



Memorias. Revista Digital de Historia y
Arqueología desde el Caribe

E-ISSN: 1794-8886

memorias@uninorte.edu.co

Universidad del Norte
Colombia

Viveros Celin, Carmen Elena

Hacia una posible cartografía de la memoria audiovisual en Colombia: de los archivos
fílmicos familiares al documental subjetivo

Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe, núm. 29, mayo-
agosto, 2016, pp. 105-135

Universidad del Norte
Barranquilla, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85549612006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

**Hacia una posible cartografía de la memoria audiovisual en Colombia: de los archivos
filmicos familiares al documental subjetivo**

**Towards an audiovisual memory mapping in Colombia:
from family films to the subjective documentary**

**Rumo mapeamento de memória audiovisual na Colômbia:
a partir de filmes da família para o documentário subjetiva**

DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.14482/MEMOR.29.7805](http://dx.doi.org/10.14482/MEMOR.29.7805)



*Carmen Elena
Viveros Celin*

Doctorante en Comunicación en la Universidad del Norte. Master en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la Universidad Autónoma de Barcelona (2001). Coautora del capítulo de libro El Máster en Documental Creativo de la UAB y la nueva ecología del documental, publicado en el libro *Realidad y Creación en el Cine de No-Ficción*. Profesora del programa de Comunicación de la Universidad del Norte. Email: ceviveros@uninorte.edu.co

Resumen

Este texto presenta, en primer lugar, una revisión teórica para entender el fenómeno de creación de

memoria a través del audiovisual desde la institución familiar. En segundo lugar, presenta una revisión del estado del arte de la práctica del cine familiar y cómo ésta se inscribe en las prácticas contemporáneas del cine. Seguidamente presenta un esbozo de estas prácticas en Colombia. Y, finalmente, presenta reflexiones en torno al trabajo de investigación que actualmente adelanta su autora conducente a la construcción de una posible cartografía de la memoria audiovisual en Colombia desde la institución familiar.

Palabras clave

Memoria, Película familiar, Audiovisual, Archive, Cine documental

Abstract

This paper presents a theoretical review to understand the phenomenon of creation of memory, through the audiovisual, from the family institution. Starting with a review of the state of the art of family filmmaking and how it fits into the contemporary practice of cinema. Following an outline of these practices in Colombia. Finally, reflections on the research work currently advancing her author conducive to building a memory mapping in Colombia from the family institution through audiovisual.

Key words

Memory, Family film, Audiovisual, Archive, Documentary film

Resumo

Este texto apresenta, em primeiro lugar, uma revisão teórica para compreender o fenômeno da

criação de memória através de materiais audiovisuais da instituição da família. Em segundo lugar, apresenta uma revisão do estado da arte da prática de filmes para a família e como ele se encaixa com as práticas do cinema contemporâneo. Em seguida apresenta um esboço destas práticas na Colômbia. E, finalmente, apresenta algumas reflexões sobre o trabalho de investigação atualmente promove seu autor levando à construção de um possível mapeamento de memória audio-visual na Colômbia desde a instituição da família.

Palavras chave

Memória, Filme para a família, Audiovisual, Documentário

Introducción

 n los últimos 25 años se ha generado un importante movimiento creativo y académico en torno al cine familiar en todo el mundo, y las derivas de este cine hacia la autobiografía y el reciclaje de las películas familiares propias o ajenas en el contexto del cine contemporáneo. Se trata del traslado hacia lo público de materiales y prácticas inscritas en la esfera de lo íntimo y privado que nos plantean cuestiones y temáticas universales como lo son la representación del mundo familiar, la memoria y la propia identidad, entre muchas otras. Las diferentes formas de apropiación de los archivos audiovisuales familiares, especialmente en la producción del cine documental (o cine de no ficción) contemporáneo, se han convertido en un terreno fértil para la reflexión que nos ocupa en este trabajo. Este proceso de reciclaje filmico o videográfico nos plantea la posibilidad de construir una memoria (alternativa a la historia oficial) desde la institución familiar. Este fenómeno se ha visto acentuado por la proliferación de dispositivos tecnológicos que fomentan los relatos del “yo” desde y hacia diferentes plataformas digitales (YouTube, Facebook, Instagram, etc.) que,

además de estimular y multiplicar la producción, fomenta también la conservación, difusión y reciclaje de este tipo de producciones domésticas.

Desde sus inicios, a finales del siglo XIX, el cine ha estado vinculado a la escena familiar. Nadie olvida aquellas filmaciones íntimas del *Repas de bébé* (*La comida del bebé*, Louis y Auguste Lumière, 1895) capturadas en el seno de la familia Lumière. A mediados del siglo XX la preocupación por la práctica del cine familiar apuntaba en otras direcciones diferentes a las actuales, los fabricantes de cámaras (Kodak®, Bolex®, etc.) se ocupaban de editar manuales que enseñaran a los “cineastas domésticos” a mejorar sus películas y a hacer “mejores películas caseras”. Un errático afán por acercar aquellas ingenuas y entrañables producciones a las de Hollywood, sin caer en cuenta que precisamente aquella pátina de “imperfección” era lo que las caracterizaba y diferenciaba del cine profesional y constituía su propia naturaleza y valor. Con el tiempo, estas películas, su estudio y sus usos han cobrado gran relevancia y han contado con el interés de la comunidad internacional hasta el punto que la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) incluyó el cine doméstico en el programa de su congreso anual de 1998, además de la publicación del especial *The amateur film* (1996).

Con la popularización del formato super-8 en los años 60, y posteriormente del video a finales de los años 70, se dio un importante movimiento que democratizó el uso de la tecnología y por lo tanto aumentó el registro de material fílmico y videográfico de manera doméstica, familiar y amateur. El presente artículo se concentra en la esencia de esas miradas desconocidas –íntimas y personales– que representan un gran valor para la construcción de la memoria desde la institución familiar. A lo largo del texto se abordarán los contenidos en diferentes secciones. La primera nos ofrece un marco conceptual para entender el fenómeno de creación de memoria desde la institución familiar en la línea de la Sociología de la Memoria desarrollada a partir de Maurice Halbwachs. La segunda presenta una revisión del estado del arte (teoría y práctica) sobre el cine familiar y cómo se inscribe en las prácticas contemporáneas del cine a nivel internacional. La tercera se dedica a esbozar un

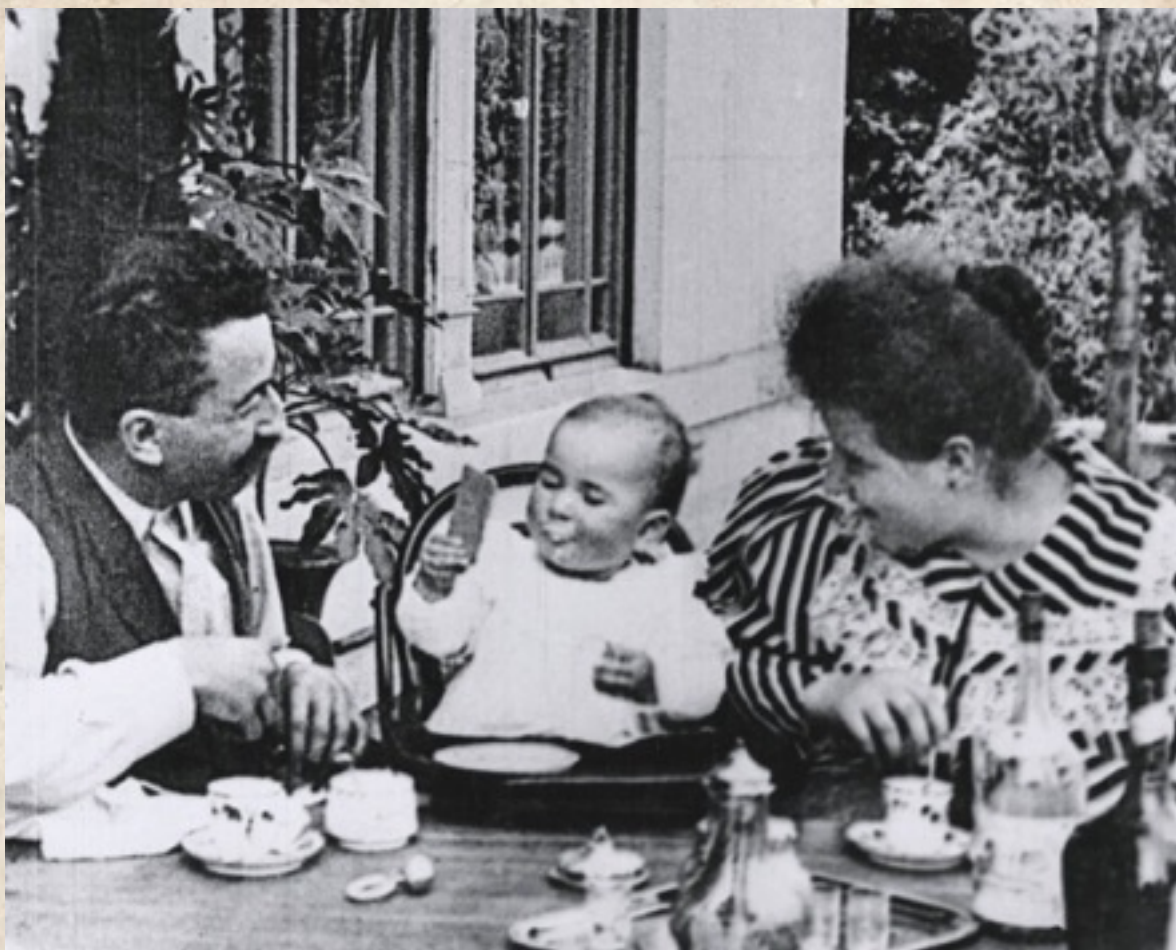


Figura 1: Fotograma de *Repas de bébé* (Louis y Auguste Lumière, 1895). Fuente: imagen de dominio público tomada de la página web del Museo de Arte Moderno de Nueva York

mapa sobre estas prácticas en Colombia y el Caribe. Y, finalmente, a manera de conclusión, en la cuarta sección se presentan apuntes en torno al trabajo de investigación que actualmente adelanta su autora, cuyo objetivo es el de construir una posible cartografía de la memoria en Colombia desde la institución familiar a través del audiovisual.

La familia: un marco social de la memoria

En 1925 Maurice Halbwachs, heredero y crítico de la Escuela Sociológica de Durkheim, acuñaba el concepto de cuadro o marco social, el cual le permitió consolidar su obra póstuma *Los marcos*

sociales de la memoria (2004), escrita entre 1920 y 1940, un referente de obligada revisión en los estudios de construcción de memoria colectiva contemporáneos. El gran aporte de Halbwachs, con respecto a las aproximaciones precedentes de los procesos mnemónicos desarrollados en el campo de la psico-fisiología, fue el de establecer una relación entre la forma en que recuerdan los individuos y su entorno social.

Para Halbwachs es en la sociedad donde el hombre normalmente adquiere sus recuerdos; es allí donde los evoca, los reconoce y los localiza. Se trata de un procedimiento recíproco por medio del cual la memoria individual se apoya en la memoria colectiva y a su vez ésta se apoya en las memorias individuales, estableciendo los “marcos sociales de la memoria”. Halbwachs considera que somos capaces de recordar en la medida en que nuestro pensamiento individual se reubica en estos marcos y participa de esta memoria. Por lo tanto, los marcos sociales de la memoria no son otra cosa que los instrumentos que la memoria utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad. De esta manera cada persona recuerda cuando asume el punto de vista del grupo y además la memoria del grupo se manifiesta y se realiza en las memorias individuales, convirtiéndose necesariamente en una “memoria colectiva” que puede (re)construirse y actualizarse en distintas épocas y desde diversos marcos sociales. Halbwachs reconocía tres marcos: la familia, la iglesia y la clase social, los cuales sentaron las bases de su Teoría Sociológica de la Memoria, en la que se establece la necesaria relación de dependencia entre la memoria y lo social. En este texto nos ocupa de manera específica el marco social de la familia como catalizador de procesos mnemónicos.

Partamos de una pregunta: ¿cuáles son los instrumentos que la familia utiliza para rememorar el pasado? Podríamos mencionar varios: el álbum de fotos, series de correspondencia epistolar, diarios íntimos, etc. A este trabajo interesan las películas familiares, entendidas como representaciones – en formato cine o video- realizados por un miembro de la familia, con ocasión de cualquier acontecimiento familiar para ser vistas por el mismo núcleo. En consecuencia, un corpus filmico

familiar opera como una estructura que permite rememorar, desde el presente, un pasado vivido en común. Se trata de un material que funciona como activador de los procesos de memoria colectiva desde la institución familiar.

La película familiar: un dispositivo de la memoria colectiva

Desde el ámbito de los estudios de cine y audiovisual, uno de los principales exponentes en este campo de estudio del cine familiar es el autor francés Roger Odin, quien a través de diferentes publicaciones ha sentado las bases para una aproximación histórica, teórica y práctica de este fenómeno a nivel mundial. Odin, junto a otros autores, ha construido un corpus teórico que coloca el estudio del cine familiar dentro de un campo más amplio que incluye todo tipo de prácticas cinematográficas realizadas de manera amateur, al margen de la industria. El teórico y crítico francés utiliza el enfoque, denominado por él mismo “semioprágmatco”, que es un híbrido entre el análisis de las películas y el análisis de la práctica del cine familiar, a partir de la observación directa de los procesos de producción y utilización y reciclaje en el contexto del cine contemporáneo (Odin 1995, Odin 2008 y Odin 2010).

¿Qué es un film familiar?

Odin (2010) define la película familiar como cualquier película (o video) realizado 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. Es decir, que tiene un contexto de comunicación específico: la familia. Esta construcción familiar, explica Odin, está llena de muchas figuras estilísticas (de forma) que la caracterizan como una película mal hecha:

- a) Es una película abierta, sin inicio ni final;
- b) No tiene intención narrativa, no cuenta una historia;
- c) Posee temporalidad indeterminada, atiende a un orden cronológico primario;
- d) Presenta una representación estereotipada de los espacios, sin valor descriptivo;
- e) Recurre al excesivo uso de la

pose frente a la cámara heredada de la fotografía; f) Multiplica las miradas a la cámara; g) Está llena de saltos y ausencia de cualquier tipo de raccord; h) Presenta múltiples interferencias a la percepción: desenfoques, movimientos bruscos, negros, fallos de sonido, etc. Esta lista de características que definen un cine lleno de muchos “fallos” son precisamente las que dan al cine familiar su correspondiente valor y naturaleza. Pero además de sus rasgos intrínsecos es importante analizar también el contexto que rige la producción y consumo de las películas familiares a la luz de la pragmática del cine doméstico desarrollada por Odin.

Pragmática del cine familiar

Una película familiar tiene como objetivo el reforzamiento del grupo especialmente porque casi todas estas películas remiten a momentos felices. Por eso es que todos esos fallos, según Odin (2010), no se convierten en un obstáculo a la hora de ser visto por la familia, sino que se convierte en un objetivo de la sesión de proyección de la misma. Se trata de reconstruir –de manera colectiva– el pasado vivido. Está claro que este tipo de película no retiene toda la historia familiar, pero ese cúmulo de momentos, en los que hay saltos en el tiempo, se convierten en el detonante de procesos de rememoración. Es prácticamente imposible encontrar situaciones íntimas incómodas o de conflicto en una película familiar; por lo general nos remiten a momentos tranquilos, felices o eufóricos. Se trata por lo tanto de una representación idealizada del pasado familiar, de alguna manera se asiste a la construcción mítica de la propia familia.

Durante la proyección de una película familiar todos sus miembros contribuyen a la (re)construcción de la memoria de esa familia. Y en este proceso se puede identificar un enunciador específico (la familia). Se trata, según Odin (2010), de un modo de lectura privado que se inscribe en un doble proceso de rememoración: a) Colectivo, para reconstruir en común la historia de la familia mediante los diálogos durante la sesión de visionado de la película; b) Individual, una especie de discurso interior que está ya en los miembros de la familia basado en los afectos y

vivencias compartidas en el pasado. Es por eso que el gran valor de una película familiar está en las interacciones colectivas (proceso de comunicación intersubjetivo) durante la producción o la proyección de la película y en las reflexiones individuales y personales. Estas características de producción y utilización validan las tesis de Halbwachs (2004) sobre los procesos de construcción de memoria y las relaciones entre la memoria colectiva y la memoria individual desde un determinado grupo social.

Las películas familiares están repletas de lugares comunes: rituales familiares, celebraciones, viajes de vacaciones, eventos memorables en la ciudad, fiestas populares, encuentros con amigos. Esto pone en evidencia la repetición y, por tanto, el estereotipo de la representación del mundo familiar. Además, es un material que tiene la capacidad de aportar diferentes sentidos mediante diversas operaciones sobre el mismo: la inclusión de un comentario (o voz en off), la contraposición de las representaciones evidenciada gracias al paso del tiempo, de tal manera que podamos observar las diferencias de una época a otra, y el cambio de marco social, entre otros. Frente a un hecho que ha sido filmado de manera doméstica, la película podría adquirir un valor o carga histórica como, por ejemplo, la película doméstica Zapruder Film® (1963), que registró el asesinato de J.F. Kennedy. O las películas filmadas por Roberto Restrepo (1948), antes y después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en Bogotá el 9 de abril de 1948, que han sido resignificadas en el documental *Cesó la horrible noche* (2014), realizado por su nieto, el realizador Ricardo Restrepo, y sobre el cual se hablará más adelante. Como se puede notar, cualquier película familiar antigua correspondiente a otra familia, época, cultura, geografía, etc., nos permite realizar lecturas renovadas desde el presente fuera de sus marcos sociales originales. Por tanto, este modo de lectura ofrece ya una posibilidad de enriquecimiento de la experiencia de dicha película.

Para Odin (2010), existen otras formas de lectura de la película familiar, que pueden resumirse de la siguiente manera: aislar el material filmico o el video del contexto en que fue producido, mediante la lectura por parte de una familia ajena. En este caso no estarían presentes los vínculos



Figura 2: Fotograma de Zapruder Film © 1967 (Renewed 1995) (Abraham Zapruder, 1963). Fuente: The Sixth Floor Museum at Dealey Plaza.

emocionales con el material, pero al mismo tiempo este modo de lectura aportará nuevos significados y sentidos. Se trata, por tanto, de una historia cotidiana desconocida que traspasando las fronteras de la familia puede ser objeto también de diversos procesos de (re)significación tal como ha ocurrido en las corrientes contemporáneas del cine documental y como lo veremos en los siguientes apartados.

El cine familiar: de los archivos audiovisuales al documental subjetivo

Los archivos audiovisuales familiares

El gran movimiento alrededor del cine familiar se inició en el seno de los centros de producción audiovisual en Europa. Fue precisamente en Bélgica, en 1982, con la creación del programa *Inédits* en la Radio televisión Belga Francófona que hacía visibles imágenes que habían permanecido desconocidas durante mucho tiempo. A *Inédits* le siguieron muchas iniciativas del mismo tipo en otros países. Posteriormente también se creó una asociación internacional con el mismo nombre que

agrupa a la academia, la industria audiovisual y los centros de documentación, así como una revista especializada la publicación de la obra *Jubilée Book, Essays on Amateur Film* (1997). A partir de estas iniciativas también proliferaron múltiples series y colecciones basadas en películas amateur en diversos países europeos como se muestra en la Tabla 1.

Nombre	Autor	País	Año
Familien Kino	Michael Kuball	Alemania	1978-1979
Chroniques congolaises	André Huet	Bélgica	1988
Images perdues (sobre la historia de Quebec)	Radio Quebec	Canadá- Quebec	1977-1978-1983
Privát Magyarország (La Hungría Privada)	Péter Forgács	Hungría	1988-97
La guerre filmée au quotidien	Varios autores	Francia , Alemania , Hungría, Bélgica	1995

Tabla 1. Programas y series pioneras usando archivos filmicos familiares. Fuente: elaboración propia a partir de Odin (2008).

En 1998 la Federación Internacional de Archivos Fílmicos incluyó el cine amateur en el programa de su congreso anual, además de concentrarse muy especialmente sobre este aspecto en uno de los números de la revista *The Amateur Film / Le cinema amateur* (1996). Este congreso marcó el inicio de un largo proceso de recuperación, conservación, difusión y estudio de este tipo de cine que se ha ido consolidando hasta el presente en todo el mundo. Desde entonces son muchos los pasos que se han dado en los diferentes países y regiones. Las instituciones públicas han determinado políticas de actuación, las cinematecas regionales y locales, los centros de producción audiovisual y equipos académicos que desde diversas universidades se han ocupado del estudio de los archivos filmicos en general y las películas familiares en particular.

Desde el ámbito académico, y teniendo como mentor al mismo Odin, es importante destacar publicaciones como *Estéticas ordinarias del cine y el audiovisual*, del Equipe de recherche interuniversitaire sur le cinéma privé (Paris 3-IRCAV/Lille 3-GERICO); un equipo de investigación interuniversitario sobre el cine privado de la Universidad Paris 3 y la Universidad de Lille en Francia. En esta publicación los autores nos introducen a una redefinición estética de la película familiar presente tanto en el cine de ficción como del documental (o no ficción). Se trata de una publicación en la que se plantean desde diferentes perspectivas de estudio cuestiones en torno a la estética, producción y utilización de películas, no solamente hechas en el seno de la institución familiar, sino también de manera amateur, al margen de la industria.

En Norteamérica, diversos autores pertenecientes a entornos universitarios han demostrado también su interés en esta temática. Tal es el caso de Patricia Zimmerman (1995), que hace un recorrido por la evolución de las técnicas y las tendencias del cine amateur y la carga estética, social y política que contiene este tipo de cine. El trabajo de Zimmerman rescata una parte de la historia del cine en Estados Unidos, desconocida hasta ese momento, identificando discursos hegemónicos establecidos a lo largo del siglo XX por parte de la industria de Hollywood, las revistas especializadas y los mismos fabricantes de cámaras que pretendían acercar la práctica del cine familiar a las producciones del star system americano, desconociendo que el valor real de estas producciones se instala precisamente en todas las figuras estilísticas o “fallos” que lo caracterizan y que han sido mencionadas anteriormente.

Al lado de Patricia Zimmerman, también ha trabajado Karen Ishizuka (2008), descendiente de japoneses en Estados Unidos, juntas editaron *Mining the Home Movie*, libro en el que se recoge una colección de ensayos de varios autores que exploran diferentes manifestaciones y movimientos del cine doméstico. En sus desarrollos académicos, Ishizuka encontró una invaluable colección de películas familiares inéditas de japoneses que fueron reclusos en campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial en territorio norteamericano. Estos hallazgos han permitido reconstruir

una parte de la memoria perdida de los japoneses en dicho país y cuestionar la historia oficial contada a partir de los noticiarios cinematográficos del gobierno americano de aquel periodo. También permitieron sacar del anonimato la situación de reclusión y sometimiento de las familias de origen japonés que se encontraban viviendo en territorio americano durante la Segunda Guerra Mundial. Este trabajo inauguró el Japanese American National Museum y permitió a Robert Nakamura, compañero de Ishizuka, dirigir el documental *Something strong within* (1995).

El documental subjetivo

El género documental ha jugado un papel importante en este proceso ya que, en las últimas tres décadas, una buena parte de este tipo de producciones reutiliza los archivos audiovisuales familiares y además da visibilidad a relatos que tradicionalmente se habían inscripto en la esfera privada. Una tradición que, desde la teoría, es considerada como el “giro subjetivo” del documental, el cual empieza a gestarse con las vanguardias cinematográficas de los años 60 y los cambios tecnológicos que permiten el acceso a cámaras más pequeñas y baratas y por tanto otra relación con los sujetos filmados, pero sobre todo con cierto desencanto de la sociedad de la postguerra que encontró su momento de mayor efervescencia en los movimientos sociales de mayo del 68 en plena guerra fría. Este contexto se convirtió en un excelente caldo de cultivo para que lo individual y subjetivo empezara a trasladarse hacia la esfera pública en el ámbito cinematográfico. Este fenómeno lo recoge Bill Nichols (1991) y Bill Nichols (2010) al revisar su tipología del documental, incluyendo los modos reflexivo y performativo, que de alguna manera reflejan, tardíamente en el audiovisual, las tendencias historiográficas de La Escuela de los Anales de Lucien Febvre y Marc Bloch planteadas desde 1929, y que reivindican la necesidad de poder contar la historia también “desde abajo”. De acuerdo a las tipologías de Nichols, mientras la modalidad expositiva intenta construir relatos absolutos y hegemónicos sobre la historia, los nuevos modos tratan de cuestionarla a través de relatos alternativos y contra-hegemónicos, desde perspectivas personales y subjetivas, que muchas veces recurren a la historia de vida personal y familiar pero al mismo tiempo cuentan

historias universales. Un claro ejemplo de este fenómeno puede verse reflejado en la obra del americano Ross McElwee, cuyo universo filmográfico se mueve entre sus relatos más íntimos (sus amores, su familia, sus amigos) en diálogo permanente con la época que le ha tocado vivir. Así, la guerra fría hace presencia en *Sherman's March: a meditation on the possibility of romantic love in the south during an era of nuclear weapons proliferation* (1986). La caída del muro de Berlín arrastra a McElwee a filmar *Something to do with the Wall* (1990). Estos ejercicios le ayudan a configurar un viaje interior, un “paisaje del yo”, que traspasa las fronteras de la vida íntima haciendo que se establezca una relación de lo autobiográfico con lo histórico y de lo personal con lo social. Efrén Cuevas (2007) se refiere al tipo de productos audiovisuales generados por McElwee de la siguiente manera:

McElwee utiliza fuentes visuales diversas, pero apenas recurre a metraje de archivo que no sea personal. A lo largo de los años, comenzando en la década de los setenta, ha ido filmando a su familia, con un enfoque entre doméstico y profesional. No es fácil tipificar las imágenes que va filmando, pues filma a su familia, pero su modo de trabajar responde al de un profesional.

Pero la obra de McElwee no solo se limita al mero registro de imágenes familiares sino que posteriormente las resignifica y actualiza mediante una relectura del pasado vivido colectivamente desde una perspectiva personal y en un tiempo presente. Para Cuevas:

Esa personalización del relato tiene su complemento en la post-producción, cuando realiza el montaje y le añade su comentario en off, elemento unificador y característico de todos sus filmes. Su voz cadenciosa, sosegada, acompasa el ritmo tranquilo de las imágenes e introduce explícitamente la reflexión autobiográfica, al reevaluar retrospectivamente los diversos materiales filmados en el pasado desde el presente del momento de la post-producción.



Figura 4: Fotograma de *Time indefinite* (Ross McElwee, 1993). Fuente: Ross McElwee.

Efrén Cuevas, profesor de la Universidad de Navarra, es probablemente el académico más prolífico en torno a este tipo de cine y tras una estancia investigadora en Estados Unidos, editó el libro *La Casa Abierta, El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (Cuevas, 2010). Se trata de un compilatorio de ensayos de diferentes autores -incluidos Odin, Zimmerman, e Ishizuka- en los que se repasa el estado actual de la práctica del cine familiar y sus nuevas tendencias en el terreno del documental subjetivo. Antes de *La Casa Abierta*, Cuevas ya se había ocupado de los documentalistas americanos Alan Berliner y Ross McElwee, cuyas obras transitan, como se dijo antes, en el terreno del cine autobiográfico y familiar en el contexto del cine documental contemporáneo. Se trata, en definitiva, de obras que se basan en la propia vida e historia familiar de los directores que conjugadas a través de renovadas formas cinematográficas construyen nuevos discursos al universo familiar muchas veces contrarios a los que el cine familiar tradicionalmente ha planteado: problematizan la institución familiar y plantean cuestionamientos que muchas veces la

alejan de esa imagen idealizada presente en las películas familiares planteada por Odin. Tal es el caso de *Nobody's bussiness* (1996), documental autobiográfico, en el que el director pone en evidencia la relación de amor-odio que mantiene con su padre al tiempo que explora el pasado familiar y las posibles causas del divorcio de sus padres apoyándose en el archivo filmico de la familia. *The Family Album* (1988), del mismo director, reconstruye el ciclo de una vida utilizando solo fragmentos de archivos filmicos de diferentes familias estadounidenses. Berliner construye para la película una falsa banda sonora de diálogos y efectos que evocan las mismas situaciones que nos muestra la imagen: desde el nacimiento hasta la muerte, construyendo una mirada sociológica a los rituales familiares de la sociedad americana del siglo XX.

En *La casa abierta*, Jorge Ruffinelli (2010) -profesor de la Universidad de Stanford-, hace un recorrido por este tipo de cine en sus formas contemporáneas en América Latina a través del análisis de cinco casos de estudio. Se trata de cinco documentales que utilizan y reciclan filmaciones domésticas mediante el uso de diversas estrategias narrativas, a partir de objetivos diversos y obteniendo resultados estéticos e ideológicos, logrando traspasar la frontera familiar para instalarse en otro ámbito de la sociedad para la mirada y reflexión colectiva, tal como lo expresa el propio Ruffinelli. Son estos: *Mi hijo el Che, retrato de familia de don Ernesto Guevara* (Fernando Birri, 1985); *El misterio de los ojos escarlata* (Alfredo J. Anzola, 1993); *La televisión y yo* (2002) y *Fotografías* (2007) de *Andrés Di Tella*.

En América Latina un volumen considerable de este tipo de producciones han sido realizadas principalmente por hijos y nietos que, además de reivindicar el núcleo social de la familia, recurren a estos materiales como mecanismo para construir la propia identidad y la memoria traumática de la pérdida de sus padres y abuelos durante los gobiernos dictatoriales en países como Argentina y Chile, entre otros. Podríamos continuar y extendernos enumerando cada uno de los movimientos que, en el ámbito internacional, se han dado con respecto a esta área de estudio académica en un período de tiempo relativamente corto, pero no es el objetivo de este documento. Sin embargo, este

esbozo nos ofrece un marco de referencia y una idea amplia de la importancia que hoy se está dando a estos estudios desde la academia y su justificación en aproximarnos a estos corpus audiovisuales y familiares en el contexto nacional, regional y local sobre los que la literatura, investigaciones y desarrollos académicos son escasos en Colombia.

El cine familiar en Colombia y en el Caribe colombiano

Desde su creación en 1986, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, en convenio con las diferentes cinematecas regionales, ha activado una importante labor de recuperación, restauración y conservación de los archivos familiares del país. Por su parte, el Plan Nacional Audiovisual del Ministerio de Cultura, también ha impulsado y visibilizado el quehacer audiovisual, no sólo el de las industrias del cine y la televisión, sino también el de las minorías étnicas, sociales, culturales y políticas. Son producciones muchas veces realizadas de manera doméstica, que transitan en circuitos minoritarios pero que han cobrado una importancia inusitada, especialmente en la construcción de espacios democráticos en un país de fuertes tensiones políticas como lo es Colombia.

En el número 15 de Cuadernos del Cine Colombiano: El año de la Memoria, dedicado íntegramente al estado de los archivos fílmicos del país, Sergio Becerra (2011) hace un recuento en un artículo introductorio de los esfuerzos que en ese año la Fundación Patrimonio Fílmico vería materializados en pro de contribuir a la memoria audiovisual del país. A lo largo de este número, diferentes autores hacen un repaso exhaustivo del estado de los archivos fílmicos en general en Colombia y de manera específica de algunos archivos como el de la Familia Acevedo de Medellín. También se presentaron en esta publicación los diferentes proyectos en curso que involucraban la restauración y catalogación de archivos fílmicos familiares en las diferentes cinematecas del país.

Según el periodista Ricardo Chica Geliz, en un artículo publicado el 30 de diciembre de 2012 en el

diario El Universal de Cartagena, el evento cultural más importante del año 2012 en dicha ciudad fue la presentación del archivo filmico de la Familia Hernández en La Casa de Bolívar. En su artículo, Geliz cuestiona los enfoques de preservación de la memoria del siglo XX a través del cine y la importancia del mismo como archivo y fuente para pensar la historia: El olvido social tiene repercusiones insospechadas, ya que afecta directamente la formación de nuestra mentalidad y nuestra conciencia; en otras palabras: no hay arraigo a casi nada. Durante la presentación del archivo Hernández en Cartagena, también se destacaron otros archivos filmicos y videográficos familiares como son el de Judith Porto, que tiene registros desde los años cuarenta; el archivo en video de la Universidad de Cartagena; el archivo de más de cuatrocientos video cassetes; y el archivo del señor Jaime González con imágenes desde los años setenta hacia fines del siglo XX.

La productora audiovisual Martha Yances trabajó durante sus últimos años de vida (2012-2013) con el apoyo del Ministerio de Cultura, en el contexto de la Beca de Gestión de Archivos y Centros de Documentación Audiovisual “Imágenes en movimiento”, en la recuperación de los archivos familiares filmados por: Daniel Hernández Delgado (de finales de los años 40 hasta los 60); Javier Hernández García (1972 – 1978) en Cartagena; Reinaldo Gutiérrez de Piñeres Llach (entre 1948 y 1975) en Barranquilla; Héctor Espinosa Vellojín (entre 1947 y 1950) residente en Cereté (Córdoba). Es importante destacar que sólo hasta el año 2013 se funda la Cinemateca de Cartagena que ha comenzado a apoyar los procesos de recuperación de archivos familiares iniciados por la Cinemateca del Caribe en Barranquilla.

Siguiendo la estela del documental subjetivo

En Colombia, la preocupación por los archivos filmicos familiares desde los ámbitos académicos es prácticamente inexistente, se limita a los textos informativos relacionados con el tema, publicados en los Cuadernos del Cine Colombiano a cargo de la Fundación Patrimonio Fílmico. Sin embargo, es importante destacar que gracias a los procesos de restauración y renovación emprendidos por la FPFC se ha activado un importante movimiento de creación que ha evolucionado prolíficamente

hacia prácticas contemporáneas ligadas al giro subjetivo del cine documental que, a través de diferentes operaciones, como la incursión del “yo”, la voz en primera persona, o la apropiación y el reciclaje de archivos filmicos, permiten la construcción de nuevos discursos que han traspasado la frontera del mundo privado familiar adquiriendo interés social en el orden nacional.

Es un proceso que empezó desde finales de los años 90 y, después de casi dos décadas, ya empiezan a darse algunos pasos hacia el estudio de este tipo de producciones audiovisuales subjetivas. Algunos son el resultado de procesos de investigación extensos como el realizado por Patiño (2009) sobre el documental colombiano desde los inicios del cine hasta mediados de la primera década del siglo XXI, y la reciente publicación de Diana Kuellar y Manuel Silva (2015) que recoge una radiografía del documental más reciente en Colombia. Otros, en cambio, se hacen sentir desde la crítica cinematográfica, en publicaciones en línea o en foros públicos, tal es el caso de Pedro Adrián Zuluaga (2015), Juana Suarez (2010) o Álvaro Serje (2013).

En una reciente entrada en su blog, Pajarera de en medio, Zuluaga (2015), cita a Suarez (2010), quien delinea el territorio en el que se mueve el cine documental colombiano contemporáneo, caracterizándolo como un repositorio de la memoria que se ocupa de un país enfermo o en ruinas:

[...] el documental de 2000 a 2010 [dice Juana Suárez y hay que decir que seguimos en términos generales en el mismo ciclo] insiste en el imaginario de la nación como un cuerpo enfermo y esquizofrénico; segundo, insiste en el imaginario de la nación en ruinas y, por último, aunque sabemos que el archivo visual es un componente vital de la sintáctica del documental, en este contexto y periodo se concibe como un repositorio de la memoria local, regional y nacional en peligro.

En el texto, Zuluaga hace referencia a documentales colombianos producidos principalmente en la última década que reivindican la narrativa personal para insertarse en el relato público del país y la

urgencia de sus realizadores por construir una identidad y una memoria desde el “yo”:

En la mayoría de estos documentales, desde Mu Drúa (Mileidy Orozco Domicó, 2012) pasando por Inés, recuerdos de una vida (Luisa Sossa, 2013) hasta Looking For (Andrea Said, 2013) lo que se ha perdido y lo que, en consecuencia, se busca, es más íntimo. La narrativa de estos documentales ayuda a reconstruir unos afectos familiares, a reparar simbólicamente unas ausencias. Estos documentales se narran decididamente en primera persona. El yo, al organizar la búsqueda, adquiere peso y supera la inconsistencia que le atribuyen disciplinas como el psicoanálisis.

Es así como, desde el audiovisual nacional, también se reivindican la memoria, la familia y lo subjetivo o personal para dar cuenta del relato del país.

En este contexto, vale la pena citar también otros trabajos colombianos que han tenido resonancia mundial los cuales, a partir de espacios y materiales personales y privados se insertan en la esfera pública; estos ejemplos nos ayudan a reforzar la importancia que ha cobrado en los últimos años la memoria audiovisual familiar en nuestro país gracias al giro subjetivo del documental. Son ellos: *16 memorias* (Camilo Botero, 2008), *Cesó la horrible noche* (Ricardo Restrepo, 2014) y *Los Pecados de mi Padre* (Nicolás Entel, 2009). Éste último, sin ser una producción colombiana, pero con temática primordialmente nacional, ejemplifica cómo revisitar el archivo y la memoria familiar puede significar un gesto de responsabilidad política con la memoria colectiva de todo un país.

El caso de *16 memorias* es un claro ejemplo que pone de manifiesto el valor y vigencia de los archivos familiares. La película, realizada sólo con imágenes del archivo familiar Posada Saldarriaga (que estuvo a punto de perderse en una casa abandonada de Medellín), filmadas entre 1945 y 1971, nos presenta imágenes idílicas de una familia acomodada de Medellín. El documental apela a esas intenciones inocentes de la película familiar de conservar momentos inolvidables que

sumados construyen una imagen idealizada de la familia como institución social. Es un film que desde su materia prima y hasta su resultado final, refuerza las teorías de Roger Odin que considera que la mitificación de la “leyenda familiar” es una de las principales características de estas películas familiares, especialmente cuando son vistas desde un punto de vista tan ingenuo, inocente y literal como es el caso de 16 memorias.

En *Los Pecados de mi Padre*, Sebastián Marroquín -hijo del narcotraficante colombiano Pablo Escobar- exiliado bajo ese seudónimo en Argentina desempolva sus películas familiares inéditas para encontrarse con sus propios fantasmas y la excéntrica imagen de su padre. En un proceso de introspección, de la mano del director del documental, Sebastián Marroquín, hace una relectura de su pasado en Colombia enfrentado a las imágenes de su propia memoria familiar. *Los Pecados de mi Padre* es un ejercicio de revisión del pasado, honesto y útil a la sociedad, mucho más que el realizado en *El patrón del mal*, teleserie colombiana que sin ningún rigor ético cae erráticamente en la apología del mito.

Por su parte, Ricardo Restrepo nos devuelve al pasado, 9 de abril de 1948, gracias a las imágenes domésticas registradas por su abuelo Roberto Restrepo de una Bogotá abatida por uno de los sucesos más trágicos de la historia nacional a lo largo del siglo XX: el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán. Un documental que cuenta la barbarie y la injusticia desde una mirada íntima y familiar, pero apela a la construcción de una memoria de país. *Cesó la horrible noche* nos ubica en la memoria personal de un país lleno de injusticias y distancias insalvables entre la clase privilegiada y la población rural y marginal a partir de las imágenes conservadas en el diario fílmico (y escrito) del abuelo del director.

El cine familiar en el Caribe Colombiano

En el entorno del Caribe Colombiano son nulos los trabajos académicos que aborden la temática del



Figura 5: Fotograma de *Cesó la horrible noche* (Ricardo Restrepo, 2014). Fuente: Ricardo Restrepo.

cine familiar. Patricia Iriarte y Waydi Miranda (2011), publicaron el resultado de la investigación *Usos del Audiovisual en el Caribe Colombiano*. En dicha publicación, los autores presentan, según sus propias palabras, una *extensiva e intensiva* cartografía del proceso de apropiación social del audiovisual en la región Caribe colombiana, focalizando el interés del estudio en las organizaciones sociales, aunque también se incluyeron algunas instituciones públicas y privadas tales como centros educativos, salas de exhibición, compañías productoras y canales de televisión regionales y locales. Esta investigación permitió una mirada panorámica al quehacer audiovisual en la región y un mapa de los actores: personas jurídicas, naturales, asociaciones, colectivos, instituciones que participan de este proceso. Se concentró principalmente en la producción correspondiente a la etapa digital de la producción en el Caribe. El objetivo fue demostrar que todas estas iniciativas audiovisuales de la

región han sido producidas con el fin de desafiar las narrativas mediáticas hegemónicas y crear así un audiovisual con identidad propio. Es una de las pocas aproximaciones a una revisión del cine y el audiovisual en el Caribe desde un ámbito académico sin detenerse en cuestiones más específicas como, por ejemplo, el uso de los archivos audiovisuales.

Por lo tanto, existe un vacío sobre este tema en la literatura y los estudios académicos a nivel regional y nacional, que es preciso cubrir especialmente si se tiene en cuenta que se trata de un material cuyo uso ha adquirido una importancia inusitada a nivel mundial en los procesos de (re)lectura del pasado con miras a la construcción de memorias colectivas.

No hay que olvidar que el cine llegó al Caribe Colombiano de la mano de familias de inmigrantes que a comienzos del siglo XX se establecieron en la región e impulsaron su introducción y desarrollo. Es significativo el hecho de que el 80% de los archivos fílmicos depositados en el Centro de Documentación de la Cinemateca del Caribe (CEDAC), situada en la ciudad de Barranquilla, está formado por películas familiares (Ver Tabla 2 y 3).

Tipos de Archivos Fílmicos	Cantidad de entradas en el catálogo	%
Archivos Familiares	390	79
Ficción	50	10
Documental	30	6
Noticiario	12	2
Pornografía	9	1
Animación	3	0,6
Publicidad	1	0,2

Tabla 2. Resumen de los archivos fílmicos depositados en el CEDAC. Fuente: elaboración propia a partir de la consulta del catálogo del CEDAC facilitado por la Cinemateca del Caribe.

No.	Archivos filmicos familiares (Nombres referenciados en el catálogo)	Cantidad de entradas en el catálogo
1	Ambrosio Abdala Zurita	16
2	Juan Abuchaibe	7
3	Rafael Campanella	20
4	Enrique Celedón	3
5	Pierre Daguet	106
6	Familia Di Doménico	2
7	María Enoe y Mario Martínez	1
8	Beatriz Faillace	1
9	Familia Falquéz	9
10	Enoe de Forero	2
11	Margarita Gleseken	12
12	Jaime Ibañez	2
13	Gastón Lemaitre y Luis H. Mogollón	1
14	Mario Lignarolo	26
15	Nelly de Macausland	2
16	Floro Manco (1914)	6
17	Francisco Pinaud	1
18	Kate Renowitzky	2
19	Oswaldo Romero Arroyo	4
20	Fernando Tepedino	2
21	Arturo Wattenberg	17
22	Otros fondos familiares sin identificación	148

Tabla 3. Archivos filmicos familiares depositados en el CEDAC. Fuente: elaboración propia a partir de la consulta del catálogo del CEDAC facilitado por la Cinemateca del Caribe

Es un material que hasta el momento ha tenido poca visibilidad en los circuitos del cine y el audiovisual en la región y prácticamente ninguna repercusión social en los procesos de construcción de memoria, como tampoco ninguna atención por parte de estudios académicos o investigaciones.

En el terreno del reciclaje de archivos audiovisuales en la región Caribe y en el del documental podemos citar algunos ejemplos representativos de cómo esta memoria se actualiza desde el presente para mantener vigentes cuestiones de identidad e incluso procesos de reivindicación política desde la institución familiar. En *La historia que no contaron* (2011), la barranquillera Erika Antequera y Ayoze O'Shanahan, presentan la cruda historia de exterminio sistemático de toda una generación política: La Unión Patriótica (UP), que en la década de los 80 ofreció una alternativa de liderazgo político para el país, pero que fue acallada impunemente por un manto de violencia (es un caso que ha sido llevado a la Corte Interamericana de Derechos Humanos, aún no resuelto). A partir de su historia personal y familiar, Erika, hija del líder político de la UP José Antequera asesinado en 1989, disecciona sus dolorosos recuerdos -veinte años después- para desentrañar, no solamente la memoria de su padre, sino también la memoria de todo un país en *La historia que no contaron*. Un ejemplo más de cómo la institución familiar se convierte en un marco social para legítimos ejercicios de construcción de memoria y de reivindicación política.

Otros trabajos significativos contemporáneos en esta línea de recuperación y representación de la imagen familiar y de construcción de la memoria colectiva a partir del archivo son los de las barranquilleras Julieta María (2008) y Sara Harb (2011). La primera, artista visual afincada en Toronto desde hace más de una década, ha desarrollado un trabajo artístico que excava en la memoria de su familia paterna (palestinos emigrados a Barranquilla en el ocaso del imperio otomano). En sus video-instalaciones (*Fisures*, 2008; y *Finding*, 2009) Julieta María utiliza fotografías antiguas y fragmentos de videos familiares intentando rastrear las huellas de su propia identidad. En una línea muy similar funciona *¡Amrika Amrika!* (2011) trabajo de Sara Harb que intenta construir la historia de los inmigrantes libaneses a partir de excavar en la memoria de sus

propios familiares también emigrados de Oriente Medio al Caribe colombiano a comienzos del siglo XX. Carlos Bell, arquitecto de profesión, y cineasta de vocación, también realizó, en Barranquilla, *Homenaje a José Santos Bell Moreno: genio y figura hasta la sepultura* (2002). Documental amateur en el que, a través de un recorrido por sus archivos familiares y los de su ciudad, el director construye un íntimo retrato audiovisual de su padre. Se trata de un homenaje póstumo a un hombre, un inmigrante y un gran emprendedor, José Santos Bell Moreno, pero sobre todo es la memoria de un hijo a través del tiempo y los afectos.



Figura 6: Fotograma de *Homenaje a José Santos Bell Moreno: genio y figura hasta la sepultura* (Carlos Bell, 2002). Fuente: Carlos Bell.

Conclusión: Hacia una posible cartografía de la memoria audiovisual en Colombia desde la institución familiar.

Como hemos visto, en el ámbito cinematográfico, la institución familiar ha vuelto a convertirse en el epicentro de narrativas y relatos que plantean diálogos y cuestionamientos sociales al acontecer público desde la esfera privada. Además, ha contribuido en muchos casos a la reconstrucción de la memoria y al posicionamiento ético y político de los individuos desde el marco social de la familia.

Los esfuerzos de restauración, análisis, estudio y difusión de los archivos filmicos en general y de los archivos familiares en particular son relativamente recientes en nuestro país, considerando que se trata de un material que abarca casi cien años de historia. Por lo tanto existe un importante vacío y necesidad teórica de estudiar, analizar, visibilizar y sistematizar este invaluable corpus filmico y sus usos sociales. Las prácticas de producción de cine contemporáneas han actuado como catalizadores de este proceso -a partir del giro subjetivo del género documental- gracias a su afán de reflexión y de experimentación en torno a esta memoria, a través de mecanismos de apropiación y reciclaje del material filmico; sin embargo se requieren aproximaciones que caractericen y analicen este material e identifiquen las categorías de utilización social. Es en este contexto en el que se inscribe este trabajo, que es parte de un proyecto de investigación cuyo propósito es la elaboración de una cartografía de la memoria familiar en Colombia a través del audiovisual. El proyecto sintetizaría todos los esfuerzos que desde las diferentes regiones del país se han venido realizando – de manera aislada- en términos de recuperación, restauración y conservación, con el apoyo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. El proyecto daría respuestas a las siguientes preguntas: ¿En qué términos es posible hacer la historia del cine familiar en Colombia? ¿Cuáles son los patrones y características de registro que presentan las colecciones familiares depositadas en la FPFC? ¿Cuál es la historia no oficial del país que relata este corpus filmico? ¿Cuáles son los usos e implicaciones que han tenido las películas familiares en Colombia por parte de quienes las produjeron? ¿Qué usos han tenido por parte de la sociedad? ¿Cuál es la imagen de la institución

familiar que se construye a través de estas películas? ¿A qué imaginarios (sociales, culturales, políticos) nos remiten?

En definitiva, el objetivo general del proyecto de investigación debe apuntar hacia la caracterización del proceso de producción y usos de las películas familiares en Colombia; de los imaginarios sociales, políticos y culturales a los que nos remiten estas películas en los procesos de construcción de identidad y memoria colectiva del país, además de los siguientes objetivos específicos: a) Caracterizar la evolución del cine familiar en Colombia; b) Analizar el contexto social, político y cultural correspondiente a la creación de las películas familiares.

Un proyecto con estas características ayudará al país a reivindicar el valor de los archivos filmicos como materia prima para los procesos de construcción de la identidad y la memoria colectiva desde el audiovisual, al tiempo que sería de gran valor para el diseño de políticas y estrategias que busquen darles visibilidad y mostrar su potencial creativo dentro de las tendencias del cine contemporáneo en Colombia.

Una posible metodología

La metodología propuesta es esencialmente cualitativa a través del análisis textual de las películas familiares a la luz del enfoque semiopragmático planteado por Odin. También se apoyaría en métodos cuantitativos como mecanismo para reforzar y/o contrastar o complementar el análisis cualitativo.

Inicialmente, se llevará a cabo el visionado de las películas de manera individual, por parte del investigador, con el objetivo de caracterizarlas objetivamente, aisladas de su contexto de producción. Posteriormente se recurrirá a sesiones de visionado del material filmico (y de video) en compañía de las familias involucradas, descendientes o personas que aparezcan en las películas.

Todos los testimonios y reacciones durante estos visionados serán grabados audiovisualmente. Ésta será información valiosa para completar el análisis inicial desde otra perspectiva.

Bibliografía

Becerra, Sergio. El año de la Memoria. En: *Cuadernos del Cine Colombiano. Archivos Audiovisuales y Cinematográficos*. No. 15. Cinemateca Distrital. Bogotá, 2011. P. 1 – 5.

Chica, Ricardo. Memoria filmica. En: El Universal. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/memoria-filmica-103430> el 30 de diciembre de 2012

Cuevas, E. Esculpir el yo. La autobiografía según Ross McElwee. En: *Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*. Ediciones Internacionales Universitarias S.A. Madrid, 2007. P. 37 – 69.

Cuevas, Efrén. (Ed). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Ocho y medio. Madrid, 2010.

Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos Editorial. Barcelona, 2004.

Ishizuka, Karen y Zimmermann, Patricia. *Mining the home movie: excavations in histories and Memories*. University of California Press. Berkeley, 2007.

Miranda, Waydi e Iriarte, Patricia. *Los usos del audiovisual en el Caribe colombiano: Relato desde las organizaciones, los realizadores y los colectivos*. Observatorio del Caribe Colombiano. Cartagena, 2011.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press. Bloomington, 2010.

Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press. Bloomington, 1991.

Odin, Roger. El cine doméstico en la institución familiar. En: *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Ocho y medio. Madrid, 2010. P 39 – 60.

Odin, Roger. El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. En: *Archivos de la Filmoteca. Después de lo real*. No. 57-58. Valencia, 2008. P. 197 - 217.

Odin, Roger. Le film de famille dans l'institution familiale. En: *Le film de famille. Usage privé,*

usage public. Méridiens Klincksieck. París, 1995.

Patiño, Sandra. *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Editorial Universidad Nacional de Colombia Unibiblos. Bogotá, 2009.

Ruffinelli, Jorge. Del cine doméstico al documental personal en América Latina. Cinco casos. En: *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Ocho y medio. Madrid, 2010. P. 225 – 250.

Serje, Álvaro. Subjetividad, política y cine documental. En: *Revista Visaje*. 2013. Recuperado de <http://revistavisaje.com/?p=966> el 22 de marzo de 2016.

Silva, Manuel y Kuellar, Diana. *Documental(es). Voces ideas*. Programa Editorial Universidad del Valle. Cali, 2015.

Suárez, Juana. Economías de la memoria: imaginarios de la violencia en el documental colombiano (2000-2010). Ponencia presentada en el Segundo Encuentro de Investigadores de Cine, Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, 2010.

VV.AA. Esthétiques ordinaires du cinema et de l'audiovisuel. Equipe de recherche interuniversitaire sur le cinema privé (Paris 3-IRCAV/Lille 3-GERICO). Recuperado de http://www.ethnologie.culture.gouv.fr/recherche/pdf/R_418.pdf el 30 de diciembre de 2012

VV.AA. *Jubilee Book. Essays on Amateur Film*. Association Européenne Inédits, Charleroi, 1997.

VV.AA. The Amateur film. En: *Journal of film preservation*. Vol. 53. Federación Internacional de Archivos Filmicos. Bruselas, 1996.

Zimmerman, Patricia. *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Indiana University Press. Bloomington, 1995.

Zuluaga, Pedro. Documental colombiano reciente: mapas fronteras y territorios. Recuperado de: <http://pajareradelmedio.blogspot.com.co/2015/12/documental-colombiano-reciente-mapas.html?spref=tw&m=1> el 22 de marzo de 2016.

Filmografía referenciada en orden alfabético

¡Amrika Amrika! (Sara Harb, 2011)

16 memorias (Camilo Botero, 2008)

- Cesó la horrible noche* (Ricardo Restrepo, 2014)
El misterio de los ojos escarlata (Alfredo J. Anzola, 1993)
Finding (Julieta María, 2009)
Fisures (Julieta, María 2008)
Fotografías (Andrés Di Tella, 2007)
Homenaje a José Santos Bell Moreno: genio y figura hasta la sepultura (Carlos Bell, 2002)
Inés, recuerdos de una vida (Luisa Sossa, 2013)
La televisión y yo (Andrés Di Tella, 2002)
Looking For (Andrea Said, 2013)
Los Pecados de mi Padre (Nicolás Entel, 2009)
Mi hijo el Che, retrato de familia de don Ernesto Guevara (Fernando Birri, 1985)
Mu Drúa (Mileidy Orozco Domicó, 2012)
Nobody's bussiness (Alan Berliner, 1996)
Repas de bébé (Louis y Auguste Lumière, 1895)
Sherman's March: a meditation on the possibility of romantic love in the south during an era of nuclear weapons proliferation (Ross McElwee, 1986).
Something strong within (Robert Nakamura, 1995)
Something to do with the Wall (Ross McElwee, 1990)
The Family Album (Alan Berliner, 1988)
Zapruder Film © 1967 (Renewed 1995) The Sixth Floor Museum al Dealey Plaza

Recibido el 12 de agosto de 2015

Aprobado el 27 de marzo de 2016

Citar como:

Viveros, Carmen. Hacia una posible cartografía de la memoria audiovisual en Colombia: de los archivos filmicos familiares al documental subjetivo. En *Memorias. Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*. N° 29. Universidad del Norte. Barranquilla, 2016.