.
- Moran, J. M. (2002). *There's No Place Like Home Video*. University of Minnesota Press.
- Mörner, C. (2011). Dealing with Domestic Films: Methodological Strategies and Pitfalls in Studies of Home Movies from the Predigital Era. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 11(2), 22-45. <https://doi.org/10.5749/movingimage.11.2.0022>
- Nogales, P. y Suárez, J.C. (2010). Evolución histórica y temática del cine doméstico español. En E. Cuevas (Ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 89-117). Madrid: Ocho y Medio.
- Noordegraaf, J. J., & Pouw, E. (2009). Extended Family Films: Home Movies in the State-Sponsored Archive. *The Moving Image*, 1, 148-162. <https://doi.org/10.4324/9781351132596-9>
- Obradors, M. (2022). The expanded intimacy: Home movies transcend the media. Dad's films, an art-practice-as-research project. En P. Freixa, L. Codina, M. Pérez-Montoro, & J. Guallar (Eds.), *Visualisations and narratives in digital media. Methods and current trends* (pp. 101-115). DigiDoc-EPI. <https://doi.org/10.3145/indocs.2022.7>
- Odin, R. (2008). El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. *Archivos de La Filmoteca*, 11(57-58), 196-217.
- Odin, R. (2010) El cine doméstico en la institución familiar. En E. Cuevas (Ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 39-60). Ocho y Medio.
- Odin, R. (2014) The Home Movie and Space of Communication. En Rascaroli, L., Young, G., & Monahan, B. (Eds.), *Amateur Filmmaking. The Home Movie, The Archive, The Web* (pp. 15-26). Bloomsbury.
- Olivares Jansana, D. (2022). Archivos, repertorios y usos del cine doméstico huérfano: la experiencia del Proyecto filmoteca.cl. *Dixit*, 36(2), 40-55. <https://doi.org/10.22235/d.v36i2.3039>
- Ortiz García, C. (2005). Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular. En C. Ortiz García, C. Sánchez-Carretero, & A. Cea Gutiérrez (Eds.), *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía* (pp. 189-209). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Plummer, K. (1989). *Los documentos personales. Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista*. Siglo XXI.
- Plummer, K. (2001). *Documents of Life 2: An Invitation to a Critical Humanism*. Sage.
- Prelinger, R. (2009). Points of Origin: Discovering Ourselves through Access. *The Moving Image*, 9(2), 164-175.
- Prelinger, R. (2019). The Appearance of Archives. En P. Snickers & P. Vonderau (Eds.), *The Youtube Reader* (pp. 268-274). Medihistoriskt.
- Ramos-Arenas, F. (2023). Entre la migración forzada y la transición poscinematográfica. Cine, museo y arqueología de los medios. *Arte, Individuo y Sociedad, Avance en línea*, 1-11. <https://doi.org/10.5209/aris.84943>
- Redondo Neira, F. y González Rodríguez, X. (2021). Proyecto Socheo: Aciertos y fracasos de un contra-archivo (inter)media. *Animus: Revista Interamericana de Comunicación Midiática*, 20(43), pp. 64-79
- Simoni, P. (2005). La nascita di un archivo per il cinema amatoriale: Il caso dell'associazione Home Movies. *Comunicazioni Sociali*, 3, 479-485.
- Smith, A. (2018). *The Archival Life of Home Movies. Regional Reflections and Negotiated Visions of a Shared Past*. [Tesis doctoral, Stockholm University].
- Suárez Fernández, J. C., Nogales Cárdenas, P., & Mendoza Egea, M. del P. (2007). El cine no profesional: Un análisis transversal. En J. Marzal Felici & F. J. Gómez Tarín (Eds.), *Metodologías de análisis del film* (pp. 561-571). Edipo.
- Swanson, D. (2019). Real Life, Caught on Camera. *Library of Congress Magazine*, 22-23.
- Szczelkun, S. (2000). The Value of Home Movies. *Oral History*, 28(2), 94-98.

- Trigueros Mori, C. (2015). *Vídeo arte doméstico en España*. Universidad Complutense de Madrid.
- Vivancos, S. (2020). *Preservación de Cine Doméstico* [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Murcia].
- Zimmermann, P. R. (1995). *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Indiana University Press.
- Zimmermann, P. R. (2009). Speculations on Home Movies: Thirty Axioms for Navigating Historiography and Psychic Vectors. En V. Thill & S. Kmec (Eds.), *Private Eyes and the Public Gaze: The Manipulation and Valorisation of Amateur Images* (pp. 13–23). Kliomedia.
- Zimmermann, P. R. (2014). The Home Movie Archive Live. En L. Rascaroli, G. Young & B. Monahan (Eds.), *Amateur Filmmaking. The Home Movie, The Archive, The Web* (pp. 257-270). Bloomsbury.