MIRADAS DESESTABILIZADAS:
TRÁNSITOS ENTRE MEMORIA Y EXPERIENCIA
CAMBIOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD EN EL CINE CASERO EN CHILE

GI4: Las imágenes visuales y audiovisuales en América Latina

Camila Acevedo Durán.
Universidad de Chile, Chile.
camilaa.02@gmail.com

Cecilia Otero Rivas.
Universidad de Chile, Chile.
ceciliaoteror@gmail.com

Tema central

Cine casero chileno: Cambios en la representación estética de la subjetividad y sus manifestaciones actuales

Metodología Análisis cualitativo basado en los videos familiares, del modo en que operan los modelos de configuración de la familia en la estética del video, mutaciones en la composición y representación y sus consecuencias políticas y sociales.

Resumen

A partir de la revisión de videos caseros de dos familias chilenas durante los 50, 80 y 90, este artículo propone un análisis de la construcción de la subjetividad y la representación estética de ésta. El tránsito del sujeto entre la experiencia y la memoria construye una historia fragmentada que se revela en los filmes caseros. Las nuevas tecnologías han ido mediando las formas de representación, la identidad del sujeto como familia ha quedado relegada ante el posicionamiento del "yo" como protagonista en la construcción de la identidad. La digitalización ha traído de vuelta el cine casero, esta vez con una multiplicidad de significados. La estética de las home movies ha sido re utilizada y transformada por la industria publicitaria para llegar a los consumidores mediante la empatía que produce en cualquier espectador un video casero. La mirada subjetiva se impone como una realidad en si misma, la historia no es un discurso objetivo, sino distintas imágenes de un sujeto desestabilizado.

Palabras Clave: Home Movies, Imagen, Subjetividad, Representación, Identidad, Digitalización.

Introducción

Parece que fue ayer la última vez que grabamos un video con el celular, le gustó a todos nuestros amigos, lo compartieron y comentaron. Mas, ahora estamos comentando otro, el de ayer es historia. Y es que en el tiempo virtual no alcanzamos a sentarnos y observar. Somos espectadores con la misma velocidad en que realizamos nuestros videos.

La dinámica de las *home movies* quedó obsoleta, no así su materialidad. Las tecnologías han permitido que ese material pueda ser digitalizado, y que el

espectador que existe en la actualidad pueda con este tipo de películas, de alguna manera, acceder a ese proceso de identificación tan rico en emociones como el que permitió conmoverse a nuestros padres.

Paola Lagos define los *"filmes de familia", "películas caseras"* o *"home movies"* como "un tipo de cine de carácter *amateur* enmarcado dentro del ámbito de la comunicación doméstica; sistema que, -a diferencia de la comunicación mediática masiva- abraza ciertos procesos que ocurren en grupos reducidos de individuos, en sus vidas privadas y, a menudo, en la intimidad de sus hogares. Allí es donde se constituyen patrones recurrentes de identificables asociados a prácticas identitarias alrededor de la familia y sus representaciones que, como en todo proceso comunicativo, transmiten valores, creencias, cosmovisiones, ritualidades y sentidos de vida a sus miembros". (Lagos, 2008)

A través de una serie de cintas en súper 8 filmadas entre los años 50' y 80' y VHS filmados en los 90's por dos familias chilenas distintas se quiere reflexionar sobre el cambio en la subjetividad que permitió este tipo de documentación de la historia íntima latinoamericana, constituida por su cotidianidad, su realidad ligada a un contexto geográfico, a una clase económica y a un factor político muy importante en el caso chileno como es la vida antes y después de la dictadura.

Antes del golpe de estado las filmaciones abordan salidas a la playa, cenas, el nacimiento y los primeros pasos de los niños, fiestas, etc. Lo que cambia radicalmente en los 80' donde las filmaciones tienen lugar en otro escenario, ya no son en Chile, sino en el exilio. Hay un cambio geográfico donde pasamos del campo chileno a imágenes de Paris y La Habana. De aquí podemos deducir que se trataba de personas de izquierda o que se vieron afectadas en algún grado por la dictadura, también que eran una familia de clase media por las casas, los vehículos, las costumbres y que vivían en la zona central de Chile, por las

actividades a las que se dedicaban. Además, las dinámicas familiares filmadas en los 80' cambiaron, no solo por el contexto geográfico, sino por el punto de vista, ya que son los niños antes filmados, ahora adolescentes, los que toman la cámara y se convierten en realizadores. El registro, al ser con súper 8, es mudo, lo cual significa una condición de la cual quienes salen en la película como quien filma están completamente conscientes, la interacción con la cámara se asemeja a la de posar para una foto. Por otro lado, la familia filmada en los 90' vive en Chile la transición a la democracia, también es de clase media y, tal como el otro caso, son los padres aquellos que filman a sus hijos. Cabe destacar que el registro ya es sonoro.

Y nosotros… ¿Qué heredamos de estos videos caseros? En las imágenes podemos encontrar el mito de muchas construcciones sociales que aún se reproducen, la imagen es una forma de transmitir costumbres y ritos porque produce una identificación en el momento en el que el sujeto se ve en el video, ya sea a si mismo, o a su familia. La empatía que se produce es lo que hace que las *home movies* sean universales, la misma que se puede tener viendo las películas caseras de otros, donde se pueda encontrar ciertos rasgos o movimientos que denoten un emparentamiento con nuestra propia identidad.

La bibliografía existente posiciona el origen de este fenómeno en los años 50', en el auge del "*baby boom*" norteamericano que, con el tiempo, identificó a la familia como lugar de consumo. Patricia Zimmerman en su libro "*Reel Families. A Social History of Amateur Film*" (1995) explica que esto se debió a la necesidad de las familias por dejar un testimonio de sus prósperas vidas. Gracias al auge de la economía de posguerra, la familia mesocrática norteamericana pudo acceder a una gran cantidad de bienes de consumo entre ellos nuevas cámaras portátiles, que permitieron filmar su cotidianidad íntima.

Al momento de visionar el material que teníamos a la mano, nos posicionamos muy conscientes de lo ajenas que éramos a la dinámica que significaba revisar esas imágenes en familia, más aún, las condiciones materiales en las que lo visionamos nos alejaban aún más de la tradición de espectador de una *Home Movie*. Sin embargo, lo que nos alejaba en un primer momento de la antigua dinámica de espectadores nos acercaba a la posibilidad de entender por qué podemos seguir mirándolas.

Contextos históricos y su incidencia en los modos de representar

Cada contexto histórico exige un tipo de representación que va de acuerdo a cómo se concibe el sujeto dentro de la sociedad. En las filmaciones *amateurs* de los 50, las grabaciones en 8 mm son mucho más fragmentadas en comparación con las grabaciones de los 90, esto tiene relación con la duración del *reel* de la cinta súper 8 u 8 mm, que dura en promedio 3 minutos, en consecuencia el registro del tiempo y el espacio es fraccionado; los planos son variados e intermitentes. Con la llegada del VHS nos encontramos con la aparición del plano secuencia sostenido incluso por más de cinco minutos, ya que la cinta tenía una duración que rondaba los 50 minutos, y era una tecnología mucho más barata que el celuloide. Estos factores modifican el modo en de representación de los sujetos, tanto la concepción del plano espacio-temporal como la puesta en escena que se acuerda ante la cámara – la primera más estructurada y de menos duración y la segunda más relajada pero con una perfomance más prolongada-. Otro aspecto fundamental tiene relación con el sonido, el cine de súper 8 y 8 mm es mudo. Lagos y Figueroa (2008) señalan que "*la conciencia de su carácter silente por parte de quienes están siendo filmados, gatilla en ellos una serie de comportamientos que crea patrones identificables que se repiten a lo largo de prácticamente cualquier colección de filmes domésticos". (Lagos y Figueroa. 2008:9)*

En la mayoría de las secuencias podemos descubrir momentos donde quien filma, que por lo general es el padre, les da indicaciones a los niños. Como dicen Lagos y Figueroa (2008) se puede "oír sin escuchar" como el camarógrafo les dice *"Ahora caminen hacía acá".* En los 90 podemos escuchar las indicaciones a medida que el camarógrafo se mueve filmando a la familia, por ejemplo en los cumpleaños, él es generalmente quien hace el conteo antes de empezar a cantar, o quien pide que saluden o hagan gracias a la cámara. Incluso lo escuchamos presentando los espacios por los que transita cuando recorre la casa y va describiendo habitación por habitación. En este sentido en los años 50 nos encontramos con una cámara con menos desplazamiento, a la cual los sujetos se acercan y en los 90 es la cámara quien se mueve en busca de las acciones, pero en ambos casos la puesta en escena va siendo acordada.

A partir de los modos de representación cabe preguntarse cómo se elabora la subjetividad, ¿Se elabora en el plano o fuera del plano? Podríamos decir que en ambos casos, en primera instancia la subjetividad nace en acuerdos que se hacen dentro de esta "jerarquía del cómo se va a contar la historia" –acuerdos entre camarógrafo y familia- , pero teniendo muy presente a quién se le va a contar la historia -acuerdos entre realizador y espectador- y a ello se debe la selección de lo que se graba o por qué se graba lo que se graba. La imagen para la posteridad es aquella que ellos están pensando para si mismos en el futuro, pero también para sus hijos, o sea es una imagen que se hace para la misma familia pero que puede extenderse a una comunidad a medida que la familia se vaya expandiendo. En el fondo la preocupación por el registro de las dinámicas familiares tiene relación con distintos factores: la necesidad de dejar un testimonio familiar, el acceso y la difusión de nuevas tecnologías dentro del hogar, el auge económico de la posguerra, placer personal a modo de pasatiempo fuera de cualquier ocupación formal, entre otros. Pero detrás de todos estos factores está la preocupación por

pensar la autoimagen y la representación del grupo familiar para la comunidad misma, en este sentido los filmes familiares instalan un pensamiento sobre la imagen que antes estaba circunscrito a espacios académicos o profesionales. De ahí que la pregunta por la subjetividad sea un punto fundamental dentro del cine de familia. El punto de partida es la mirada, la subjetividad se elabora visualmente desde un punto de vista donde está puesta la cámara que depende de todos los factores ya mencionados -acuerdos entre realizador y espectador, factores sociales, de género, temporales, materiales e históricos- Estas miradas subjetividades están contando la historia de Chile a través de una puesta en escena, todo esto sin una consciencia detrás, más que una noción sobre este mecanismo -cámara y cinta- iban a registrar (atesorar) esta selección de momentos iban a quedar para las siguientes generaciones y de cierta forma esta puesta en escena de la subjetividad se van transformando en un discurso del sujeto sobre sus raíces, ancestros, una declaración de identidad (así soy yo, así me veo, esto hago porque así es mi familia) a través de la vida familiar.

> "El individuo incompleto se mira en el espejo y cree encontrar en él aquello que previamente residía en sí mismo. Sin embargo, el efecto del espejo es dar la apariencia (species) de completud, allí donde no la había. En la medida en que esa apariencia penetra en la propia noción de sí de aquel individuo, el mismo se constituye como sujeto, es decir, sujeto a esa apariencia de lo real. Lo real excede el dominio que el individuo pueda tener como sujeto, por lo que la subjetividad girará entonces alrededor de lo que se configure como su definición que, por ello, lejos de ser algo previamente establecido, será el objeto de una lucha entre fuerzas contrarias". (Ezquivel. 2008)

Es importante notar que la subjetividad se irá constituyendo por aquello que el individuo mire y represente, y esto ira mutando de acuerdo a las vivencias del cotidiano y la interacción con los otros individuos en el contexto doméstico. En las home movies se produce una negociación los sentidos atribuibles a la memoria. (Lagos y Figueroa, 2008) En el registro al igual que en la memoria hay una construcción selectiva y fragmentaria de la representación de lo vivido. La subjetividad limita al recuerdo a la vez que lo enriquece de matices que se develan a la luz de la pantalla o en la imagen mental.

Aunque siempre la subjetividad de quien filma será un filtro (muy íntimo) sobre la construcción representacional pactada y en comparación con los videos amateurs actuales tomados por celular hay un cambio en la puesta en escena, en la subjetividad construida -no de manera consciente- y en el modo en que se percibe al "yo". En Francia, Alemania y Estados Unidos la autorreferencialidad se consolida como tendencia en las décadas del 60 y 70. En Latinoamérica esta nueva concepción del yo comienza a gestarse en los años 80 y 90 incluso ya desde la década de los 90.

En la actualidad el "yo" pasa a ser el protagonista de estos videos dejando en un segundo o tercer plano a la colectividad. Entonces ¿Qué vemos en los 50? ¿Cómo se ve ese realizador que se está registrado en los 50? Sin duda se circunscribe a una estructura familiar que lo hace sentirse representado y que lo sitúa como parte de una comunidad, la sociedad chilena de la década de 1950, obviamente esta no es una reflexión de quién filmó, este análisis podría traducirse en sentir empatía con las imágenes y es por eso que las mismas son atesoradas como memoria. Y ¿Qué vemos ahora al mostrarnos? Al revisar videos amateurs actuales vemos por ejemplo un *aquí esto yo con mi familia* recorriendo tal lugar, que es una práctica diferente a *un aquí está la familia.* También hay que tener en cuenta el factor de la tecnología utilizada, hace 60 años era mucho más difícil y costoso grabarse, era

un *hobbie* que recién comenzaba a penetrar en la sociedad chilena al unísono con las cámaras entre algunas familias de clase media y acomodada, por lo tanto estos videos que están guardados en celuloide tienen una validez mayor, o en otras palabras, tienen un valor muy distinto al de los videos que están guardados en Facebook que son mucho más desechables.

De este punto se desprende otra variable que tiene relación con la interacción con el espectador que se sienta a revisar el material, antiguamente este proceso también era colectivo, había un momento y un lugar destinado a exhibir y ver las películas caseras, era una actividad familiar, donde todos se veían y disfrutaban de ello. Ahora uno puede ver la imagen a cualquier hora y desde cualquier lugar mediante diversos dispositivos (computador, celular, ipad) que no requieren la dedicación de un momento a cabalidad, puede hacerse simultáneamente a otras actividades, es decir estás imágenes pierden su *aura*[1] no solamente dentro del plano si no en la interacción con el espectador, son doblemente fugaces. Pero esta fugacidad es más bien actual, desde la masificación de las tecnologías y los dispositivos y sobretodo de internet. Incluso en los 90 ver las imágenes también constituían un momento para ser registrado. Uno de los registros de los años 90 muestra a la familia grabándose mientras veían otros videos de ellos mismo. Hay ahí un despertar, una conciencia de la capacidad representativa del filme que tiene que ver con una identificación en tiempo presente más que con un afán museístico. Son varios los factores que operan aquí, en primer lugar el metalenguaje -la imagen hablando de si misma- cuando se produce la *ruptura de*

[1] En relación al concepto de Aura de Walter Benjamin (1936). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Están además en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine.

la cuarta pared porque el sujeto se esta viendo en la dimensión de la pantalla, y fuera de ella sabe que está siendo "capturado" para otra imagen, hay una retroalimentación. En segundo lugar es la transformación del acto de mirar en una performance al haber una cámara mediando dicho acto. *Hay que hacer algo para ser visto*, las personas "entran en personaje" la cámara noventera seguía guardando un espíritu de baúl, si bien no de museo como en los 50, si de interacción con el presente que se está registrando para ser visto. Muy por el contrario de lo que pasa actualmente, donde las grabaciones no se guardan para el futuro, son fragmentos fugaces que son reemplazados inmediatamente por otros, incluso a veces antes de ser visto y por ende ya no tienen el mismo valor sentimental y material.

Las *home movies* al igual que cualquier otro tipo de construcción no son el fiel reflejo de la identidad familiar. La memoria que se proyecta en estas imágenes es selectiva. De acuerdo a Lagos y Figueroa (2008) es el "cine de lo feliz", con esto se refiere a que este cine gira en torno a una representación idealizada de la familia, donde las realidades que se registran serían "pequeñas ficciones" donde la familia transita en un capo libre de cualquier conflicto. La temática de la felicidad es transversal a cualquier película casera y el concepto de familia que se instala es objetivizante y corresponde a un modelo burgués y heteronormativo. Si bien las *home movies* idealizan la vida familiar en acontecimientos dichosos y acontecimientos memorables, tenemos que señalar que estos también constituyen parte de lo real vivido, por lo tanto no son solo "pequeñas ficciones", a pesar de los acuerdos para posar frente a la cámara, hay en ellas un registro documental. El cine amateur por lo tanto está en un cruce de géneros que se anulan entre sí para formar parte de la dinámica del cine familiar.

Formatos y espectador: cambios de la memoria.

Cuando el espectador se enfrenta a una película, ocurre ahí un diálogo entre la realidad de la imagen y la imagen mental de la persona. Es decir, la subjetividad que hubo en el inicio, aquella creada por la película, se pone en relación con todos aquellos lugares comunes que puede encontrar con el espectador, que puede ser él mismo autor de la película o alguien del núcleo familiar, así como una persona totalmente externa, que no tenga ninguna vinculación con esa familia, excepto por encontrar el aquella película casera ciertos rasgos que le remitan a su propia familia. Esto se produce al ser el relato íntimo familiar una narración identitaria –al menos dentro de la estructura social occidentalizada- por el hecho de que cualquier persona puede ver esta construcción y encontrar con que identificarse.

> El sujeto de enunciación se inscribe en la imagen, refleja y explora cuestiones íntimas o, entonces, recupera y reconstruye narrativas familiares y personales, muchas veces apropiándose material de archivo familiar o personal. En estas obras, discurso, puesta en escena, narración y búsqueda de una verdad interna están estrechamente ligados. (Schefer. 2008)

Los formatos del cine familiar son otro elemento dentro del diálogo junto con la forma de representación y de interacción con el espectador. Pues desde la proyección de una cinta 8 mm a la reproducción del VHS en el video y a la multiplicidad de formatos existentes en la actualidad, la forma de mirar ha ido mutando desde una mirada más enfocada a una mirada disociada. Hace sesenta años cuando las familias se sentaban ante el proyector de películas focalizaban toda su concentración en dicha actividad. La mirada de la actualidad esta disociada en diferentes estímulos que suceden al unísono, ya no hay un único

proyector, sino que las fuentes de reproducción son múltiples y no requieren de un salón oscuro que nos cobije dentro del ritual fantasmagórico del cine, incluso si este salón es la sala familiar y vemos una película casera. Antes había un tiempo familiar para ver esas filmaciones en conjunto, que se transformaba en un rito más y las películas tenían un valor como "tesoro familiar", como huella identitaria y como herencia para las futuras generaciones, que creaban un recuerdo "eterno", se suponía que estas imágenes iban a durar para siempre o al menos se conservaban con un sentido de transmisión. *Componer álbumes de familia y árboles genealógicos tiene la función de insertar al niño o al joven en su propia ascendencia (Cytrynowicz. 2002:85)*. En los 90 todavía perduraba el rito de revisar las imágenes que grabamos -vernos a nosotros mismos- pero quizás ya no con ese sentido de conservación para vernos en un futuro más bien lejano, si no vernos en presente, incluso las personas que aparecen en el video hacen mención a este propósito *"mira a la cámara para que nos veamos – ahora - los dos" (dicho por una abuela a su nieto en una de los VHS analizados).* Aunque esa sentencia no se cumpla, se refería a verse en un presente o en un futuro inmediato. Para hacer una diferenciación entre tres momentos de las home movies podríamos decir: en los 50 las grabaciones eran para el futuro, en los 90 para el presente y en la actualidad las grabaciones son para el pasado. Esto último tiene su explicación en la caducidad inmediata de esa grabación. Y por eso en la actualidad la imagen no se contempla con un sentido admirativo como una memoria estática, esto pierde sentido porque no hay una memoria. En "Outtakes from the life of a happy man" Jonas Mekas hace la siguiente reflexión *"this is all real… every image, every detail, everything is real and it's not a memory, it has nothing to do whit my memories anymore, memories are gone but the images are here"* . Esto por un lado, nos lleva a pensar en el cambio en el sentido de la memoria como un ente que nunca deja de moverse y en las home movies como imágenes que ya no ilustran un recuerdo, que es el sentido primero con que fueron filmadas, sino como realidades presentes que se constituyen a si mismas dentro de una subjetividad

que a la vez valida su cualidad de verdades. Los recuerdos no son irreales, son realidades en la imagen en si, Sartre decía

> *"La característica de la imagen mental es una determinada manera que tiene el objeto de estar ausente en el seno mismo de su presencia, de estar presente en el seno mismo de su ausencia… El original se encarna, desciende a la imagen. La imagen es presencia vivida y ausencia real, una presencia ausencia. (Sartre. 1940: 30)*

Es decir el sujeto de la imagen está presente y ausente al mismo tiempo dentro del cuadro, por lo tanto la pregunta se abre a ¿Qué es lo real si todo es real? Y ahí es donde opera esa subjetividad construida, que es tan importante y que como juicio histórico dice que no puede haber una historia real o única, porque cada imagen es real en si, y el recuerdo y la memoria son realidades paralelas –subjetivas- que nosotros construimos, por lo tanto la historia es subjetividad pura. Siguiendo esta línea, los discursos objetivizantes que nos dictan los libros de historia y los documentales científicos pierden validez frente a las home movies, que son un registro histórico directo, también son parte de la historia, y es muy difícil, por no decir extremadamente subjetivo, medir la objetividad de un registro en cuanto a otro. Sin embargo estas home movies no pretenden nunca validarse como la verdad en sí, lograr la objetividad, pero son la verdad de una mirada.

> Las películas nos permiten mirar a nuestra propia memoria, identidad y pasado familiar desde otro punto de vista y con otras dudas, nos permiten construir vías de escape para elaborar un relato con estatuto de historia, incluso el de la memoria afectiva familiar propia, que deja de ser "conocida" y "natural". (Cytrynowicz en Cuevas y Muguiro. 2002: 82)

Paralelamente el avance de las tecnologías en busca de una velocidad crea una doble relación con el tiempo en la cual los usuarios pueden “perder el tiempo”, pero a la vez cambian su relación con este lo que convierte la instantaneidad en una constante disolución de las imágenes .Es decir, al final la producción de la velocidad no lleva a un puerto donde se viva una velocidad si no que el tiempo transcurre casi sin tocarnos porque lo vivido-filmado se disuelve en el instante de su creación.

Digitalización

Otro factor importante es que para efectos de este trabajo el análisis va desde las películas en súper 8, VHS hasta las grabaciones en celulares y los sujetos de grabarse en súper 8, VHS y en celulares que es lo más común hoy en día y lo que nos permite comparar todos estos formatos es la *Digitalización.* Súper 8 digitalizado y VHS digitalizado que no es lo mismo que observar la imagen Súper 8 proyectada o el VHS en video porque al estar digitalizadas adquieren otra cadencia, otro ritmo, otra textura, y todo esto influye en una nueva estética y modifican un poco la representación original por lo tanto nosotros nunca vamos a poder acceder a ese momento de la representación a menos que proyectáramos las cintas originales. Técnicamente se podría conseguir un proyector o un video, pero es mucho más rebuscado, la mayoría de las imágenes antiguas llegan a la gente a través de la digitalización, lo que permite una masificación de la home movie o la imagen archivo.

El resultado del ejercicio de digitalizar un material permite generar un nuevo material que mezcla los formatos y los sincretiza históricamente. La huella de las distintas tecnologías en el cuadro aún es visible tras este proceso y es evidencia

de una especie de historia de la imagen resumida cuadro a cuadro que permite ver los pixeles sobre la cadencia de la cinta, en algunos casos incluso los agujeros del súper 8, sin olvidar que, al mismo tiempo, es un material en si mismo, un material distinto del otro.

La estética, tanto en la coloración, como en la cadencia y en los cuadros de la imagen, así como en las cosas que se grabaron generan una empatía casi inmediata con quien las ve, su condición de crónicas íntimas de una familia las convierte en un contenido universal que le hace sentido a todo el mundo. Este nivel de empatía ha hecho que esta estética se haya masificado en el último tiempo a través de los "filtros" digitales que se le aplican a las imágenes en los programas de edición y en múltiples aplicaciones de los teléfonos inteligentes, pero sobre todo se han re significado como una nueva estrategia comunicacional para hacer llegar una marca o producto desde una emocionalidad de la que nadie puede quedar indiferente. Gracias al uso que ha hecho la publicidad de ellas, creando a partir de esta estética una "nostalgia envasada", utilizada para adornar algún mensaje, producto o idea que ya no tienen relación con la intimidad a la que el material remite, se trata de vender, de generar en el consumidor una empatía con lo que se está ofertando. En otras palabras, la estética de las *home movies* es trastocada en una cosmética del recuerdo familiar.

Los peligros del uso de este recurso fílmico ya han sido advertidos, Diego Litvinoff (2008) apunta que *"en cuanto el cine deviene producto, sin ninguna cualidad artística, produce un espectador-producto, sin ninguna cualidad subjetiva, es decir un no-espectador, que anula aquella pregunta planteada por Hamlet. Este individuo ya no puede apropiarse de la apariencia (species) del espectáculo. La verdad queda del otro lado de la pantalla y lo aparente pasa a ser su propia vida".*

Actualmente el bombardeo de imágenes es mayor gracias a que estamos rodeados de un sinfín de programas y plataformas, como Facebook, Instagram, tumblr, etc. que nos permiten bajar filtros y aplicaciones para modificar nuestras fotos o videos y darle una apariencia más “vintage” a nuestras imágenes, un ejercicio que podría significar revestirlas de un tono mnémico (antes revelábamos las fotos ahora le ponemos velos) que se traduce en un cambio en la cosmética de la imagen, porque ya no se trata de la estética del original. Esta “cosmetización” se trata de extraer las capas más superficiales, lo más banal de la imagen y aplicarlas a la actualidad, con esto no nos referimos a la utilización de imágenes antiguas con el objetivo de dotarlas de un discurso diferente como sucede con el cine de found footage o el ejercicio de algunas videastas que deconstruyen la imagen con fines artístico o filosóficos, sino de capas, en la mayoría de los casos prediseñadas, creadas por programas modernos. Podríamos llamarlo la cosmética de la no memoria, porque estas imágenes siguen siendo desechables y fugaces. La estética de las home movies implica ciertos peligros que radican en la eficacia que tienen para transmitir un sentimiento y para generar una vinculación afectiva nostálgica que nos hacen conectarnos con lo más profundo de nosotros mismos (memoria, identidad). El uso de esta estética como cosmética en la publicidad nos hace conectarnos de manera casi inconsciente con un producto que escapa a cualquier sentido afectivo, pero que sí generan una nueva construcción identitaria basada en el consumo, un ejemplo de esto sería la publicidad de Coca Cola o Mc Donald´s. Esta cosmética se ha ligado a varias tendencias de moda, en primer lugar a lo retro, pero también a una juventud de una clase económica acomodada que encarnan un prototipo de belleza y una filosofía de vida liberal, despreocupada, individualista, alienada cuyo nexo con los otros son las redes sociales y los **productos que consumen en común.** Estos nuevos conceptos que podemos ver en la publicidad están sumamente politizados, pues ponen al consumo y al lucro como la base identitaria de un grupo lo que hace mucho más difícil que se generen cuestionamientos o puntos de quiebre en el sistema político,

limitando el ejercicio de la libertad y los derechos a la capacidad de adquisición de cada persona.

Otra acción política en el uso masivo de esta cosmética, es la política del cómo se debe representar la subjetividad, en el fondo se trata de imponer un estilo de representación y de auto representación, que va variando de acuerdo a la tendencia de moda. Sin embargo podemos observar que el formato inicial de las *home movies* de los 50 ha influenciado en muchos aspectos las formas de representación que las han sucedido, siempre sujeto a cambios, pero el que la familia se grabe pone al centro valores fundacionales de esta sociedad, como la estructura social basada en la familia heteronormada, y plantea la pregunta por la memoria íntima de un grupo, que es lo que atraviesa transversalmente todas las épocas y que es constitutivo de las *home movies*. Pero esta pregunta por la memoria y la identidad trastoca completamente su sentido al enfrentarla a las campañas de marketing publicitario, es decir, la publicidad rompe con este elemento constitutivo y se queda solo con la cosmética. Su uso reiterado produce una aniquilación de la memoria mediante el exceso, hay una utilización del cómo se ve y paralelamente una invisibilización de otros mecanismos económicos, y socio políticos. Gracias a esta operación se logra vender un producto como un sentimiento gracias a los recursos estéticos de las home movies. La contraparte de esto sería la disputa por la posibilidad de subjetivación de los individuos. Ya que, según Litvinoff *"Así, todo discurso que pretenda ser crítico deberá apuntar a la recuperación de la experiencia, mientras que aquel discurso que defienda el orden establecido, operará profundizando esa pérdida."*

Con todo, La subjetividad construida en las home movies chilenas es heredera directa del caso norteamericano de los 50', prueba de eso es que siga estando basada en la concepción de la familia burguesa idealizada. Se filman eventos memorables (paseos y fechas importantes), rituales tradicionales, y los momentos

felices de la convivencia cotidiana: primeros pasos de los niños, cenas y encuentros familiares.

Por otro lado, los valores que integran construcción identitaria de la subjetividad, a lo largo de los años, han pasado de retratar al sujeto desde lo colectivo (basado en la imagen familiar) a lo individual, donde el yo es protagonista de la representación. Creemos que esto ha sido porque el mismo relato sobre lo que se quiere recordar ha sido modificado por el cambio de los parámetros sociales e históricos en los que se ha vivido y también porque ha sido influido por las tecnologías y, en su relación con esta, la sociedad se ha vuelto más individualista y el yo ha adquirido un papel cada vez más importante.

El posicionamiento del sujeto que se filma en su contexto facilita que las home movies, en cuanto materiales etnográficos, se constituyan como una fuente histórica independiente de la oficialidad, siendo parte de la historia chilena y latinoamericana a través de la subjetividad de la mirada introspectiva.

Otro factor importante a considerar es la manera en que la digitalización ha cambiado la forma de aproximación a los archivos familiares, transformándolos en un nuevo formato con nuevas significaciones.

La estética de las home movies se ha masificado por la publicidad a través de nuevas tecnologías, con el fin de incrementar el consumo mediante la empatía. Políticamente podríamos decir transmitir un mensaje eficazmente a través de la emocionalidad que implica la estética del cine casero transformada ahora en una cosmética capaz de inducir ciertas conductas de consumo desde la emotividad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cytrynowicz, R. (2002). El cine de Berliner y la escritura de la historia. El hombre sin la cámara. *El cine de Alan Berliner. Cuevas*, E., & Muguiro (eds.) Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias. P 82.

Ezquivel Livinoff, D. (2008). *Crisis del Espectador. Entre el fin de la experiencia y la recuperación de la memoria.* Recuperado el 14 de Marzo de 2014 de http://www.lafuga.cl/crisis-del-espectador/328

Lagos, P., & Figueroa, A. (2008). Patrimonio Audiovisual y Memoria Regional. Una aproximación al Film de Familia. Revista *Austral de Ciencias Sociales*, (15), 9. Universidad Austral de Chile, Valdivia.

Sartre, JP. (1940). *Lo imaginario*. (p.30). Francia.

Schefer, R. (2008). *Vi-Deo Memoria. Autobiografía, autorretrato y autorreferencialidad.* Recuperado el 14 de Marzo del 2014 de http://www.lafuga.cl/vi-deo-memoria/451