



Tú pulsaste el botón y nosotros seguimos haciendo el resto. Posibilidades antropológicas del cine doméstico. Una aproximación a través de un archivo concreto

Ignacio Alcalde Sánchez

Universidad de Córdoba ✉ 

Juan de Dios López López

Universidad Nacional de Educación a Distancia ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/ra-so.87858>

Recibido: 30 de marzo de 2023 /Aceptado: 18 de diciembre de 2023

ES Resumen: En este artículo analizamos el cine doméstico como objeto de estudio para la antropología. Para ello, se han utilizado las diferentes etapas de vida por las que pasan estos materiales como eje narrativo. Así, las escenas grabadas, la proyección familiar, el almacenaje, su posterior donación a los archivos públicos, su metamorfosis (digitalización) en estos espacios y, finalmente, los otros usos dados por los cineastas serán las fases por las que hayan atravesado y los escenarios que nos han permitido analizar los diferentes usos y significados de estos materiales. El proyecto se ha llevado a cabo seleccionando a una donante del Proyecto Mi Vida de la Filmoteca de Andalucía, catalogando todos sus materiales, entrevistando a los protagonistas y encargando un cortometraje a una cineasta con el material obtenido. De este modo, detonábamos todas las fases de vida de estos materiales ante nosotros, permitiéndonos observarlos e interpretarlos, desembocando en un producto final que es producto y proceso al mismo tiempo: el cortometraje *Veladuras*. De este modo, resignificación, reciclajes, lectura antropológica o posibilidades etnográficas de estos materiales quedarán expuestos a lo largo de todo el trabajo.

Palabras clave: cine doméstico; prácticas filmicas; antropología audiovisual; memoria; filmoteca.

ENG You pushed the button, and we keep on doing the rest. Anthropological possibilities about the home movies. An approach through a specific archive

Abstract: This paper analyzes the home movies as an object to the anthropological studies. We have built our arrangements through the different stages of these materials: the filmmaking process, the familiar screening, the storage; after that, the donation to the public film archive, their metamorphosis (digitalization) in these places and, finally, other different usages by other filmmakers, a whole life process where we could observe the different usages and meanings of these materials. The project was developed by the selection of a donor of the project Mi Vida (Andalucía Public Film Archive), we catalogue her footage, we have made some interviews to the family, and we request the creation of a short film to a filmmaker with all these materials. Thus, we spark off all the stages of these footage before us, letting us to observe and interpretate it. At this way the project finished with the product which is the final task and a part of the process: the short film, *Veladuras*. At this way, some contents as re-meanings, recyclings, anthropological views or the ethnographical possibilities will be showed along the text.

Keywords: home movie; audiovisual anthropology; film practices; memory; film archive.

Sumario: 1. Introducción. 2. Cine doméstico y antropología. 3. Metodología. 3.1. El proyecto Mi Vida. 3.2. Clementina y el archivo del marqués de Tablantes. La donante seleccionada. 3.3. De privado a público, el ciclo de vida de las películas. Nuestro eje narrativo. 4. Algunos significados e interpretaciones de estos materiales, posibilidades antropológicas. 4.1. Cineasta, actores y contenidos. El cine doméstico como práctica y producto. 4.2. Los sobre amarillos, cintas y cajones. El cine doméstico como recuerdo. 4.3. La filmoteca como cajón de sastre. El cine doméstico como archivo. 4.4. Documentales, cine experimental o campañas publicitarias. El cine doméstico como otra cosa. 5. Algunas conclusiones. 6. Bibliografía.

Cómo citar: Alcalde Sánchez, I.; López López, J. (2024). Tú pulsaste el botón y nosotros seguimos haciendo el resto. Posibilidades antropológicas del cine doméstico. Una aproximación a través de un archivo concreto. *Revista de Antropología Social* 33 (1), 15-29. <https://dx.doi.org/10.5209/ra.87858>

1. Introducción

Comienza la película, la clase está a oscuras y todo está en silencio. Se inicia con un ruido característico de las bobinas del cinematógrafo, un negro completo inunda la clase y tan sólo las perforaciones de la película en uno de los lados y alguna mancha de la degradación ensucian la pantalla. De repente, aparece una señora en lo que parece su cortijo. De frente, mirando a la cámara o a su marido. «Uf, creo que esto no me va a gustar. Otro tostón de clase práctica, de cine sin sentido. Va a ser aburrido y no voy a entender nada». Después sigue el metraje, una fiesta de cumpleaños, un montón de niños y la familia por allí... «yo no sé muy bien qué estoy viendo, pero vaya, ahí he visto algo que me recuerda a lo que estudié en Antropología y en Historia sobre la configuración de la familia», después unas vacaciones con gente en la piscina y la edificios de fondo «pues vaya, sí que vivía bien esta gente, eso podría ser lo que hablábamos sobre el prestigio social y la manera de portar roles sociales», y ahora una puesta de largo con un desfile y un baile, «sigo sin entender nada, pero con ese material podríamos estudiar los ritos de paso, e incluso analizar los personajes, porque seguro que tiene valor histórico». Y se acaba la película. Toda es muda, tan sólo con algunos sonidos incrustados y conversaciones posteriores que le han ido pegando en las que hablan los profesores y la directora. «Bueno, en realidad no ha sido tan aburrida, a ratos ha resultado interesante. De hecho, hay algunas escenas que me han impactado. Si me la explican seguro que la entiendo mejor. Lo mismo hasta podría hacer el TFG con estos materiales, porque en mi casa hay unos cuantos».

En este artículo¹ nos proponemos mostrar las posibilidades que el cine doméstico tiene para la antropología como objeto de estudio. Para ello, basándonos en los procesos de resignificación y reapropiación que está sufriendo este tipo de cine en las últimas décadas y las diferentes etapas de vida por las que atraviesa, haremos una aproximación para mostrar algunas de las posibilidades de análisis que tiene. Todo ello irá ilustrado con un caso concreto, que hemos datado de principio a fin, y que nos ayudará a exponer las diferentes fases de estas películas, así como algunos de los posibles significados y dilemas que emanan en cada una de ellas.

Partimos de una experiencia realizada dentro de un proyecto del plan propio de nuestra universidad y una campaña lanzada por la Filmoteca de Andalucía en la que se ofrecía la posibilidad de digitalizar los contenidos grabados en formato super-8

o similares a todos los ciudadanos de esta comunidad. Estos contenidos, que se le devolvían en una copia digitalizada, pasaban también a formar parte del archivo público. La amplia acogida que tuvo esta campaña quedó reflejada rápidamente por el desborde de trabajo que supuso para esta institución, que vio cómo no podía absorber todos los materiales recibidos. Esto despertó nuestro interés e hizo que orquestásemos una investigación en torno a este fenómeno. Los cambios de significado de estos materiales, de privado a público, así como las diferentes reapropiaciones que se podían hacer de ellos, o el papel del archivo como espacio cultural y los diferentes significados asociados a esta práctica fílmica, eran algunas de las direcciones en las que queríamos trabajar. Para comenzar, tras las primeras entrevistas con los técnicos de la filmoteca, seleccionamos a una donante que reunía unas condiciones idóneas para iniciar nuestro trabajo, dada la gran amplitud y variedad de registros que había donado, además de su interés en participar y contextualizar todos los contenidos. De este modo, Clementina, miembro de la élite aristocrática andaluza y depositaria de todo el archivo que había grabado su padre en la filmoteca, se convirtió en nuestra primera informante. Al mismo tiempo, nos pusimos en contacto con una cineasta para que elaborase una pieza con los materiales que le facilitásemos, Pilar Monsell, una directora que ya había trabajado previamente con este tipo de materiales. De este modo, podríamos observar todas las fases del proceso ante nosotros y comenzaríamos a diseñar una metodología para futuras acometidas. Nuestra idea era detonar todas esas etapas –donación, digitalización, catalogación, revisión, reedición en otro formato y proyección final para el público en general– delante de nuestros ojos, para estar presentes en ellas, o al menos presenciar cómo se rememoraban y registrarlas. Así, observaríamos el ciclo de vida completo de estos materiales y obtendríamos interpretaciones propias respecto al cine doméstico como material etnográfico y su potencial como objeto de estudio antropológico.

2. Cine doméstico y antropología

Comencemos situando nuestro objeto de estudio, el cine doméstico, al tiempo que lo acercamos a nuestro campo antropológico, es decir, lo precisamos como objeto cultural. Esta expresión “cine doméstico”, ampliamente aceptada actualmente, se emplea para designar un tipo de cine que desde la antropología nos podría llevar a pensar en aspectos propios de los espacios íntimos, donde parentesco, familia o sistema de alianzas podrían ponerse en valor, lo que encerraría una amalgama de significados complejos que no nos dejaría avanzar. Pero no es ese el motivo

¹ Este artículo se enmarca en los proyectos *El cine doméstico en España: preservación, difusión y apropiación*, PID2020-115424RB-I00, Convocatoria 2020 de proyectos de I+D+i, Ministerio de Ciencia e Innovación y la convocatoria UCO Social Inno-va del VI Plan Propio Galileo de Innovación y Transferencia de la Universidad de Córdoba.

inicial de su definición como doméstico, sino el deseo de diferenciarlo de otros géneros cinematográficos, permitiendo, a su vez, caracterizarlo a través de unos usos y rasgos técnicos y estéticos. Tal como lo definía Roger Odin, el cine doméstico se entiende como “una película (o vídeo) realizados por un miembro de la familia a propósito de personajes, acontecimientos u objetos ligados de una u otra manera a la historia de esa familia, y de uso preferente por los miembros de esa misma familia” (Odin, 1995; en Cuevas, 2010: 39). Esta definición se aplicaría a muchos productos, ya que, tal como afirma Van der Heijden (2018), las líneas divisorias entre cine doméstico (*home movies*), cine familiar, cine aficionado o de pequeño calibre, *subestándar*, no comercial, privado, inédito o personal no quedarían claras, y sería el enfoque del investigador, la perspectiva desde la que se trate, o el escenario en el que nos estemos moviendo los que nos diesen su acotación, por lo que seguiríamos necesitando encontrar un marco común con características propias. Así, llegamos a la enumeración realizada por Hielscher (2007), que describe los rasgos propios de este cine en función de:

- La tecnología: 9,5mm, 16mm y 8mm frente al profesional 35mm.
- El autor: aficionado frente al profesional, incluyendo en este a cualquier profesión que use la cámara en su trabajo –etnógrafos, cirujanos, ingenieros–.
- Las circunstancias de la producción: contextos no profesionales, ni preparados a tal fin.
- Las formas de representación: cine “mal hecho”, caracterizado por la ausencia de clausura, la dispersión narrativa, una temporalidad indeterminada, una relación con el espacio paradójico, las miradas a cámara, los saltos, la falta de *raccord*, interferencias en la imagen, falta de foco, negros, despistes, desencuadres o la reproducción de una fotografía animada (Odin 1995).
- Los contenidos: viajes, actividades familiares, niños, retratos familiares y eventos (Nogales Cárdenas y Suárez Fernández, 2010).

Con estos rasgos, comenzaríamos a situar nuestro objeto de estudio: un cine hecho por aficionados, con una temática y estilo recurrente, y bajo unas condiciones técnicas específicas para este fin. Llegados a este punto, tal como propone Cuevas (2010), se acepta por la mayoría de los investigadores el término cine doméstico para situar estas prácticas, que excluirá así al cine *amateur* –en tanto que este último intenta emular al cine profesional en su producción, montaje y exhibición– y que tendrá como rasgo fundamental la coincidencia entre cineasta, personajes y espectador. Este cine doméstico dejará abiertas sus posibilidades de estudio a disciplinas muy distintas, ya que lejos de presentarse como un discurso unificado, se mostrará como un objeto de “prácticas complejas, sedimentadas, activas y contradictorias de una historiografía imaginativa y transformadora” (Zimmerman, 2008: 17). Desde esta perspectiva comenzamos a acercarnos a la posibilidad, y recomendación, de su estudio desde la antropología. Así, el cine doméstico presentaría unas cualidades específicas que comienzan a hacerlo muy interesante para nosotros (Van der Heijden, 2018):

- Como producto –película, vídeo, archivo digital– y como práctica –grabar–.
- Como práctica para el recuerdo, memorial, tanto para los que se graba, como para el que graba o lo que se graba –autor, participantes y lugares– en el hogar o más allá de este.
- Como una representación o actuación para familias, individualmente, aficionados o profesionales, artistas o aspirantes a ello.
- Como producto que se escapa de la estética particular del cine convencional, profesional, y que, por tanto, permite narrativas de otro tipo, *auténticas*, sin editar, y referentes a eventos especiales y diarios.
- Como un producto que no se limita a la grabación, sino que incluye otros formatos y sistemas.

De este modo, nos vamos acercando a la posibilidad de su definición como objeto antropológico, ya que podríamos describirlo como una práctica situada, que toma un objeto de producción/reproducción audiovisual como elemento central. Una afirmación que desde la antropología podría ser un pleonasma –somos conscientes de que toda forma de conocimiento es conocimiento situado–, pero que nos servirá para incidir en esta práctica de manera particular, mostrando sus peculiaridades, y destacando unos comportamientos y contenidos que estarán sometidos a unas reglas culturales concretas y observables –translocales y transversales–, comunes a todos sus usuarios. De este modo, esta práctica situada, junto a los materiales que arroja, encontrará en la antropología una fuente fundamental para su estudio y comprensión. Si lo situamos dentro de la antropología audiovisual, su estudio se ha realizado desde dos perspectivas: por un lado, para producir o extraer información de sus materiales –acercándonos a los debates propios del documental etnográfico, donde autores como Flores (2020), Nichols (2001) o Ardévol (2006) ya nos avisan de lo problemático que es definir este género y sus estilos narrativos (expositivo, observacional, reflexivo, etc.), así como la compleja relación entre antropología y cine– y por otro, para analizar su práctica. En este artículo nos centraremos en el cine doméstico como práctica, al tiempo que invitamos a tomarlo como objeto central de estudio para la antropología, mostrando sus posibilidades y las diferentes vías que pueden recorrerse con él.

Desde la perspectiva de la práctica, toda la actividad del cine doméstico estará enmarcada por unas reglas, que dictarán sus usos y significados, estará convencionalmente pautada y emanará fundamentalmente de esa cultura visual con la que debemos familiarizarnos. El cine doméstico conllevará, por tanto, una cultura visual, y social, que encerrará unas técnicas, unos productos y unos escenarios que serán los habituales y bajo los que se desarrollarán todas sus acciones. Este código compartido del cine doméstico será uno de sus rasgos fundamentales. Así, las prácticas situadas del cine doméstico serán aquello que se ha venido a llamar *cultura Kodak* (Chalfen, 1987) y que no sería otra cosa que esa identificación a través de la portación de este objeto y sus prácticas asociadas –una tecnología concreta, unos usos y significados asociados y una semiótica propia–. Ahí ya comenzaríamos a vislumbrar su potencial antropológico como práctica reproducida.

Siguiendo a unos de los primeros antropólogos que se interesó por este objeto, Richard Chalfen, diríamos que el cine doméstico –*home made cinema*– se caracteriza por el modo en que es social y culturalmente construido, funcionando como una forma simbólica de comunicación entre los miembros de la familia. A partir de ahí comenzaría a expandirse hacia el resto de la sociedad, convirtiéndose en un objeto cultural que ocupará su espacio propio, determinando para sus usuarios su forma de practicarse y representarse, ocupando el espacio destinado a la memoria familiar, la construcción simbólica y narrativa de la familia, el ocio o las festividades, asociándose a determinados usos sociales o adscribiéndose a un estatus social. De este modo, se comenzará a expandir esa *cultura Kodak*, que, tal como esta empresa publicitaba, tan sólo requería pulsar el botón y ellos “harían el resto”², y que dictará cómo se representan y realizan los cumpleaños, las vacaciones, las escenas de familia feliz o su posterior proyección, narración y rememoración. Esta práctica se presenta, por tanto, como un objeto interesante para la antropología social.

Si lo abordamos desde sus contenidos, los materiales nos muestran un potencial, y necesidad, de análisis y comprensión de la realidad estudiada que nos permitirán enlazarlos con los debates que se mantienen desde la antropología sobre el rol del investigador, la autoría, la *autenticidad* de los comportamientos, memoria, narrativas colectivas o la refracción de la realidad, entre otros; tal como afirma Heider “una película etnográfica no puede sostenerse por sí sola” (2006: 116) por lo que necesitará de las circunstancias de la investigación y la realización para terminar de suministrar el contexto apropiado, algo que intentamos apuntar aquí.

Tal como analizamos en un trabajo anterior (López López, Alcalde y Cañete, 2020), algunas de las principales aportaciones desde las ciencias sociales al estudio de este objeto en esta dirección vendrán fundamentalmente de la subdisciplina de la antropología audiovisual (Grau, 2002), siendo fundamentales los estudios de Chalfen (1987) y Ruby (1978, 1980), este último sobre fotografía doméstica, Zimmerman (1995, 2009) con sus treinta axiomas sobre este cine, Moran (2002) con estudios sobre el video casero, las compilaciones de Ishizuka y Zimmermann (2008), o los estudios sobre recuperación y archivo de Rascaroli, Young y Monahan (2014).

Es por esto por lo que presentamos el cine doméstico como una práctica antropológicamente interesante, ya que aglutina una compleja red de significados y uso propios, algo que, sumado a su revitalización a través de las tendencias actuales de recopilación, digitalización y las diferentes labores de los archivos, nos muestran su potencial investigativo, por lo que damos algunas pinceladas en este trabajo e invitamos a continuar su investigación.

3. Metodología

3.1. El proyecto Mi Vida

- Juan de Dios: La idea es ir poniendo algunas imágenes y nos vas contando un poco lo que hay.
- Clementina: Y yo te digo, sí. Esa. Desde luego, no sé por qué, la que se los sabe bien es mi hermana. Porque conoce a todo el mundo. Yo algunos sí porque, por ejemplo, sale la mujer de Franco en uno. Y dije yo: “Esa es doña Carmen”, de una carcería o no sé. Y algunos sí, pero otros no, pero ella se los conoce a todos. Tampoco había muchos personajes. Soraya creo que, ¿no sale Soraya en una? Soraya la de Persia. La mujer del *Sha* de Persia, que ya vosotros los jóvenes no sabéis quien es.
- Juan de Dios: Ya no existe él.
- Clementina: Ya no existe el *Sha* (risas)
- Juan de Dios: Ya no existe Persia.

El trabajo se ha realizado tomando como eje central el proyecto Mi Vida impulsado por la filмотeca de Andalucía. Un proyecto que nace en 2016 y con el que pretendían localizar los soportes filmicos en película de paso estrecho o subestándar (9,5mm., 16mm., y Super-8) en manos de particulares o colectivos de Andalucía, con la finalidad de recuperarlos, conservarlos y digitalizarlos. La campaña, que sigue abierta, se concibe como un servicio público y gratuito, y cuenta ya con más de un centenar de donantes y aproximadamente un millar de registros de materiales donados en su base de datos.

A partir de la gran acogida de este proyecto – algo que despertó nuestro interés– comenzamos a organizar una investigación en torno a este objeto. Nuestro planteamiento se enmarcaba en la intención de datar todo el proceso de la campaña y contextualizar sus fases; para ello, debíamos conocer las historias y significados que había detrás de las películas para los donantes, visualizar y catalogar todo su material, conocer la impresión de los archiveros y algunos de los posibles usos y significados que podía tener para los cineastas este material y, finalmente, analizar también el punto de vista de algunos posibles destinatarios finales –público de las proyecciones–. Ante esto, seleccionamos a una donante, realizamos varias entrevistas semiestructuradas a sus familiares, mantuvimos también algunas entrevistas con los técnicos del archivo y nos pusimos de acuerdo con una directora, que ya había trabajado con estos formatos anteriormente, para que nos acompañase en algunas fases de este trabajo y realizase un montaje final con todo el material facilitado. De este modo, todas las etapas de las películas sucedían delante de nosotros, y nos permitía observar, y crear, los diferentes escenarios por los que atravesaba.

Esta forma de actuar se debe a que, después de los primeros acercamientos, vimos que el trabajo debía tener muchas capas, siendo esto uno de los rasgos distintivos del proyecto, al tiempo que nos

² Este eslogan encerraba el cambio tecnológico que Kodak perseguía desde sus inicios a finales del siglo XIX, con el que facilitar el uso tanto de sus cámaras de fotografía como después los cinematógrafos. Un slogan similar al de “momentos kodak” y que podría conectarse casi cien años después con el que hizo Flickr: “qué esperas ¡Toma fotos!”, o el de Sony “no pienses, dispara”, con los que se perseguía el uso y familiarización con estos productos (Mira, 2014).

iniciaba para futuras acometidas. El audiovisual conseguido³ se convierte así en pretexto y producto final de él mismo. A caballo entre el trabajo de campo y la investigación experimental, planteamos que el objeto se convirtiese en producto y los observados en parte de los investigadores, teniendo la propuesta dialógica investigativa siempre presente y cediendo a los protagonistas el papel principal⁴. La complejidad del cine doméstico también debía ser evidente aquí. Así que la creación de un producto audiovisual que fuese, al mismo tiempo, proceso y resultado, acompañado de la contextualización de todos los materiales y la activación de otros agentes sería nuestra forma de actuar. De este modo, se aglutinaba dentro de la pieza audiovisual el uso que los cineastas hacen del material ajeno, pasado por el filtro de los académicos, los archiveros, la narración de sus protagonistas y el trabajo de catalogación de esos materiales. En palabras de la cineasta, el resultado final se concretaba en una pieza que buscaba mostrar todo aquello que se queda fuera de plano o no filmado, pero que está implícito en lo que vemos, ese exceso de luz que elimina la imagen, de ahí su título, *Veladuras*.

3.2. Clementina y el archivo del marqués de Tablantes. La donante seleccionada

Clementina, la donante seleccionada, es hija de Pedro María de Rojas y Solís-Beaumont, conde del Sacro Imperio, marqués de Tablantes y maestrante de la Real Maestranza de Sevilla, autor de todo el archivo de grabaciones, que comenzó en 16 mm y después en super-8, entre la década de los cuarenta y los ochenta del siglo pasado, fue piloto de aviación y perito agrícola, afincado en Sevilla, trabajó durante un tiempo para el gobierno civil en la jefatura agronómica, lo que le hacía viajar para inspeccionar campos y maquinaria agrícola y como vendedor de aparatos de refrigeración. Pasaba las vacaciones en el norte de España, junto a su familia, y realizaban varios viajes al año, de ocio y vacaciones. Tuvo cuatro hijos. Ella, Clementina, es la segunda de esos cuatro hermanos. De ellos, la mayor, Menchu, es la actual marquesa de Tablantes, y ambas fueron las protagonistas en la guarda del material y la donación de este a la filmoteca, por lo que fue a ellas a las que entrevistamos. Donaron un total de 44 películas con aproximadamente 675 minutos de grabación realizadas por su padre a lo largo de esas décadas.

La situación privilegiada de esta familia, la actividad como perito, así como los viajes que realizaba –vacaciones, inspecciones de trabajo y prácticas de ocio– le permitió grabar y archivar multitud de escenas que, tanto por su diversidad como por su técnica, coinciden con lo que decíamos más arriba sobre los rasgos característicos del cine doméstico,

al tiempo que aparecen también otros materiales un tanto diferentes, ya que recogen otros contenidos no tan usuales y muestran una preocupación personal por la mejora de su técnica de grabación y composición, lo que los convierte en un repertorio variado e interesante para el análisis de los rasgos característicos del cine doméstico y su ciclo de vida. De ahí que nos decantásemos por ella para iniciar nuestro proyecto y utilizásemos la colección que había donado para la producción del documental. Tal como analizaremos más adelante, somos conscientes del sesgo socioeconómico⁵ y la visión excepcional que estos materiales podrían mostrar, algo que, por otro lado, también es una característica muy habitual de estos materiales y su uso, por lo que lo tuvimos presente a lo largo de todo el trabajo.

3.3. De privado a público, el ciclo de vida de las películas. Nuestro eje narrativo

– Clementina: Pues cuando mi madre se fue de su casa, del piso de Sevilla, pues estaban las películas y yo me las llevé a mi casa y las guardé. Durante 20 años, hasta que de pronto, pensé, me encontré vieja y dije, yo, cuando me muera, mis hijas las van a tirar a la basura. Y entonces un día yendo, no lo sé por qué, por la calle que está la filmoteca, entré y pregunté. Dije tengo unas películas de mi padre, antiguas, super-8 eran algunas y las otras no me acuerdo lo que eran. Y entonces me dijeron allí, creo que fue Ramón el primero con el que hablé, que sí, que estaban interesados en que se las mandara. Y yo se las ofrecí y se las entregué todas. Y posteriormente, justo antes de la pandemia, mi hermana encontró en su casa más y donó un segundo lote. Con lo cual yo me alegro mucho de que eso esté en manos de la filmoteca porque si no, se hubieran perdido para siempre, es mi opinión. Es lo que yo creo (...).

Cuando hablamos del ciclo de vida del cine doméstico nos referimos a los diferentes escenarios por los que pasan estos materiales y los significados que se adhieren a ellos en cada una de esas fases, un tema recurrente en la antropología que ya fue tratado en los ensayos compilados por Arjun Appadurai en *La vida social de las cosas* (1991), y retomado por Edwards (2022) en su conjunción entre imagen, fotografía y archivo. Así, en primer lugar, sería el producto de grabación por parte del camarógrafo, que, junto a los materiales, actores y escenarios, configuran la primera etapa de este ciclo. La creación de recuerdos, la grabación de escenas familiares, el sometimiento y manejo de una técnica y un artefacto novedoso, serían algunos de los vectores que entrarían en juego aquí. Después, aparecerá el objeto como

³ Este cortometraje está disponible en <https://vimeo.com/884283016>

⁴ Podemos entender este trabajo como un acercamiento más a esas propuestas de antropología colaborativa con las que seguir trabajando en la conjunción entre arte y etnografía. Tal como afirman González Abrisketa y Vallejo Vallejo (2014: 66) respecto al uso del cine etnográfico experimental, este busca provocar una experiencia estética en el espectador que tendrá que posicionarse sensitivamente ante la materialidad del cuadro en el que se convertirá la pantalla y para el que no tiene unos códigos previos con los que comprender lo que percibe. En esta línea, siguiendo a Schneider (2021) la *iconofobia* presente durante tanto tiempo en la antropología, y el nicho cercano al mundo artístico al que siempre se han relegado estos productos, tiene que comenzar a desplazarse, haciendo propuestas con las que esa conjunción entre arte y antropología tomen un mayor protagonismo (Baracchini y Guillaume-Pey, 2021).

⁵ Aquí las propuestas clásicas de Bourdieu y sus análisis del uso social de la fotografía desde su perspectiva socioeconómica serán fundamentales (Bourdieu, 2003 [1965]).

lugar de recuerdo, en el que familiares y archivo familiar se verán envueltos. La forma de almacenarlos, legarlos de una generación a otra, las proyecciones caseras o el discurso pegado a esos visionados tendrán lugar en esta etapa. Tras esta, comenzará su metamorfosis y su viaje desde lo privado a lo público. Las donaciones de este material a archivos públicos, las filmotecas, entidades encargadas de rescatar este material, campañas de digitalización y sensibilización acerca de este material o iniciativas particulares serán las encargadas de esta transformación. El material se digitalizará, se donará o se rescatará de muy diversas formas pasando a formar parte de otro archivo y cambiando sus significados. Finalmente, aparecerán otros usos de la mano de cineastas interesados en estos materiales, campañas publicitarias, proyectos institucionales que necesitan de ese material o cualquier otro proyecto (López López, Alcalde y Cañete, 2020; Cuevas, 2007; Odín, 2008), que se interese por estos materiales o que encuentre en ellos algún elemento de interés para su uso; de ahí que hablemos de procesos de resignificación y reapropiación de estos materiales, en tanto que caminan a través de diferentes escenarios adoptando significados distintos.

Esta transformación, tal como mostrábamos en la recreación del diario de los alumnos con el que iniciábamos el artículo, nos llevará a algunos debates, como la conversión de lo privado en público, el rol del director, del archivo, de los donantes o de los propios materiales en ese proceso; o los mismos usos sociales de estos materiales. Desde esta perspectiva, tal como decíamos más arriba, el cine doméstico como práctica podría verse, en su momento de creación, como una práctica normada; después, como un contenedor de la memoria, un objeto material que poseer⁶ o, finalmente, como una fuente para los cineastas e investigadores. Un proceso continuo de metamorfosis y vida en el que irá atravesando diferentes escenarios, usos y significados.

Estas diferentes etapas de la vida de estas películas son las que nos servirán para ilustrar y argumentar algunos posibles análisis que, desde la antropología, se pueden realizar. Se trata, por tanto, de una declaración de intenciones, con la que incitar a la antropología a mirar hacia estos objetos y a su potencial antropológico. Así, usaremos esas fases de vida para desgranar algunos posibles análisis, reflexiones e interpretaciones que ya han realizado otros autores, que han aparecido delante de nosotros a lo largo de esta investigación o que quedan abiertos a futuras vías de trabajo.

4. Algunos significados e interpretaciones de estas prácticas, posibilidades antropológicas

Tal como venimos esbozando, el análisis de estas prácticas es una tarea compleja, por lo que haremos un análisis siguiendo las fases del ciclo de vida que exponíamos más arriba con las que mostrar algunas interpretaciones y significados y el potencial que tienen como objetos de análisis para la antropología. Como decíamos antes, esta propuesta debe

tomarse como una invitación a la mirada antropológica hacia estos contenidos.

4.1. Cineasta, actores y contenidos. El cine doméstico como práctica y producto

– Menchu: A él le interesaba grabar, nada más grabar. Y la luz sí, porque nosotros aprendimos el contraluz, “no te pongas ahí que es contraluz”. Claro, por ejemplo, yo muchas veces, mis hijas están haciendo fotos ahora y digo no ponerlos ahí que es contraluz y no va a salir nada. Y eso lo he aprendido yo, que es una cosa común y corriente, pero vamos, porque lo he oído a él. Que él siempre decía no, no, no, ahí no ponerse, porque ahí es a contraluz y no sale o si tiene *flash*, puedes sacarla.

Si comenzamos poniendo nuestro foco de interés en el camarógrafo y la producción de imágenes, aparecen dos variables desde las que empezar a analizar este objeto y sus múltiples opciones de investigación: como producto donde los contenidos serán recurrentes, y como práctica o acto de grabar en sí mismo.

Empezando por los contenidos, vemos que, tal como decíamos, en el cine doméstico español siempre aparecerán las mismas temáticas, que podemos agrupar bajo las categorías de viajes –vacaciones, ocio–, familia –actividades domésticas y retratos–, niños y eventos –bodas, bautizos o acontecimientos– (Nogales y Suárez Fernández, 2010), y que también aparecerán en nuestro caso de estudio, aunque con algunas notables excepciones. De este modo, la *cultura Kodak* dictará sus reglas de actuación, configurando qué recuerdos se van a grabar, cómo se van a grabar, y sus usos y significados compartidos. Desde esta perspectiva, los contenidos, junto a la semiótica del cine doméstico, tendrán unos rasgos identificativos peculiares que nos permitirán reconocerlos y compartirlos, haciéndonos partícipes de esa comunidad usuaria de estos objetos. Los contenidos no sólo huyen de una producción profesional, sino que se asentarán en una forma de hacer cine admitida e irradiada bajo estos usos, que harán habituales esos rasgos de discontinuidad en el *raccord*, los movimientos de cámara o el abuso de los planos largos, entre otros.

La imagen como ventana –que permite ver–, como espejo –que sitúa la mirada y la pose– y como regla –que dicta el comportamiento– será la triada que subyazca bajo estas prácticas. Y, al igual que ocurre actualmente con las historias de *Instagram* o los vídeos de *Tiktok*, las prácticas habituales, los mensajes y comportamientos esperados bajo esos productos serán recurrentes y situados bajo unas reglas culturales compartidas que dictarán cómo deben hacerse y entenderse. El intercambio performativo (Czach, 2010) que se establece entre cineasta y sujeto grabado es fundamental para entender estas retóricas particulares y los repertorios habituales que aparecen en las grabaciones domésticas. Desde esta perspectiva, la idea de *habitus* de Bourdieu (2007 [1980]) en el cine doméstico

⁶ Un “objeto de afecto”, tal como define Elisabeth Edwards las fotografías que, encontrarán aquí, en el cine doméstico, un objeto similar (Edwards, 2012).

y la necesidad de compartir campos culturales para entender esos contenidos será fundamental. Así, el capital social, los campos culturales y el *habitus* impuesto, todo ello a través de la cámara como objeto a portar, las imágenes que grabar, los roles a interpretar o los ritos a imitar dictarán las normas compartidas de esta cultura en la que este cine se inserta como un identificador social más, como portador de identificación social. En este sentido, tal como indica Flores (2020) no hay que olvidar que durante mucho tiempo, la producción de cine, documental, estaba destinado a un grupo socioeconómico alto, que conocía y compartía estos códigos, por lo que su comportamiento estaba ritualizado, pero que, en otras ocasiones, podía situar frente a la cámara a otros ajenos a esas prácticas, evidenciando su distancia cultural; en definitiva, el proceso ritual que conlleva esta práctica necesita de unos símbolos compartidos (Turner, 1988).

Respecto al acto de grabar en sí mismo, en nuestro trabajo se ha destacado el rol del filmador como dominador de una técnica y un producto. Tal y como nos decían en una de las entrevistas, su padre estaba todo el día “haciendo cine”, no estaba grabando ni filmando, sino “haciendo cine” con esa nueva práctica que se estaba imponiendo en la sociedad; así, hacer cine, sería distinto a grabar o dirigir (*filming, recording*) y lo distinguiría, dándonos a nosotros una información precisa sobre lo que estas informantes querían transmitirnos acerca de la percepción y recuerdo que tenían de ello. Su padre “hacía cine” con la cámara a todas horas como dominio de ese reto tecnológico que suponía esta nueva práctica, la captación de la imagen como ámbito de experimentación del propio filmador acorde a las tendencias y códigos de cada momento. Algo que parece una tónica general en los comienzos del cine doméstico en el que los avances tecnológicos se van sucediendo y en el que se acaba imponiendo la cámara de super-8 frente a otros formatos, precisamente porque ofrecía mayor facilidad en su uso y revelado. El dominio de la técnica requerida, el manejo de los artefactos y los procesos –tomavistas, reproductor, edición y almacenamiento– funciona casi como un reto técnico más allá del producto conseguido o la imagen grabada.

Lo que parece interesar a muchas de las personas que usaban el tomavistas era esa capacidad de grabar imágenes y escenas más allá del sentido que pudiesen tener. Esa democratización de la tecnología de la imagen será central desde esta perspectiva en la que el uso del tomavistas, a pesar de seguir teniendo un sesgo socioeconómico marcado, comienza a popularizarse:

- Pilar: Y tu ¿para quién crees que el hacía todo esto?
- Clementina: Pues no sé, yo creo que para nadie. Porque le gustaba hacerlo. La prueba es que jamás nos ponía. No decía niña, vamos a ver el cine que he grabado y que os he grabado a vosotras. Nada. Yo estas películas, hasta que no me las dieron en la filmoteca no las había visto nunca. Vamos el 90% de ellas. O sea que vamos es una

cosa curiosa y extraña ¿verdad? (...) Nada, las grababa y las guardaba.

Por otro lado, y en este caso en particular, este autor cuenta con notables excepciones en sus contenidos, ya que aparecen unos materiales que presentan ciertas anomalías. Y es que comenzaba a preocuparse por el dominio de la técnica artística –luz y composición del cuadro– y se sale de las temáticas habituales –familia, niños y eventos–, grabando otras escenas derivadas de su trabajo –inspecciones y tareas agrícolas, fenómenos meteorológicos en el campo, etc.– con lo que ampliaba los contenidos del repertorio habitual. Parece que el interés del autor se centraba más en el componente material del acto de grabar películas, en el manejo y la técnica asociada al hecho de componer esas imágenes para después almacenarlas, que en la narrativa o los contenidos en sí.

Tal como nos decían las donantes en sus entrevistas, respecto al formato de grabación y la técnica adquirida –que debía ser en formato 8mm antes del super-8, ya que este no apareció hasta 1965, lo que requería cortar el metraje y pegarlo para unir las dos caras de grabación en 8mm–:

- Menchu: (...) Entonces él compraba todo el material donde se lo revelaban y todo, pero después en casa tenía un cacharrito, que lo tiene mi hijo Jaime creo, con un pequeño monitor así, con una ruedecita, y era a mano.
- Pilar: Una visionadora, se llama.
- Menchu: Eso, yo no sé cómo se llama. Para pegarlas las cortaba, las pegaba.
- Pilar: Y luego para montar y todo. O sea, ¿que el montaba?
- Menchu: Claro. El hacía trozos y le llegaban, y ahora se ponía a verlos “chiun, chiun, chiun” así. En una cosita “así” de chica.
- Pilar: Claro, una visionadora con un monitor chiquitito.
- Menchu: Y ahora que llegaba y hacía una cosa así, que la dejaba fija y cortaba, era una cosa que cortaba. Y ahora como una cosita, como un pincelito, porque era todo como rústico.
- Pilar: Montaba con cola, con pincel (...). Eso es una tarea difícilísima de hacer.
- Menchu: Pues él se sentaba “pum” y... porque yo lo veía.

Junto a esto aparece otro de los tópicos que se repite en esta primera fase de la creación y grabación: la figura masculina como filmador. En nuestro caso de estudio aparece la figura paterna como autor, y la esposa y sus hijas como protagonistas habituales de sus rodajes. Una característica recurrente que se repite en los materiales de cine doméstico⁷. De este modo, la figura femenina como personaje a grabar será otra de las tónicas habituales de este material. Esa mano masculina que maneja el cinematógrafo se dejará traslucir en múltiples planos. Tal como nos comentaba Susan Aasman en un visionado conjunto de estos materiales, “es un hombre

⁷ Véase el trabajo de Sebastian Thalheim (2021) sobre cine doméstico en la vida diaria de Alemania del Este y los roles masculino/femenino en estos procesos de reproducción de memoria oral.

quien graba”, algo que lo relacionaba con la multitud de planos femeninos que aparecen en las escenas de eventos o vacaciones familiares, y que daría para un estudio propio.

- Menchu: Los niños también, pero claro, nosotras éramos las estrellas. Del cine éramos nosotras. Porque claro, nosotras bailábamos, nosotras estábamos vestidas de flamenca, nosotras éramos las verdaderas estrellas del cine.
- Pilar: Vuestra madre si se prestaba más ¿no?
- Menchu: Sí, sí, sí, ella encantada como una artista. Ella encantada en todo. Ella posaba. Sí, sí.

4.2. Los sobres amarillos, cintas y cajones. El cine doméstico como recuerdo

Damos el salto a la segunda fase de la película. Ahí donde empieza a convertirse en un lugar para el recuerdo, el objeto como portador del recuerdo familiar y el contenedor de las escenas de su tiempo pasado. Al igual que la fotografía, el cine se convertirá en el lugar y el material donde encajar nuestros sentimientos acerca de un tiempo anterior y las figuras ausentes, y, desde esa perspectiva, sus posibilidades de estudio son muy variadas. Como objeto portador de memoria “se trata de un impulso que proviene de la fotografía (...) la cual fortalece la creencia de que es posible preservar filmicamente los momentos vividos y, en consecuencia, crea la necesidad de poseerlos” (Catalá, 2010: 319). En este sentido, el cine mudo tiene la virtud, y la necesidad, de tener que adherirle un mensaje que termine de construir su narrativa, por lo que necesitará de esa narración que lo acompañe. De este modo, los rituales de proyección o revisión provocarán que unos mensajes recurrentes aparezcan junto a las imágenes completando ese material y convirtiéndolo en un objeto portador de la memoria familiar que se hará y rehará en cada proyección, asociándose esos discursos que serán diferentes cada vez, en función del contexto actual o la evocación que se desee realizar. Un ejercicio de reconstrucción del pasado y lugar al que recurrir para conocer y revivir el tiempo anterior. Así, hemos observado uno de los tópicos frecuentes en el trabajo con estos materiales: el homenaje a la figura ausente. Si algo caracteriza a todas las entrevistas que hemos realizado y la intención latente de todo el proceso para las donantes ha sido el deseo de honrar la figura de su padre. De este modo, a través de estos materiales, lo que pretenden es poner en valor un legado que su padre les dejó y que ellas sospechan que puede ser valioso para los demás, ahora que ya no está. A partir de ahí, el uso que se les dé no les importa demasiado, sólo que se reconozca la procedencia de los materiales y se honre el trabajo que este hizo. En nuestro caso, este homenaje a la figura ausente es un eje fundamental en la investigación y configurará como el eje narrativo con el que la cineasta compiló todos los materiales en la pieza final. Es algo característico de la resignificación del cine doméstico en la actualidad, por lo que esa figura y la narrativa que se quiere asociar en torno a él focalizada en los materiales será una constante en todo el proceso.

Nos dicen los estudios sobre cine doméstico que la reproducción del material, ahora con varios protagonistas ausentes, lo transforma desde el hecho festivo a un homenaje y recuerdo. Apareciendo así las *broken narratives* (Hirsch, 2015), esas narraciones de pérdida, trauma o simplemente de ausencia que, paradójicamente, se reinician a partir de imágenes felices. El recuerdo nostálgico de la ausencia y de un pasado que quedaba ahí reflejado como tiempos felices será una de las características básicas de este cine. Del mismo modo, esas escenas felices servirán para configurar nuestro recuerdo, apagando otros. Tal como dice Alan Berliner, las películas se ponen al servicio de las apariencias (Berliner, 2010). Uno de los objetivos de ese cine doméstico y en conexión directa con la producción actual de imágenes (*Tiktok* o *Instagram*) es el de mostrar a una familia feliz y unida, como la exhibición de un logro social, el de la familia. Desde esta perspectiva y esa forma de hacer recuerdos, acorde al dictado de la *cultura Kodak*, se consigue un corpus de recuerdos que se ajuste a lo establecido como normal en esa época y que toda familia debe tener, similar a su álbum de fotos, la cena de nochebuena o la celebración oportuna.

Desde el punto de vista material, la película como objeto que poseer y almacenar también se carga de significado, así, vemos que se destaca la insistencia en tocar o poseer la película y archivar nuestros recuerdos. Como decía Norman Mailer (2011), saciar la sensación de necesidad de captar el tiempo y tenerlo en posesión, de manera material. En este sentido, la forma de almacenar estos recuerdos, los lugares de la casa o la transmisión femenina de madres a hijas suele ser una constante de estos materiales (Moreno Andrés, 2018). Tal como venimos diciendo, autores como Edwards (2022) o Schenider (2021) han analizado esta portación de significado de los objetos y la forma en la que los recuerdos se materializan en ellos, de manera que se cargan de significado emocional traspasando ese primer significado asociado a la fotografía o, en este caso, a las cintas de cine.

Por otro lado, asociado a ese deseo de honra a la figura ausente y a la materialidad, aparece la idea del respeto hacia los materiales y el cariño con el que se tratan, algo que arrancará en esta fase y será otro de los ejes que se mantengan estables a lo largo de todo el ciclo de vida de las películas. El “respeto, cuidado o cariño” que el archivero concederá a estos materiales, catalogándolos como especiales, el uso que los cineastas harán de ellos tratando de no pervertir la memoria y sentimiento original que la familia tiene –o simplemente preservarlos en su nuevo producto, transversalmente– o el cuidado de los investigadores sabedores de que tratan una intimidad ajena y expuesta, será una tónica general en todos ellos que arrancará en esta primera etapa, en la que la familia los dotará de ese significado privado y público, familiar y expuesto, algo que analizaremos también más adelante.

En esta fase se construirá, por tanto, ese discurso pegado a la película, que la completará y que nosotros hemos buscado con la proyección junto a la familia, intentando contextualizar las imágenes, identificando a los personajes y conociendo la narración –versión– de sus protagonistas de manera directa. Esa necesidad de contextualizar estas imágenes y la necesidad que tanto nosotros como los cineastas u

otros usuarios necesitaremos para comprender estos materiales se vuelve fundamental para conocer el punto de partida. El primer estrato de significado asociado a ellos será el que emane de los propios protagonistas. Así, la importancia de conocer de primera mano, no sólo quiénes eran las personas que aparecían en el documento, sino también los múltiples significados que para ellos puedan tener, nos ayudará a entender profundamente el sentido original que encierran. Y a partir de ahí, poder jugar con ellas con mayor propiedad. Siendo esta una de las labores fundamentales del antropólogo en este proceso, la labor de convertir imágenes mudas y vacías en datos contextualizados en ese primer nivel, para que no queden depositadas en el archivo como meros objetos audiovisuales vacíos de contexto.

- Clementina: (...) Nos decía que bailáramos y nosotros estábamos negras, con cara de furia de tener que... (risas). Esta es mi hermana Menchu, que es la que ha hablado antes y esa soy yo. Entonces él nos decía “pero moveros, ¡bailad!” Y yo no me apetecía nada (...).
- Menchu: (...) uy, mira, por Dios, aquí que están saliendo caminos de Tánger, y está saliendo el Puerto de Algeciras. ¡Mira cómo era el Puerto de Algeciras!, o el Puerto de Tarifa (...), ha cambiado parte de la Costa del Sol, porque hay muchas de la Costa de Sol muy divertidas, de Torremolinos, y eso sí se ve muy cambiado, los otros sitios se reconocen muy bien. (...)
- Ignacio: Si queréis le echamos un vistazo a la puesta de largo.
- Menchu: Se hizo, fue la primera que se hizo para la Cruz Roja. El dinero que se sacaba era todo para la Cruz Roja.
- Marido: Si, vino la princesa esta de Mónaco, Grace Kelly
- Menchu: ¿Grace Kelly vino? No, Grace Kelly vino a la feria un año.
- Carlos: No..., ahí estaba ¿no?
- Menchu: ¿A la puesta de largo?
- Clementina y Menchu: No.
- Menchu: Estaba... la Kennedy.

Por tanto, sería la conveniencia de contextualizar el material original, nuestro punto de partida. No con la intención de pautar los contenidos que ahí dentro aparecían, sino para aposentar una primera capa de significado, la primigenia –exceptuando al camarógrafo– y que, a partir de esta, los siguientes usos y revisiones pudiesen hacerse libremente. De este modo, una fase inicial de nuestra investigación consistiría en la labor de minutaje, identificación y localización que se completarían con los datos de las donantes y que se convertirían en una parte fundamental con la que clasificar este material y facilitar su posterior uso⁸. En este sentido, en muchos casos parece que el cine doméstico cuando se usa fuera de ese ámbito para el que fue creado se emplea justo con esa tara o carencia. La falta de información

contextual, con la que completar la información que se está viendo, marca un anonimato en los personajes que, aunque en algunos casos puede ayudar al espectador a identificarse, a través de esa función de espejo, en otras ocasiones puede emborronar alguna información interesante. Es ahí, donde, debido a la urgencia por contextualizar estos materiales, dada la avanzada edad de los protagonistas de estas películas, la antropología puede encontrar su principal aportación, realizando las historias de vida, entrevistas y dataciones con las que fijar esa primera capa de significado de mano de sus primeros protagonistas y propietarios. Para analizar este material gráfico hay que empezar desde fuera, ver quién produjo ese material, el contexto cultural de producción y su significado original, el sentido que tiene para los involucrados y, a partir de ahí, saber leer otros mensajes que estén ocultos entre ellos, interpretando esos discursos. Y, para ello, la labor del antropólogo deviene fundamental. Del mismo modo, conocer las historias, narrativas y recuerdos que estas películas tendrán pegadas por parte de sus principales protagonistas las dotará de significado inicial, por lo que las entrevistas abiertas y las proyecciones posteriores con los familiares se convertirán en fundamentales en la labor de datación y clasificación de estos materiales. Ahí entrará en juego también la proyección y la permanente revisión del relato que variará en función del emisor y receptor, pero también del contexto y el momento en el que se produzca, por lo que las reglas culturales subyacentes deben ser comprendidas, algo con lo que la antropología esta familiarizada, por lo que puede y debe aportar su quehacer a este objeto.

En relación con esta narrativa aparecen los ritos asociados a las prácticas de visionado que constituirán una práctica más de la vida del cine doméstico. El escenario, que será el salón de casa. con las luces apagadas, la reunión familiar para proyectar las imágenes o los espacios destinados a estas actividades, compondrán una fase más del uso y significado de estos materiales. En este sentido y al contrario de esta tónica habitual, nuestra donante seleccionada prácticamente no había vuelto a ver esas películas, y las proyecciones hacía mucho tiempo que se habían dejado de realizar. Así que el rito de colocar el proyector, sentar a toda la familia junto a él y comenzar a narrar todo lo que aparecía en la pantalla, constituyéndose como una actividad más asociada a estos materiales, en este caso no se producían o al menos no del todo. Según ellas, tal como decíamos más arriba, su padre grababa simplemente por el placer de grabar y archivar materiales, así que eran pocas las veces que se reunían a ver las películas. Pero con el tiempo sí que han vuelto a ver algunas y especialmente a raíz de la campaña de la filmoteca, y su devolución bajo formatos digitales les ha devuelto el interés por estos materiales, ya que les ha facilitado su visionado a través de tabletas u ordenadores, y les ha permitido revisionarlas. Las veces que las han visto con nosotros, han constituido para ellas una

⁸ Esta sería la primera acometida, en la que, una vez contactado con el donante y recibido el material de la filmoteca, se realizaría un primer visionado por nuestra parte, con el que ordenar los materiales, minutarlos y preparar el protocolo de la primera entrevista. En esta, a la que ya nos acompañaba la cineasta, se comenzará datando todo el material, identificando a los protagonistas de las imágenes y reordenando las grabaciones, concretando espacios y fechas y dejando cuestiones abiertas para otras entrevistas posteriores.

celebración más de ese revisionado. Convirtiendo la entrevista en ese rito de revisión, reconociendo a los conocidos que aparecen en las escenas o rememorando los sentimientos que experimentaban en ese momento de la grabación o proyección esporádica, a pesar de encontrarnos nosotros allí e integrándonos como miembros más de esa celebración.

- Menchu: No. Las de las monterías a no ser que hubiera alguna que mira, que estaba el príncipe ¿te acuerdas? Que estaba Don Juan Carlos que está aquí tal... entonces a lo mejor queríamos verla. Hombre, la feria, a lo mejor veíamos alguna. Pero en general, él las ponía, pero tampoco las veíamos mucho porque él las veía en su cacharrito ese (risas). Las pegaba y tal, las metía en su lata, les ponía la fecha y ya está ¿verdad?

Según Odín (2008), el discurso pegado a esa cinta y muchas veces originado después, durante la proyección, crea la memoria colectiva de esa familia, por lo que la proyección se convierte en la rememoración colectiva en el que se pone el énfasis, no en la descripción de las imágenes sino en la utilización de estas para rememorar el pasado. Esa rememoración no será, como dice Pink (2009), la memoria de ese pasado, sino la memoria que se crea sobre ese objeto y lo que nos recuerdan de su pasado. La recreación de un recuerdo que servirá para darle narrativa a la familia como grupo. Según Aasman⁹, ese silencio que acompaña a la proyección del cine doméstico debe ser completado por los comentarios de la familia que describirán y pegarán anécdotas a esas imágenes, completando la narrativa, tanto de las imágenes, como del hecho de proyectarlas. Algo que se transformará con la llegada del sonido (VHS).

En nuestro caso de estudio, la creación última de un cortometraje en el que se fusionaba gran parte de su archivo y se dotaba de una narrativa y nuevo formato les ha devuelto la posibilidad de reunir y proyectar esas historias, devolviendo al ámbito doméstico esa celebración nuevamente. Tal como nos decía la donante “se lo enviaré a mis hijos y sobrinos para que la vean”, adquiriendo de nuevo parte del significado original, ahora bajo otro formato, algo que también analizaremos más adelante y que se convierte en otra posibilidad investigativa de estos materiales.

4.3. La filmoteca como cajón de sastre. El cine doméstico como archivo

Si damos el salto a la tercera etapa de vida de estos objetos, nos acercamos a su proceso de transformación y metamorfosis, algo que se producirá dentro de los archivos públicos, a los que llegan bajo formas íntimas y privadas y de los que saldrán con otros formatos de difusión pública y significados muy diferentes. De este modo, el archivo se convertirá en el espacio liminal de uso y transformación donde los diferentes usuarios tendrán acceso a unos materiales que se alejarán desde el emisor al receptor, cambiando el mensaje durante su paso por ese canal.

En ese espacio liminal en el que se convertirá el archivo, los archivistas jugarán un papel fundamental, ya que serán ellos los que nos faciliten el

comienzo de toda nuestra actividad sirviendo de puentes entre donantes, investigadores y cineastas y, además, revestirán todo el proceso con una pátina de emocionalidad que caracterizará a estos procesos, tal como mencionábamos más arriba. Además de las prácticas técnicas y éticas que enumerase Becker (2001) en la migración de estos materiales desde el hogar a los museos, esa idea de “cariño, respeto o particularidad” del que ya hemos hablado y con el que hay que tratar estos materiales ya que son materiales provenientes de la intimidad de las familias será un mantra que tendrán siempre presente en estos espacios. Ese “tratar con cariño” los materiales hará que sean muy celosos a la hora de ceder los materiales o autorizar algunas actuaciones con ellos, y caracterizará una forma de actuar con el material privado, que, al convertirse en público, seguirá siendo, en cierto modo, privado, o, al menos, seguirá conservando parte del sentimiento que llevan pegado a ellos. Ese rol de custodios del cariño que estos materiales llevan adherido y la mirada paternal de los archiveros y cineastas será un eje transversal en todas las fases de la vida de estos materiales. Comprendido así, el archivo se configurará como un espacio de intercambio con sus propias reglas y significados, en definitiva, como un espacio cultural vivo donde los materiales se usen, se interpreten y se transformen, como cualquier otro aspecto de la cultura de un grupo. Según Cook “el archivo hoy en día se considera de forma creciente como el lugar donde la memoria social ha sido (y es) construida” (Cook, 2007, citado en Cuevas, 2010: 25). En este sentido, el archivo como espacio cultural, entendido esto como un lugar en el que los recuerdos se activan, se construyen y se transforman, configurará un espacio propio con capacidad y poder para diseñar esas campañas de recogida, esa articulación de las memorias anónimas y el uso posterior de estas por parte de cineastas, empresas o antropólogos; en definitiva, como un espacio cultural vivo y dovela clave de todo el proyecto.

Del mismo modo, los debates actuales que ocupan a los responsables de estos archivos –filmotecas públicas, iniciativas privadas, colectivos sociales, etc.– sobre qué postura tomar respecto a la aceptación, digitalización y clasificación de estos materiales, la forma de publicarlo o las condiciones de préstamo y usos aparecen como otras fuentes de análisis que, progresivamente se están abordando (López López, Alcalde y Cañete, 2020).

Desde esta perspectiva del archivo, uno de los planteamientos clave de este artículo es la concepción de estos materiales y su ciclo de vida a modo de palimpsesto que se va dotando de significado a medida que ocupa un lugar u otro, llegando a oscurecer los significados anteriores o transformándolos de manera fundamental, categorizándose dentro de esta red de elementos semióticos–materiales o configurándose como “referencias circulantes”, siguiendo a Latour (1999). Es decir, elementos móviles que a través de la localización y la relación quedarán sujetos a las traducciones específicas que se hagan de ellos y donde el archivo hará la labor de mediador entre estos otros núcleos.

⁹ Comunicación personal

4.4. Documentales, cine experimental o campañas publicitarias. El cine doméstico como otra cosa

Una vez que ha pasado por el tamiz del archivo, y que el documento está al alcance de todos, sus usos y significados vuelven a tomar múltiples direcciones. Cortes cinematográficos, campañas publicitarias, recursos para documentalistas, imágenes que ilustran investigaciones o fuente de información directa, pueden ser algunos de los usos más comunes de los que acaben formando parte. El cine documental, autobiográfico o no, suele ser su principal destino (Cuevas, 2010), pero, poco a poco, se abre a otros usos. Esta última fase de transformación y reapropiación culminará el proceso de vida de estas películas, que volverán a los espacios domésticos o a otros emplazamientos, ahora bajo ropajes muy distintos. La proyección del grupo a través de estos materiales privados, la resignificación de unos contenidos que se crearon bajo otros fines, o el surgimiento de otras lecturas aparentemente olvidadas, descuidadas o ignoradas serán algunos de los procesos habituales para ellos.

- Ignacio: cuéntanos, Clementina, ¿qué impresión te produce?
- Clementina: pues me ha gustado mucho. La selección que han hecho, porque claro, era difícil, porque había muchas películas (...) y me ha gustado mucho. Yo creo que está muy bien (...)
- Ignacio: (...) Clementina, unas imágenes que son vuestras, privadas, de repente acaban siendo usadas por una cineasta, que no tiene relación con vosotros, lo acaban viendo unos antropólogos (risas), queremos proyectárselo también a unos alumnos y tiene muchísimas lecturas. Y de repente, quizás acabáis en un trabajo fin de grado de un alumno de cine en el que analiza el color en las fiestas de cumpleaños. No sé, ¿eso qué te parece?
- Clementina: pero fíjate que eso que me estáis diciendo, para mí, era, como si dijéramos el ideal de lo que yo quería. Porque no quería que se olvidara. O sea que para mí, no es una cosa privada, porque lo que yo quería era que mi padre tuviera el reconocimiento de haber hecho estas películas (...) y esa afición tan grande que él tenía al cine (...)
- Ignacio: sí, pero el producto se ha transformado por completo. ¿Eres consciente de que a partir de ahora empieza a rodar bajo otros formatos?
- Clementina: sí, sí.

Si nos centramos en ese proceso de resignificación, la construcción del relato y la narración de la memoria colectiva a través de estos materiales provocará que unos materiales privados se conviertan en el espejo de todos, a través de un proceso de patrimonialización del archivo y su posterior difusión desde diferentes ámbitos –históricos, artísticos, empresariales, turísticos...-. La memoria individual se convertirá en social al comunicarse a otras personas bajo estructuras narrativas (González Calleja, 2003). Ese proceso de refracción de la realidad anónima (Grau, 2005) y cotidiana se volcará en esas imágenes, a través de las cuales el espectador podrá identificar su pasado o, al menos, evocar parte

de sus recuerdos, construyendo así una narrativa común. De este modo, la creación, revitalización, reconstrucción, deformación o especificación de la memoria y los recuerdos seleccionados para ello serán los elementos clave para su análisis. Realmente, desde esta perspectiva, lo que analizamos es un ejercicio de posmemoria, como diría Hirsch (2015), al propulsar la creación de una narrativa común sobre un pasado no vivido, pero adherido a unos materiales que llevan una narratividad construida posteriormente sobre unos discursos que conformarán su herencia memorística. En este sentido, también debemos ser muy cuidadosos, ya que, tal como ocurre en la literatura del holocausto, existe el riesgo de un “fetichismo narrativo”, atraídos por ese objeto y su mitificación –de clase social y consumidor–, que provoque la necesidad de construir, o explicar, una historia que no sea tal. Ese proceso de negociación sobre qué vamos a recordar y qué vamos a olvidar, tal como planteaba Halbwichs (2004), se hará palpable aquí con este proceso de resignificación.

En relación con esta transmisión de la memoria, la posición privilegiada que esta familia ha tenido a lo largo de todo el proceso de filmación –clase alta andaluza– le ha proporcionado unos materiales muy interesantes, tanto para conocer la cultura predominante de ese estrato social, un meta-análisis de ellos mismos, como para ser una fuente interesante desde el punto de vista histórico. Desde esta perspectiva, destacan también dos anomalías que aparecen en estos materiales respecto al resto de cine doméstico habitual, que refuerzan su potencial valor: el uso que el autor hace de la cámara, ya que filma escenas fuera de las habituales en este contexto, apareciendo otras localizaciones –inspecciones de trabajo, escenas de campo– y su interés por la experimentación y mejora en la técnica de grabación. Esto último, si bien aparece en algunos cineastas domésticos, aquí tiene una perspectiva muy marcada, generando unos materiales con gran calidad desde el punto de vista técnico o estético, tal como resalta la propia cineasta encargada del trabajo final.

Desde el punto de vista de la reapropiación, el cine de ficción se adueña de este objeto al igual que, en otras ocasiones, lo hace de la pintura o la fotografía, imitando o reproduciendo sus contenidos porque comparte con ellos el hecho de estar escrito en el mismo idioma, encontrando en este una fuente de recursos útiles para construir sus relatos. Tanto en el cine documental como en el experimental se usará para reforzar el relato, contraponerlo a lo ficcionado –como si este fuese *auténtico*– o, simplemente, dotar de mayor rigor histórico. Desde esta perspectiva del carácter *auténtico* de estos materiales, llegamos a otro de los puntos clave de nuestro artículo, los materiales del cine doméstico como fuente etnográfica. Allá donde sea necesaria la comprensión del otro tendrá sentido la antropología, por lo que estos materiales se convertirán en fuente etnográfica. Eso que afirmaba Berliner (2010), que “las películas domésticas son lugares antropológicos”, cobraría sentido así. El cine doméstico se convierte en un objeto de refracción de la cultura (Grau, 2005) y, por tanto, lo podemos analizar como un producto de etnografía visual. Tal como dice Díaz de Rada (2022), cualquier imagen de la realidad viene distorsionada por la labor de mediación y traducción que realiza esa

proyección de la imagen. Desde esta perspectiva, creemos que el cine doméstico es una refracción con un grado de fidelidad al original mayor al de muchos trabajos etnográficos visuales, en cuanto que cumple muchos de sus principios –falta de organización profilmica, dataciones hechas por los protagonistas, escenas que a ellos le resultan importantes, falta de actuación frente a la cámara, cotidianeidad, discurso en primera persona, etc.–, por lo que supone un elemento de refracción de la cultura tan próximo que, a veces, nos cuesta entenderlo, ya que no lleva el marchamo de etnográfico, pero que puede cumplir esa función de descripción, representación e interpretación de un contexto concreto.

Desde esta perspectiva, el “yo estuve allí” queda fielmente reflejado por sus propios protagonistas, narrándose en primera persona y convirtiéndose en “nosotros éramos los de allí”. Al mismo tiempo presenta un grado de protagonismo de la comunidad a la que se pretende comprender acorde a las tendencias actuales de la antropología. Si el observado tiene la capacidad de expresar y producir sus propios artefactos culturales, el papel del etnógrafo se verá cuestionado, tal como afirmaba Geertz (1989) en su giro interpretativo, y, así, el diálogo necesario entre etnógrafo e informantes no será tan necesario, ya que ellos mismos producirán sus registros, dejándonos a nosotros la labor de recopilación e interpretación, o, simplemente, de detonación de todo el proceso, que fue nuestra labor principal en este trabajo. Si podemos incorporar al otro a nuestro trabajo, no tiene sentido que el etnógrafo ocupe su lugar. Se trata de una conversación con los protagonistas en los que, en este caso, también incorporamos a la cineasta, como un miembro más de estudio –haciendo evidente su autorreferencialidad, a la manera del cine de Agnès Varda, o esa encrucijada entre arte, experimentación y etnografía (Schneider, 2021)– y haciendo visibles todas las partes involucradas. Si ellos pueden realizar el producto final, no debemos negarles esa posibilidad.

Continuando con la perspectiva del material etnográfico, el intercambio performativo que mencionábamos más arriba de Czasch (2010) es fundamental en el cine doméstico, y los ajenos entendemos esa interlocución entre los no-actores y la cámara a la que hablan o para la que posan, o actúan, como un elemento clave para reconocer qué tipo de cine estamos observando, pero para nosotros, como antropólogos, también nos pueden interesar esos otros fragmentos en los que eso no ocurre y de los que se pueden extraer enfoques interesantes. Así, el conjunto de figurantes, personas ajenas a la grabación, figuras que acaban formando parte del paisaje o secuencias en las que se recoge cualquier actividad cotidiana nos suministrarán información valiosa sobre la configuración de la familia, el concepto de ocio o trabajo, las actividades productivas o cualquier perspectiva antropológica en la que estemos trabajando, eso que Jorge Moreno analizaba en su estudio fotográfico sobre represaliados y que se quedaba “fuera de campo” (2018: 17).

En ese punto, y por extensión, estos objetos y sus productos se convertirán en versiones instantáneas de la vida –*snapshots versions of life*, según Chalfen (1987) –, que nos ofrecerán la posibilidad de analizar la historia desde abajo, viendo e interpretando las escenas cotidianas que reproducen estos productos. Tal como dice Aasman (2009) supondrán una fuente para conocer la vida familiar del siglo XX bajo cualquier contexto¹⁰.

– Menchu: Sí, por eso la película refleja, refleja nuestra situación, nuestra sociedad, nuestra vida la refleja muy bien la película. (...) Entonces se ve, en la terraza, se ve por lo menos cuatro o cinco personas que son todas del servicio. Eran las tatas... eso hoy día es impensable. Nadie tiene tres o cuatro personas en su casa de servicio. Entonces pues es curioso de ver, un tipo de clase social, como se vivía en aquella época. Y de paso pues se ve las personas y todo eso.

A partir de este enfoque como nuevo producto engarzaríamos directamente con el papel del cineasta en este último ciclo de vida de las películas domésticas. Bajo la premisa permanente de que siempre se filma para otro, vimos que el papel del camarógrafo original y los ojos de la cineasta invitada miraban de manera similar, con la intención de dominar una técnica con la que estética, formas, luz, encuadre y narrativa se fundiesen en un producto; un resultado al que los demás miramos, simplemente, para reconocer caras familiares y recuerdos vívidos, o como objetos antropológicamente interesantes. Di Tella dice que, *a priori*, los materiales domésticos no son útiles para el público, pero que es justo esa contrariedad, la de hacer público lo privado, lo que les dota de gran utilidad y donde el cineasta adquiere su función principal: el que sean aceptados. El cine doméstico, que es por esencia privado, hay que hacerlo público y ahí entra el talento de este. Según Di Tella, “son materiales aburridísimos” y hay que encajarlos en ese diálogo entre imágenes y espectador de manera acertada, a través de su saber hacer (Firbas y Meira 2006: 21). El reto del cineasta, por tanto, es crear una narrativa que permita al público visionar esos materiales que eran privados y lo hará acorde a su estética, ética, guion, contexto del producto, finalidad o presupuesto, añadiendo un agente más a esa ecuación que compone todo el ciclo de vida de estos metrajes. Una vez más, la encrucijada entre arte, antropología y experimentación muestran su potencial (Schneider, 2021).

Unido a lo que decíamos más arriba, el recuerdo familiar, el respeto y el cariño hacia los materiales y sus donantes, de nuevo, se dejará ver aquí. Tal como nos afirmaba la cineasta, quizá hubiese tratado los materiales de un modo más crítico en algunos momentos, pero como nos había acompañado en las entrevistas y conocía a la donante, le había dado reparo. Esto confirma esa característica de este material, y es que todos los agentes involucrados lo tratan con una “sensibilidad especial” ya que a pesar de sus transformaciones no son las fuentes habituales; esta

¹⁰ Algo que ha sido analizado de manera exclusiva por Efrén Cuevas en su reciente libro *Filming history from below: microhistorical documentaries* (2022).

idea del apego/desapego puede ser crucial a la hora de transformar estos materiales o resignificarlos. Tal como nos decían los técnicos de la filmoteca, ellos lo digitalizaban y pasaban al archivo público, pero seguían siendo conscientes de que eran recuerdos familiares y, si se hacía algo con ellos, habría que ver quién y para qué se iban a usar. Esa idea del cariño y del respeto hacia el material será una tónica general en todos los agentes involucrados, manteniendo ese filtro a no ser que haya una ruptura en la cadena y los materiales, ya despojados de esa relación de filiación, amistad o compromiso, puedan ser empleados bajo otras narrativas, libres ahora de esa emocionalidad. Por otro lado, tal como mostrábamos en la viñeta etnográfica anterior, cuando se lo planteábamos a Clementina, ella nos afirmaba que era consciente de esto y que tampoco le importaba, “siempre y cuando aparezca el nombre de mi padre para que se sepa que fue él el que grabó las imágenes”, ya que no tenía la sensación de que fuesen imágenes íntimas sino un legado que quería que se conservase, aunque fuese bajo otros formatos muy diferentes a los originales, es más, le llenaba de orgullo que eso se produjese, incluso acabando en significados o usos diferentes que, con el paso del tiempo, suponemos que acabarán llegando.

- Clementina: A mí no, no me importa. Hombre sería terrible si esas películas hubieran sacado algo horrible que hubiéramos hecho, entonces si hubiera dicho: ah, no las saques porque qué horror, fue el día que nos pasó esto o lo otro. Pero como son nada, películas de la familia, de la feria, en el campo, mientras no bañábamos.

5. Algunas conclusiones

El ciclo de vida que aquí planteamos no es otra cosa que una forma de abordar analíticamente las prácticas sociales articuladas en torno al cine doméstico, su archivo y su difusión pública. Con este ejercicio, hemos conseguido observar tales prácticas y registrarlas de modo que se evidenciara su interés para las ciencias sociales.

Mostrar el ciclo de vida de estas películas nos permite indagar en los diferentes significados que adopta este material a partir de sus diferentes traslados y usos. Un camino polisémico que afectará a su definición misma como objeto, el cine doméstico, que cambiará según los diferentes usos y significados por los que pase. En ese sentido, el cine doméstico, como practica situada que es, desafía a sus posibles definiciones estáticas y será al mismo tiempo cine casero, experimental, de ficción, amateur, político o militante, entre muchas opciones, dependiendo del espacio en el que se encuentre. Será el receptor de ese cine, el contexto específico de ese momento, o la intencionalidad del emisor, lo que marque un adjetivo sobre otro, derivándolo hacia los lugares semánticos ocupados por unas etiquetas u otras. De este modo, el mismo cartucho de película podrá pasar por diferentes productos y acabar en el banco de memoria visual de un sindicato, en el cajón de películas heredadas de la abuela, en un archivo municipal, una tesis doctoral de un historiador o en la exposición de una cineasta, modificando sus

etiquetas clasificatorias. Serán los elementos de la comunicación los que precisen en cada momento el significado que transporta esa película.

Por otro lado, el reciclaje o reutilización no será sino otra fase más de estos materiales que permiten esas transformaciones, pero que son otra práctica más asociada a ellos, similar a cualquier otro objeto inserto en una cultura. La resignificación y reapropiación del cine doméstico muestra unas posibilidades de análisis antropológico que, al igual que cualquier manifestación cultural, tiene múltiples perspectivas. Así, con la datación de esta pieza vemos cómo lo que nacía bajo unas premisas de ejercicio técnico y metodológico, como podían ser las grabaciones de una gallina con sus polluelos o los ejercicios de luz y contraluz con su esposa como actriz mientras él aprendía a dominarlos, acaban siendo parte de un cortometraje en el que una cineasta, sesenta años después, ve con fascinación ese empleo de la cámara y lo inserta dentro de un relato con trasfondo investigador y con la figura ausente como eje narrativo. Todo ese recorrido nos muestra que esta práctica adquiere multitud de capas y en cada una de ellas se establecerán múltiples intereses y posibilidades etnográficas.

Junto a esto, para nuestro análisis ha sido fundamental la conceptualización de este objeto más allá de la práctica cinematográfica o de un enfoque cinecéntrico. El cine doméstico, tal como lo hemos entendido nosotros desde la antropología, no es cine, sino que debemos observarlo desde otro prisma. Tal como afirma Odin (2008), para el cineasta familiar realizar un film –hacer cine, como nos decían las donantes– no es su principal objetivo, por lo que tendremos que tratarlo desde esas otras intenciones –experimentación, acceso a la tecnología, introspección personal, etc.–. Generalmente, en el análisis del cine doméstico se parte de la premisa de que es cine, por lo que se analiza desde la perspectiva habitual de este campo –género, técnica o rasgos habituales–, pero para nosotros se trata de un objeto cultural asociado a múltiples significados que, si obviamos esa relación con el cine, veremos que lleva dentro de él otros rasgos fundamentales: objeto económico, portación simbólica de estatus, identificación social, estratificación social, uso político –poder, género, masculinidades–, familia –parentesco, roles familiares, etc.–, refracción, traslación de prácticas deslocalizadas, etc., que también pueden ser analizadas, “dejándonos contaminar” por la mirada de los cineastas, tal como afirma Ardèvol (2006), y consiguiendo así un análisis certero de estos materiales.

Desde esa perspectiva –del cine doméstico como objeto meramente cultural alejado del análisis cinematográfico– se convierte en un uso o práctica social. Es una herramienta para “algo” familiar o social, pero no están haciendo cine, lo parodian, lo imitan o lo ridiculizan, aunque con otros significados alejados de este. Ocurre que usan la cámara pero, al igual que hoy harían con el móvil, lo hacen con un sentido social distinto al cinematográfico.

Si se mira desde la perspectiva cinematográfica, siempre sale mal parado –desaprovechamiento de las posibilidades técnicas, dispersión narrativa, ausencia de clausura, falta de un tiempo determinado, etc.–, pero, si se ve como un producto

cultural –juego de familia, herramienta portadora de estatus social, elemento identitario, etc.– tiene otro sentido y se hace más sencillo su análisis y comprensión.

Todo esto es lo que hemos tratado de recoger aquí y es lo que se muestra en este cortometraje, que intenta ser al mismo tiempo final y camino, proceso y producto.

6. Bibliografía

- Appadurai, Arjun (Ed.) (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México D.F.: Grijalbo.
- Ardèvol, Elisenda (2006) *La búsqueda de una mirada: Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC.
- Aasman, Susan (2009). "Home Movies: A New Technology, a New Duty, a New Cultural Practice", en Sonja Kmec y Viviane Thill (Eds.), *Private Eyes and the Public Gaze: The Manipulation and Valorisation of Amateur Images*, Luxemburgo: Kliomedia, 45-51.
- Baracchini, Leia; Guillaume-Pey, Cecile (2021). "When anthropology meets art. An interview with Arnd Schneider". *Ethnographiques.org*, n. 42
- Becker, Snowden (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.
- Berliner, Alan (2010). "Como mi padre antes que yo", en Efrén Cuevas Álvarez, *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 393 - 399.
- Bourdieu, Pierre (2003 [1965]). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- (2007 [1980]). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Catalá, Josep M. (2010). "El presente perpetuo. Mekas en el siglo XXI" en Efrén Cuevas, *La casa abierta*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 301 - 343.
- Chalfen, Richard (1987). *Snapshot versions of life*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Cuevas, Efrén (2007). "Microhistorias fílmicas: el cine doméstico en el documental contemporáneo". *Secuencias: revista de historia del cine*, (25), 7-24.
- (2010). *La casa abierta*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- (2022). *Filming history from below: microhistorical documentaries*. Nueva York: Columbia University Press.
- Czach, Liz (2010). "Cómo ´mejorar´ las películas. El discurso de perfeccionamiento y la interpretación en el cine doméstico" en Efrén Cuevas, *La casa abierta*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 61 - 88.
- Díaz de Rada, Ángel (2022). *Píldoras antropológicas: Refracción*. [Archivo de vídeo] <https://canal.uned.es/video/61efde1bb6092310212fc974> (Consulta: 01/03/2022).
- Edwards, Elisabeth (2012). "Objects of Affect. Photography beyond the Image". *Annual Review of Anthropology*. Vol. 41, 221 - 234.
- Edwards, Elisabeth (2022). *What Photographs Do. The Making and Remaking of the Museum Cultures*. Leicester: UCLPress.
- Firbas, Paul y Meira Monteiro, Pedro (Eds.), (2006). *Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal. Conversación en Princeton*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Flores Arenales, Carlos Yuri (2020). *El documental antropológico: una introducción teórico-práctica*. San Cristóbal de las Casas: UNAM.
- Grau Rebollo, Jorge (2002). *Antropología audiovisual: fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*. Barcelona: Bellaterra.
- (2005). "Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos". *Gazeta de antropología*, n.º. 21 (03). <http://hdl.handle.net/10481/7177>
- Geertz, Clifford (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- González-Abrisketa, Olatz; Vallejo-Vallejo, Aida (2014). "Circuitos de distribución y espacios para la difusión del cine etnográfico contemporáneo: una guía práctica". *Anales del Museo Nacional de Antropología*, XVI, 60-82.
- González Calleja, Eduardo (2003). *Memoria e historia*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza
- Heider, Karl (2006). *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press.
- Hielscher, Eva (2007). *Towards a definition of amateur film. Amateur film, Benjamin's Aura and the archive*. Tesis Doctoral, Amsterdam: University of Amsterdam.
- Hirsch, Marianne (2015). *La generación de la posmemoria escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.
- Ishizuka, Karen L.; Zimmermann, Patricia R. (2008) (Eds.). *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Berkeley: University of California Press.
- Latour, Bruno (1999), "On recalling ANT", en John Law y Jhon Hassard (eds), *Actor Network and After*. Oxford: Blackwell, 15 - 25.
- López López, Juan de Dios; Alcalde Sánchez, Ignacio; Cañete Buenestado, Fernando (2020) "¿Cosas de casa? Una propuesta de investigación sobre la recuperación de cine doméstico en Andalucía", en José Carlos Ruiz (Ed.), *Pensamiento crítico y realidad ficcionada: la influencia de la pantalla en lo cotidiano*, Sevilla: Egregius, pp. 145-164.
- Mailer, Norman (2011). *Un arte espectral*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Mira Pastor, Enric (2014). "Tras la crisis de la Cultura Kodak: un análisis de la funcionalidad de la fotografía personal en la web 2.0", *Historia y Comunicación Social*. Vol. 19: 747 - 758
- Moran, James M. (2002). *There's No Place Like Home Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Moreno Andrés, Jorge (2018). *El duelo revelado: la vida social de las fotografías familiares de las víctimas del franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nogales Cárdenas Pedro y Suárez Fernández, José Carlos (2010). "Evolución histórica y temática del cine doméstico español", en Efrén Cuevas, *La casa abierta*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 89 - 117.
- Odín, Roger (1995). *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Paris: Meridiens Klincksieck, 27-41
- (2008). "El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático". *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.57-58: 196-217
- Pink, Sarah (2009). *Doing Sensory Ethnography*. Londres: Sage Publications.
- Rascaroli, Laura.; Young, Gwenda; Monahan, Barry (2014) (Eds.). *Amateur Filmmaking. The Home Movie, The Archive, The Web*. New York: Bloomsbury.
- Ruby, Jay (1978). "Seeing through pictures: the anthropology of photography". *Camera Lucida*, (3), 19-32
- (1980). "Exposing yourself: reflexivity, anthropology and film". *Semiotica*, 30(1-2), 153-180
- Van der Heijden, Tim (2018). *Hybrid histories. Technologies of memory and the cultural dynamics of home movies, 1895 - 2005*. Maastrich: Universiteit de Maastrich.
- Schneider, Arnd (2021). *Expanded Visions: A New Anthropology of the Moving Image*. London, Routledge.
- Thalheim, Sebastian (2021). "Memories in motion: film elicitation and home movies from East Germany", *Oral History Society*, vol. 49, No. 1., 115-124.
- Turner, Victor (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Zimmermann, Patricia R. (1995). *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- (2008). "The Home movie movement: excavations, artifacts, minings", en Karen L. Ishizuka y Patricia R. Zimmermann (Eds.) *Mining the home movies: excavations in histories and memories*. Berkeley: University of California Press.
- (2009). "Speculations on Home Movies: Thirty Axioms for Navigating Historiography and Psychic Vectors", en Sonja Kmec y Viviane Thill (Eds.), *Private Eyes and the Public Gaze: The Manipulation and Valorisation of Amateur Images*, Luxemburgo: Kliomedia, 25-32.

Ignacio Alcalde Sánchez. Doctor en Antropología Social, profesor en la Universidad de Córdoba, imparte el grueso de su docencia en el Grado de Cine y Cultura y en el Máster de Cultura de Paz, Conflictos, Educación y Derechos Humanos de esta universidad. Sus líneas de investigación están relacionadas con el trabajo etnográfico, principalmente en el ámbito del cine, las instituciones punitivas, la desviación y exclusión social y la metodología de la investigación en CC. Sociales. Ha realizado trabajo de campo en centros de internamiento de menores infractores, colabora con la Filmoteca de Andalucía en el proyecto Mi Vida, y codirige el proyecto "De imagen íntima a patrimonio audiovisual". Con amplia experiencia docente, ha dirigido diferentes trabajos académicos sobre patrimonio y antropología audiovisual y ha participado en diferentes actividades y plataformas de recuperación del patrimonio industrial de la ciudad de Córdoba.

Juan de Dios López López. Profesor de Antropología Social en la UNED y Doctor. Obtuvo el Premio de Investigación PatrimoniUN10 a la Mejor Tesis Doctoral, concedido por el Campus de Excelencia Internacional en Patrimonio de la Universidad de Jaén. Es miembro del grupo de investigación Laboratorio de Estudios Interculturales de la Universidad de Granada. Ha trabajado como investigador social tanto en universidades como en otras instituciones públicas y privadas y ha participado en proyectos de investigación nacionales e internacionales sobre patrimonio inmaterial y procesos de patrimonialización, el fenómeno turístico o la pobreza urbana, entre otras temáticas.