

## Cine amateur: delimitaciones conceptuales y técnicas de su primer ciclo

*Por Diego Olivares Jansana, Carlos del Valle Rojas y Breno Onetto Muñoz*

### **Resumen**

El primer ciclo del cine amateur -de la filmación a su proyección- permite indagar en aspectos propios del contexto social en el que se desarrolla este tipo de cine, sus valores narrativos, sus parámetros estéticos y sus condicionantes técnicos. El objetivo de este trabajo es establecer y analizar las dimensiones de este primer ciclo, junto con delimitar conceptualmente las producciones fílmicas no profesionales en tanto legítimas formas de cine. Para ello, se han revisado manuales para cineastas amateur y la reflexión de distintos autores acerca del cine como manifestación técnica y artística. Se ha indagado, además, en las condiciones mecánicas que rigen y modelan la realización de cine aficionado, imponiendo requisitos particulares que son definitorios de este tipo de cinematografía. Junto con inscribir al cine amateur como parte integrante del fenómeno del cine en general, reconociendo sus elementos particulares, este artículo fija su interés en los aspectos rituales propios de este primer ciclo, con especial atención en la proyección del material filmado y su promesa de restitución de la imagen en movimiento.

**Palabras clave:** Cine amateur; imagen en movimiento; rito; cine familiar; arte técnico.

### **Abstract**

The first cycle of amateur cinema - from filming to screening - allows us to investigate aspects of the social context in which this kind of cinema is developed, its narrative values, its aesthetic parameters and its technicals constraints. The objective of this work is to establish and analyze the

dimensions of this first cycle, along with conceptually delimiting non-professional film productions as legitimate forms of cinema. To this end, manuals for amateur filmmakers and the reflection of different authors about film as a technical and artistic manifestation have been reviewed. It has been investigated, in addition, in the mechanical conditions that govern and model the making of amateur cinema, imposing particular requirements that are defining this type of cinematography. Along with registering amateur cinema as an integral part of the phenomenon of cinema in general, recognizing its particular elements, this article fixes its interest in the ritual aspects of this first cycle, with special attention to the projection of the filmed material and its promise of restitution of the moving image.

**Keywords:** Amateur cinema; moving image; ritual; family cinema; technical art.

## **Resumo**

O primeiro ciclo do cinema amateur - das filmagens à triagem - permite investigar aspectos do contexto social em que se desenvolve esse tipo de cinema, seus valores narrativos, seus parâmetros estéticos e suas limitações. O objectivo deste trabalho é estabelecer e analisar as dimensões deste primeiro ciclo, juntamente com definir conceptualmente produção de filmes não profissionais como formas legítimas de cinema. Para tanto, foram revisados manuais para cineastas amateur e o reflexo de diferentes autores sobre o cinema como manifestação técnica e artística. Além disso, investigou as condições mecânicas e regula modelo fazer filmes amateur, requisitos que definem este tipo de cinema impor. Junto com registrar o cinema amateur como parte do fenômeno do cinema em geral, reconhecendo os seus elementos particulares, este artigo define seu interesse nos aspectos rituais deste primeiro ciclo, com especial atenção para a triagem do material filmado e sua promessa de restituição da imagem em movimento.

**Palavras-chave:** Cinema amateur; imagem em movimento; ritual; cinema familiar; arte técnica.

**Datos de los autores:** Diego Olivares Jansana, periodista, estudiante del Doctorado en Comunicación de la Universidad de La Frontera y la Universidad Austral de Chile.

Coautores: Carlos del Valle Rojas, académico Universidad de La Frontera; Breno Onetto Muñoz, académico de la Universidad Austral de Chile.

**Fecha de recepción:** 29 de agosto de 2018.

**Fecha de aprobación:** 10 de noviembre de 2018.

## **Introducción**

Rollos de cine amateur están siendo pesquisados, recolectados, restaurados, digitalizados e incorporados en archivos públicos y privados por todas partes del mundo. Roger Odin (2008: 197) señala que "el film familiar goza hoy públicamente de un verdadero reconocimiento como documento", abriendo una enorme cantidad de interrogantes en torno al espacio que este tipo de producciones pudiesen ocupar en el esfuerzo multidisciplinar de construir memorias colectivas, historiografías o antropologías. Este material porta preguntas acerca de sus rangos estéticos, técnicos, contextuales y narrativos en tanto producción cinematográfica, transformándose en ventanas de alto interés para explorar pliegues de la vida íntima, privada, pública, familiar y comunitaria de buena parte del siglo XX. Esto se ve refrendado en el trabajo compilatorio que diversas instituciones emprendieron con el fin de construir bibliografías que recogieran los textos asociados al cine en pequeño formato. Aquí destaca la sistematización de referencias efectuada por la Asociación de Archivistas de Imagen en Movimiento, de Estados Unidos (AMIA, por sus siglas en inglés). En este listado,

editado por Margaret Compton, se declara que su "propósito era ofrecer un punto de partida para los archivistas e investigadores interesados en comprender las imágenes en movimiento de aficionados y de pequeño tamaño" (Compton, 2005: 1).

El presente trabajo propone revisar los márgenes técnicos y performáticos del cine amateur, cuáles son las delimitaciones conceptuales que distintos abordajes han establecido y cómo opera la realización y exhibición de este tipo de cine en los contextos en los que se desarrolla. Para esto se plantea una reflexión, a partir de una revisión bibliográfica, que sitúa al cine amateur en el marco de la cinematografía en general. En esta línea, se traza una secuencia donde se tornan visibles distintos hitos técnicos y artísticos que son basamento para toda forma de cine, además de las ideas que han dialogado alrededor de la producción fílmica, cualquiera sea su envergadura. Se pretende, entonces, inscribir al cine amateur como parte integrante -no excluible a partir de distinciones arbitrarias- de aquellos aspectos mecánicos, procedimentales y narrativos que constituyen el fenómeno cinematográfico, sea emprendido por profesionales o aficionados, en un gran estudio o en el patio de una casa en cualquier parte del mundo.

Esta propuesta de análisis equipara al cine amateur con el cine profesional poniendo en relieve las condiciones mínimas comunes que están en toda producción fílmica. Sin embargo, junto con dejar sentado este ámbito de legitimidad del cine realizado por aficionados, se aíslan los elementos que distinguen este tipo producciones y se dota de sentido propio -en tanto tiene historia, contexto y particularidades mecánicas- al cine amateur. Para observar estos elementos, se revisaron los cambios técnicos que han determinado la incorporación de cineastas amateur al campo de la producción, teniendo como marco de referencia lo descrito en manuales que explícitamente se presentan como guías para este tipo de realizadores. Respecto de esto, se analizaron

textos que cubren un lapso donde se distinguen las innovaciones mecánicas, el cambio y superposición de estándares de filmación (16mm, 9,5mm, 8mm y súper 8mm) que fueron delineando las formas de hacer cine no profesional. En ese sentido, el presente texto se detiene en el formato, estableciendo que el cine amateur es, esencialmente, un cine en tamaño pequeño.

Este trabajo propone, además, una mirada sobre cómo el contexto en el que se produce el cine amateur afecta y es afectado por la obra realizada. Cómo el proceso de filmación y posterior visionado de las imágenes constituye una promesa de captura y restitución en que se involucra todo el entorno del cineasta amateur. Este enfoque pragmático, que involucra el filmar y ser filmado, junto a la proyección del registro ante sus testigos, constituirá lo que se presenta como primer ciclo del material fílmico amateur, aún dentro de su contexto de origen. Este primer ciclo se cerrará precisamente con el rito de la proyección, donde se comparten marcos interpretativos comunes entre realizador y público. Ahí es cuando se cumple con la promesa restauradora. Empero, sin que sea parte de este trabajo, en distintas partes del texto se anuncia una perspectiva semiopragmática para analizar el cine amateur, en la cual las producciones de aficionados son vistas fuera de su contexto bautismal (como documento público, por ejemplo), asumiendo la existencia de un segundo ciclo para las filmaciones realizadas por no profesionales.

## **Todo cine, cualquier cine: el estatuto de legitimidad del cine amateur**

Más allá de toda categorización, establecimiento de jerarquías y tipificaciones en torno a los géneros del cine, o a sus distintas manifestaciones autorales e ideológicas, siempre habrá un lugar donde toda forma de cine es idéntica a otra, ineludiblemente. Este lugar será el proceso técnico que se activa al momento de accionar el disparador de la cámara, que entra en latencia cuando se vuelve a presionar el pulsador y que

aparece impreso en el celuloide tras el revelado.

El filósofo francés Gilles Deleuze (1983) acude al director italiano Pier Paolo Pasolini -sin secundarlo- para darle un nombre a ese corte arbitrario, a ese ordenamiento del mundo que es requisito obligatorio para que exista el fenómeno. El realizador y escritor italiano, dice, recurre al término *cinema* para referirse a esto que hermana todo cine. Así como el fonema es la unidad fonológica mínima del lenguaje hablado, el *cinema* será la unidad mínima del cine, aquello que conforma una cabalidad espacio temporal reconocible, un dentro y fuera de cuadro con duración específica. La analogía de Pasolini es útil para imaginar el lugar que ocupa el plano en la narrativa donde habita, aunque Deleuze prefiere equiparar el corte cinematográfico con un sistema informático más complejo, pues en él conviven distintos datos independientes que solo son posibles por los recursos técnicos: escena principal y secundaria, por ejemplo, o la iluminación que hace resaltar un elemento particular de la composición por sobre otros.

Podemos tirar el hilo de esta idea y asomarnos a la reflexión que el pensador alemán Walter Benjamin (2003) propone acerca de la reproductibilidad técnica versus la reproductibilidad manual. En la tensión entre ambas manifestaciones veremos aquel elemento que falla y que se hace distintivo en la reproductibilidad manual: "el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra" (Benjamin, 2003: 95-96). En contraposición, Benjamin ubica la cinematografía y la fotografía, ambas artes portadoras de una mirada singular que las aleja de las posibilidades del ojo humano, la distancia del original que reproduce. Gracias a ello, esta condición técnica les sustrae el estatuto de autenticidad, lo torna irrelevante.

El *cinema* de Pasolini o el sistema informático propuesto por Deleuze tiene un aquí y un ahora mediado por la máquina que lo captura. Es un aquí y un ahora singular e irrepetible, aunque

ofrece la posibilidad de restaurarse infinitamente.

El filósofo argentino Federico Galende (2016) busca en el cine de Robert Bresson, y en las propias reflexiones del director francés, algunas rutas hacia la esencia del fenómeno cinematográfico, estableciendo un diálogo con Benjamin.

Para Bresson, un cine que se precie de tal no guarda ninguna relación con la reproductibilidad técnica de la obra de arte. La reproductibilidad técnica es aplicable al cine en cuanto teatro filmado, en cuanto espectáculo o reproducción de un cuerpo de imágenes que representan algo. Si no lo hacen, si una imagen se ciñe a ser la pintura que la cámara delinea sobre una superficie de manifestación que es la pantalla, entonces el cine vuelve a ser aquello para lo que nació: el sueño de la industria puesta al servicio del artesanado (Galende, 2016: 35).

Las últimas líneas de Galende nos empujan nuevamente hacia la máquina y la posibilidad de ese lugar donde toda forma de cine es igual a otra. Nos acerca, también, al espacio en que podemos reconocer al cineasta no profesional que accede a la ventura de una máquina que le permite construir cinemas, armar con fragmentos capturados arbitrariamente un sistema informático con sus equidistancias, "pedazos de objetos, de jirones de realidad, de puzzles inacabados de cosas que el cine une entre sí para siempre" (Artaud, 1973: 29).

El dramaturgo y director francés Antonin Artaud (1973) dirá que se trata de la "poesía de las cosas tomadas bajo su aspecto más inocente", refiriéndose al cine documental en una acepción que quizás hoy no tenga sentido. Artaud escribe acerca de esta noción de cine no profesional, de "el último refugio de los partidarios del cine a cualquier precio", el simple "trabajo concertado y mecánico de eliminación" en 1933, quizás sin sospechar que la criba que separaba el cine argumental del



documental se iría tornando difusa e innecesaria.

El historiador húngaro Arnold Hauser (1969), en sus escritos sobre la literatura y el arte, participa de esta conversación volviendo sobre la máquina como requisito y condición única para que el cine suceda, más allá de las distinciones que toda catalogación esté tentada a efectuar.

El cine es, además, un arte desarrollado sobre los cimientos espirituales de la técnica, y, por consiguiente, tanto más de acuerdo con la tarea a él encomendada. La máquina es su origen, su medio y su más adecuado objeto. Las películas son 'fabricadas' y permanecen enrolladas en un aparato, en una máquina, en un sentido más estricto que los productos de las otras artes. La máquina está tanto entre el sujeto creador y su obra como entre el sujeto receptor y su goce del arte (Hauser, 1969: 308).

Para que el cine suceda, entonces, será necesaria la mediación de la máquina. Esta será su única condición. Aunque del registro participe un equipo de profesionales conscientes del trabajo que realizan o apenas un entusiasta solitario iniciado en la manipulación de la cámara cinematográfica, estaremos igualmente frente al fenómeno del cine. Estará ocurriendo cine. Será "el resultado de una voluntad humana particular, voluntad precisa, que tiene también su propia arbitrariedad" (Artaud, 1973: 29).

Acá resulta conveniente establecer una genealogía que nos permita datar el nacimiento de lo que hemos llamado toda forma de cine o, al menos, reconocer cuáles son los parámetros que la distinción cine importa. Deleuze (1983: 18) habla del "linaje tecnológico" que ubica a la fotografía instantánea (no la fotografía de las poses), más la equidistancia de esas instantáneas y su transferencia a un soporte, como el basamento para la cinematografía. Con esta tajante criba quedan fuera de este derrotero todos los intentos humanos por capturar, recrear





# Cine Documental



o proyectar imágenes en movimiento mediante ingenios mecánicos o lumínicos. Pondremos, como dice Deleuze, en el rango de prehistoria del cine aquellos juegos ópticos que portan la alegoría de reposición del movimiento: sombras chinescas, fantascopio de Jenkins, fenakistiscopio, zootropo, kinetoscopio, rotoscopio, praxinoscopio, folioscopio o la bautismal linterna mágica. Entenderemos cine, entonces, aquel producto de las "condiciones determinantes" señaladas por Deleuze.

En la misma secuencia de apariciones tecnológicas propuesta, corresponde incorporar las metas volantes que han propiciado toda forma de cine, más allá de los tres hitos señalados por Deleuze. El historiador del cine Maurice Bessy (1963) propone un encadenamiento de precursores que aportaron los elementos para la consolidación del cine a fines del siglo XIX:

Kircher, Della Porta, Robertson y algunos otros serían los encargados de plantar los primeros jalones de aquella nueva ruta cuyas fantasmagorías servían igualmente para los placeres humanos y los artificios divinos. Muybridge y Marey aportaron por fin la tinta y la pluma que permitirían a Edison, y más tarde a los Lumière, la puesta a punto de la escritura de oro. (Bessy, 1963: 6).

Reconocido ya este grupo de avances fotográficos y mecánicos que permitieron que el cine asomara como un arte técnico, es necesario poner en acción el sistema cinematográfico que recrea el movimiento a partir instantes equidistantes con el fin de generar la idea de continuidad. Deleuze, además, reconoce dos aportes fundamentales para que el soporte emulsionado, al momento de filmar o al momento de la proyección, sea capaz de transferirnos esta continuidad: las perforaciones que incorpora Edison y Dickson, junto a las uñas de Lumière, el mecanismo de arrastre de las imágenes. (Deleuze, 1983)

## **Delimitaciones del cine amateur: márgenes conceptuales y técnicos**

Junto con la consolidación y estandarización de los inventos dispersos que propician la cinematografía, comienzan a correr en paralelo dos aproximaciones que resultan fundamentales para comprender la producción de imágenes en movimiento en soporte fílmico durante el siglo XX: la aproximación profesional y la aproximación amateur. En este trabajo fijaremos la mirada en la idea de un cine que es parte de todo cine pero que tiene una singularidad: no está fabricado por profesionales. Dicho de otra manera, hay un cine, un legítimo cine, hecho por aficionados y que es posible encontrar en toda la trayectoria de la cinematografía. En la introducción de la bibliografía elaborada por la Asociación de Archivistas de Imagen en Movimiento estadounidense como apoyo a sus investigaciones queda "claro que, desde los primeros días del cine, los no profesionales tenían interés en hacer sus propias películas, documentar sus propias vidas y contar historias sobre películas" (Compton, 2005: 1).

Independiente de las otras singularidades propias del cine amateur que iremos proponiendo en este trabajo, bastará decir que, cumpliendo con la única condición técnica que hemos reconocido como necesaria (la mediación de una máquina usada correctamente) no hará falta calificar esta forma de cine como versión menor de otro cine -que sería mayor- y nos referiremos a él indistintamente como amateur, aficionado, casero, familiar o doméstico. Cine, al fin y al cabo.

En este trabajo situaremos el gran encanto, parafraseando a Galende (2016), del cine amateur precisamente en su doble condición de no profesional y de fuente. En su primera calidad lo encontraremos "desvestido de la naturalidad aprendida, de sentimientos estudiados" (Galende, 2016: 34). Acá Galende se refiere a los actores no profesionales, pero la frase nos parece atinente para caracterizar al cineasta amateur tras la cámara.

Existen distintos acercamientos al concepto de cine amateur. En algunos casos se busca establecer un rango a partir de las motivaciones del ejecutante del acto de filmar, de sus capacidades técnicas, de sus equipos mecánicos o de las decisiones estilísticas que toma. El crítico cubano Rodolfo Santovenia (2006), en su Diccionario de Cine, explora algunas de estas aristas y ofrece una definición que, en coincidencia con lo propuesto anteriormente, inscribe al cine amateur en un lugar de equiparidad respecto de toda forma de cine:

AMATEUR (Cine). Realizado generalmente en formato reducido, constituye un importante medio de formación y estudio para el debutante. El cine es una labor de invención y búsqueda, y no una cuestión de medios. Sean cuales sean las facilidades de que el cineasta dispone, el resultado será siempre una sucesión de imágenes, un filme más o menos cargado de sueños y poesía según la sensibilidad del director. En ese sentido, todos los directores son creadores, y el cineasta aficionado, con su obra, puede considerarse en un plano de igualdad con respecto a los profesionales (Santovenia, 2006: 14)

Resulta interesante en la definición expuesta la ausencia total de las motivaciones económicas del cineasta, o de la mediación de un pago como elemento diferenciador entre aficionado y profesional. Para Santovenia el cine amateur es la antesala del cine profesional, una puerta de entrada, un estadio formativo. El cine amateur es el lugar de los debutantes, de los legos, el primer paso en una carrera que culmina con la especialización propia de un profesional. A pesar de ello, esta definición de diccionario reconoce la legitimidad del cine amateur en tanto proceso creativo, de "invención y búsqueda" (Santovenia, 2006: 14)

Otros trabajos sobre cine amateur incorporan la retribución

económica como elemento de frontera entre el aficionado y el profesional. La investigadora estadounidense Patricia Zimmermann (1995) establece que "el profesionalismo sugiere realizar una tarea para el retorno financiero, y el amateurismo indica hacer algo por placer, por puro amor a él, como denota su raíz latina -amare" (Zimmermann, 1995:1). La autora señala, sin embargo, que dicha linde entre el cineasta que filma por dinero y aquel que filma por placer importa una complejidad mayor, pues dichas ejecuciones no pueden restringirse a la operación binaria de presencia o ausencia de la retribución económica. Para Zimmermann "en el amateurismo como fenómeno social e histórico, el trabajo y el tiempo libre no están encerrados en simples oposiciones binarias; más bien, la ausencia de uno define e inmoviliza al otro" (Zimmermann, 1995: 1).

En algunos trabajos se ha ahondado en categorizaciones que subdividen el cine amateur y hacen aparecer al cine familiar como el gran lugar del ejercicio no profesional de la cinematografía. En esta línea, la investigadora uruguaya Julieta Keldjian (2015) distingue entre aquel cine amateur realizado en el ámbito familiar, doméstico, "que registra acontecimientos de la vida familiar, como cumpleaños, celebraciones, vacaciones, actos escolares y eventos significativos de la vida privada", y aquel grupo de películas no profesionales "realizadas en el marco de cineclubes, pequeños medios locales o comunitarios, registros de eventos públicos (desfiles, actos políticos), películas educativas o de actualidades" (Keldjian, 2015: 21). Más allá de esta delimitación, fija a todo cine amateur como "aquel cine que no ha sido realizado en condiciones profesionales ni participa del circuito de exhibición dedicado al cine como obra". La autora, además, señala que el cine amateur "queda fuera del ámbito de las instituciones dedicadas a la conservación audiovisual" (Keldjian, 2015: 21).

Roger Odin (2008) se detiene en la diferencia entre estos dos ámbitos del cine amateur ("el film familiar y las producciones amateur documentales") desde una perspectiva pragmática, pero

reconoce las dificultades materiales para aislarlos, ejercicio que, creemos, siempre resultará forzoso "en la medida en que suelen aparecer en la misma bobina de la película" (Odin, 2008: 198).

Cabe detenerse en la reflexión desde una de las perspectivas propuestas por Odín, y recogida por Julieta Keldjian, para analizar el cine amateur. Una de estas perspectivas será la pragmática, que "estudia el film a partir del ambiente y el momento social en que se produce y proyecta". En este marco el film será "el resultado de las acciones de quien lo realiza, pero también de quién lo disfruta". Para la comprensión de la película amateur tendrá que involucrarse el cúmulo de textos que acompañan el film, textos que "completan su sentido". Este análisis multivariable se introduce en la "dimensión performática del cine: un film es afectado y afecta el contexto en el que se produce y proyecta" (Keldjian, 2015:18).

Una segunda perspectiva propuesta por Odin para aproximarse al cine amateur es la semiopragmática, enfoque en el que el autor incorpora dos momentos de una pieza producida por un cineasta no profesional: aquella fase que se fija en el acto de filmar y ser filmado, en el marco de un acontecimiento familiar y, muy lejos de ahí, la revisión de esas imágenes en un contexto desencajado del ámbito de origen, considerando la película como un documento. El espacio de producción y el espacio de lectura. Sobre ello, Odin repasa una situación atemporal que puede reconocerse en todo proceso donde se ponen en juego ambos espacios. Así, un espectador separado afectiva y temporalmente de las imágenes amateur que presencia podría no entender lo que ve o, inclusive, aburrirse con la secuencia que observa, y "es que este plano no ha sido tomado para que lo vea un espectador; pues ha producido sus efectos antes de ser proyectado, durante el tiempo de su filmación" (Odin, 2007: 199).

## **El cine en pequeño formato**

Expuestas las distinciones y los enfoques que distintos trabajos han utilizado en su análisis del cine amateur, nos detendremos ahora en un elemento que, como hemos visto, reclama ser constitutivo y particular de este tipo de producciones: el formato. En la definición del diccionario de Rodolfo Santovenia se señala que el cine amateur es "realizado generalmente en formato reducido" (Santovenia 2006:14), asunto sobre el que hay un amplio consenso y que ha sido descrito en manuales y compendios históricos de cine . Los tamaños más extendidos que se han asociado al cine aficionado son, en orden de aparición comercial, los siguientes: 16mm, 9,5mm, 8mm y súper 8mm. Se asume, en contraste, que el formato comercial por excelencia es la película de 35mm. David Cheshire (1979) señala que de la colaboración de George Eastman y Thomas Edison, a finales del siglo XIX, se asumió la película de 35mm con base de nitrocelulosa como el formato más idóneo para el cine comercial, y que "ha sido la norma en la industria desde entonces" (Cheshire, 1979: 33). Esta constatación de Cheshire, sin embargo, no recoge las disputas comerciales asociadas a la guerra de patentes que serán determinantes para la consolidación de dicha norma. El director y crítico norirlandés, Mark Cousins (2005), señala que Edison, quien no inventó la película cinematográfica (fue Eastman), patentó las perforaciones que permiten el agarre y el arrastre del rollo en la cámara y proyector, con lo que obligó a todo aquel que quisiera utilizar los agujeros a pagarle por este ingenio. Desde ahí se suceden agresivos episodios comerciales con enormes conglomerados pujando por el control de los medios de producción de la industria del cine.

La reducción de los formatos, junto con el cambio de la fórmula que hizo al film ininflamable (de nitrato de celulosa a acetato de celulosa), fueron dos elementos fundamentales para la masificación de la cinematografía amateur. Jesús Borrás y Antonio Colomer (1980) señalan que "a partir del momento en que la industria miniaturizó la tecnología del cine, puso al alcance





# Cine Documental



de los no-profesionales, y de muchos bolsillos, los medios mecánicos suficientes para registrar imágenes en movimiento y abrió canales de exhibición sustancialmente distintos a los comerciales" (Borrás y Colomer, 1980: 8).

Los cambios de formato y utillaje han venido acompañados de distintas invitaciones, fijándose siempre en el doble propósito de estas nuevas tecnologías: filmar y proyectar. Aquello del "cine en su casa" o del "cine al alcance de todos" aparece con potencia en medio de la guerra comercial por instalar un formato estándar para aficionados. Hasta la aparición del formato súper 8mm, comercializado por la Kodak a partir de 1965, el cine amateur exigía un mínimo cuidado con el tratamiento del material fotosensible, asunto que se supera con la creación de un cartucho que recubre la película y deja expuesto únicamente el tramo que toma contacto con la ventanilla de la cámara. Este detalle del súper 8mm significa un enorme cambio en la relación del aficionado con el fenómeno químico de la cinematografía y la manipulación del soporte. Antes de este avance, algunas de las rutinas del 9,5mm, del doble y single 8mm, como del 16mm debían realizarse en un cuarto oscuro o en una manga de seguridad. Esto era particularmente crítico con el doble 8mm, el estándar más popular hasta el advenimiento del súper 8mm, pues a mitad de rodaje había que dar vuelta la bobina con los cuidados necesarios para no velar la película. Sobre esto, Cheshire señala que "lo más molesto de este formato es posiblemente la carga. Resulta engorrosa y, cuando ya se ha rodado la mitad de la película, es fácil equivocarse. Lo más importante es no cargar a la luz directa y sujetar la película de forma que no se desenrolle para evitar que se vele" (Cheshire, 1979: 41).

No es difícil imaginar el enorme impulso que significó la irrupción del súper 8mm de Kodak. Cecilio Cermeño indica que las ventajas de este nuevo estándar por sobre el doble 8mm "son que la película se filma de una sola vez, sin necesidad de darle la vuelta, como ocurre en este último paso y el fotograma gana 1 mm



de imagen" (Cermeño, 1975: 41). El aumento de tamaño y la seguridad de la película recubierta transformaron al súper 8mm en el preferido por los aficionados. En poco tiempo el cartucho y el cuadro fue asimilado por el resto de los fabricantes.

### **Manuales de campo para aficionados: cámara y cortaplumas**

Con la consolidación del súper 8mm se abre la puerta a un gran cúmulo de textos que se presentan en el mercado con la pretensión de pedagogizar o guiar al cineasta amateur. En algunos libros es posible encontrar explicaciones acerca de los principios físicos y químicos que participan del fenómeno cinematográfico, consejos para la compra de equipos, claves para la realización del film, esbozos de la narrativa propia del cine o elementos para una buena proyección. La revisión de los contenidos de algunos de estos textos revela los ámbitos de interés que cruzan todo el proceso de construcción del fenómeno del cine amateur y ahí es posible ver cómo las facilidades técnicas van transformando los centros de interés del realizador aficionado.

En "El cinema de 8mm" de N. Bau (1961), que es anterior a la aparición del estándar súper 8mm, los contenidos son reflejo de las exigencias técnicas que un cineasta amateur debía cumplir incluyendo, por ejemplo, apartados acerca de los visores, el motor y partes mecánicas o la determinación del diafragma, asuntos que, en su mayoría, dejan de ser importantes cuando se automatizan los procesos más complejos y se encapsula la película dentro de un chasis plástico sellado. Por su parte, en la frontera entre el estándar 8mm y súper 8mm se encuentra el "Prontuario del cine amateur", de Tony Rose (1966), uno de los libros más distribuidos en todo el mundo. Su tabla de contenidos hace hincapié en las nociones básicas del lenguaje cinematográfico (la primera toma y el montaje de una secuencia, por ejemplo), además de un glosario con descripciones mecánicas y estilísticas. El índice general de "El cine amateur", de Cecilio Cermeño (1975), dedicado solo al estándar súper 8mm



# Cine Documental



presenta una breve semblanza histórica del cine, nociones de teoría y técnica elemental y se adentra en la descripción de tres manifestaciones de cine amateur: documental, argumental y de fantasía. Además, Bau incluye un capítulo con consejos y breve diccionario. El "Manual de cinematografía, guía completa del cine amateur", de David Cheshire (1979), aparece en el momento en que el video no profesional comienza a superponerse al cine en pequeño formato, se fija la mirada en la historia del cine y el lenguaje del cine. Finalmente, en "Arte y técnica de filmar", de Jesús Borrás y Antonio Colomer (1980), destacan las descripciones estilísticas en torno al cine amateur como documento y como ficción.

Junto con la revisión de los contenidos de estos manuales, las invitaciones implícitas en los prólogos e introducciones reflejan las promesas que los pequeños formatos importan. Cheshire, por ejemplo, inscribe al amateur como heredero de una larga acumulación de experiencias construidas por inventores y pioneros, señalando que "ahora el aficionado cuenta con toda una tradición y unas maneras trabajosamente inventadas -mejor decir descubiertas- por lo primeros cineastas" (Cheshire, 1979: 6). En el Prontuario del cine amateur (1966), Tony Rose (1966) se aproxima desde la técnica y el arte para estimular al lector de su manual a recorrer la aventura del cine. El autor sostiene que "hacer cine no es más que el ejercicio del poder de captar el movimiento y volar por encima del tiempo y el espacio. Todo lo demás es secundario" (Rose, 1966: 9). Como en muchos textos sobre cinematografía para aficionados, la señalada idea de una actividad al alcance de todos se halla en la exhortación de Rose, principalmente cuando señala que "esta magia sencilla -y toda magia es inocente cuando se conoce el truco- la puede realizar cualquiera que tenga una cámara, un rollo de película, un cortaplumas y un frasquito de acetona" (Rose, 1966: 9). Borrás y Colomer van en esa misma línea, sosteniendo que "cámara en mano, cualquier persona puede actualmente plasmar un momento íntimo, captar un paisaje o las incidencias de un viaje" (Borrás y

Colomer, 1980: 8). En El cine amateur, Cermeño repasa la idea del registro para la posteridad asociado a la práctica del cine amateur, indicando que "obtenemos el inapreciable beneficio humano y sentimental de guardar para siempre en una minúscula cinta hechos y cosas que, pasados los años, nos harán sentir la nostalgia de nuestros propios recuerdos, vividos algún día" (Cermeño, 1975: 5). En el prefacio de El cinema de 8mm, el redactor de Publications Photographiques et Cinématographiques establece los límites del texto -y de la práctica amateur, podemos decir- para luego renovar la esperanza del tesoro guardado, anunciando que "no vamos a darles unos medios infalibles para conquistar laureles, pero les ayudaremos eficazmente para conseguir la máxima satisfacción de su material y conservar recuerdos vivientes de los mejores momentos de su vida" (Bau, 1961: 9).

### **La proyección como rito: promesa de restitución**

La proyección de las imágenes capturadas puede ser considerada como el cierre del primer ciclo de una película familiar. Es el momento en que reaparecen las tomas filmadas y es posible certificar que el proceso del cine ocurrió. Tarnaud y Fournié, en su "El cine amateur en 10 lecciones" señalan que el cineasta se convertirá en "un mago que consigue encerrar en una caja algunos instantes de la vida para hacerlos renacer después a capricho de su voluntad" (Tarnaud y Fournié, 1973: 9). El renacimiento de las imágenes será la manifestación por medio de la cual el realizador amateur producirá su obra al tiempo que la provee de testigos, que la ratifica. Es recién en la proyección cuando se restituye la ilusión de movimiento del fenómeno cinematográfico. Una vez revelado el rollo, las imágenes ya están impresas en el celuloide e, incluso, pueden verse a contraluz sin que sea necesario un juego de lentes, pero no hay movimiento. Para que esto ocurra será requisito que medie nuevamente la máquina, una lámpara y la cadencia adecuada para la proyección. También será necesario que este proceso de restitución suceda frente a alguien, que un testigo -distinto

del realizador- presencie este instante mágico en que se exhibe lo captado por la cámara. Rodolfo Santovenia, en su "Diccionario del Cine" plantea que la proyección "resulta literalmente un reflexión, un relato por reflexión. El plano de reflexión es el soporte gelatinoso; el rayo incidente opera en la toma, el reflejo surge en la proyección mecánica, y por naturaleza se lanza al infinito, hasta chocar con la pantalla final, que lo devuelve al público" (Santovenia, 2006: 191).

La idea de devolución o restitución es recurrente en la descripción de la etapa en que se proyecta un film. Parece ser el momento en que se cumple con el compromiso tácito suscrito entre el operador de la cámara y quienes aceptan ser filmados. No media ni el dinero ni un documento formal, solo la promesa de que la reproducción mecánica vuelva a mostrar el instante de la filmación una y otra vez. Esto es más patente cuando el cine amateur sucede dentro de la familia, pues aquí la proyección opera como la revisión del álbum fotográfico. Julieta Keldjian señala que el cine familiar es satisfactorio para quien filmó y para quienes asisten al visionado del rollo, "pues está concebido para ser compartido entre los miembros de una familia, que generalmente han vivido o conocen los acontecimientos registrados" (Keldjian, 2015: 23).

La proyección constituye un ritual al que son convocados protagonistas y testigos. Se suspenden actividades de la vida corriente, se acondiciona un lugar, se preparan los elementos mecánicos que permitirán la reproducción y se exigirá que los asistentes miren en la dirección en que se presentan las imágenes en movimiento. El antropólogo chileno Rodrigo Moulian señala que los rituales "son modalidades de interacción social en las que los participantes comparten información y el sentido general de la acción" (Moulian, 2012: 23). Los asistentes conocen el procedimiento mecánico que les permite acceder a las imágenes, saben qué rol cumplir y controlan, sin necesidad de una orden, que cada cual participe del evento en el marco de

reglas precodificadas (mantenerse sentado, no cruzarse por el haz de luz de la proyectora, por ejemplo). Es por estos conocimientos compartidos que el ritual logra su eficacia pragmática ante los congregados: sucede el fenómeno cinematográfico y aparecen interpretaciones similares ante lo que vemos, hay coincidencia de connotaciones e, incluso, los asistentes pueden compartir una experiencia emocional.

## **Conclusiones**

A partir de la revisión bibliográfica es posible situar al cine amateur dentro de la escena general del cine como producción técnica y artística. Se establece, entonces, que el cine realizado por aficionados cumple con los estatutos narrativos y mecánicos que se reconocen como requisitos para cualquier cinematografía. Con todo, el cine amateur es un legítimo cine en tanto se construye a partir de cinemas y para que suceda el fenómeno que ofrece es necesaria la mediación de una máquina registradora de imágenes en movimiento (cámara o tomavistas).

El primer ciclo del cine amateur se circunscribe a la fase en que esta cinematografía se mantiene en estrecho vínculo con el contexto en el que se desarrolla. Se reconocerá como parte de este ciclo todo lo comprendido desde la filmación hasta su proyección ante testigos, siendo la presentación en público el momento en que se sella la promesa bautismal del fenómeno de restitución de las imágenes en movimiento registradas por la cámara.

Los manuales de cine amateur, que se presentan como guías de campo para el realizador aficionado, ofrecen un inventario de los cambios mecánicos y de estándares que han ido condicionando esta forma de hacer cine. Siguiendo la línea del relato de estos manuales es posible establecer una secuencia en la que se superponen formatos y artefactos que importan en sí mismos las exigencias técnicas a las que se somete el cineasta para fabricar su producción. A partir de este encadenamiento de



# Cine Documental

cambios es posible sentenciar que el cine amateur es, esencialmente, un cine en pequeño formato (16mm, 9,5mm, 8mm y súper 8mm) y que el estándar más extendido, proporcional a las facilidades que ofreció a los aficionados, es el súper 8mm.

La restitución de las imágenes en movimiento que fueron captadas por la cámara al momento de la filmación, que permanecieron en latencia en la película fotosensible hasta el revelado y que se presentan ampliadas ante un público, se verifican como tales en el rito de la proyección, momento final del primer ciclo del cine amateur. En este rito se logra la eficacia pragmática de la restitución señalada, permitiendo que los congregados en torno a la máquina que media la proyección compartan conocimientos e interpretaciones, o dando pie a experiencias emocionales mutuas.

Por último, el análisis del primer ciclo del cine amateur abre puertas para revisar, en futuros trabajos, aquello que sucede cuando se separa de su contexto una producción fílmica no profesional, es decir, cuando actúa una distancia espacio-temporal que desestructura el sistema de filmación-proyección en el ambiente natural de sus protagonistas directos. Esto, que podrá denominarse como segundo ciclo, sucederá cuando las imágenes en movimiento realizadas en contextos amateur se incorporan como documentos públicos en instituciones encargadas de resguardar el acervo patrimonial de una comunidad (museos, bibliotecas, cinetecas o universidades, por ejemplo), como fuentes de información para curiosos, investigadores y especialistas.

## **Bibliografía**

- Artaud, Antonin (1973), *El cine*, Alianza Editorial, Madrid.
- Bau, N. (1961), *El cinema de 8mm*, Omega, Barcelona.
- Benjamin, Walter (2003), *Sobre la fotografía*, Pre-textos, Valencia.
- Bessy, Maurice, (1963), *Historia del cine en 1000 imágenes*, Ceralt, Valencia.





# Cine Documental

- Borrás, Jesús y Colomer, Antonio (1980), *Arte y técnica de filmar*, Editorial Bruguera, Barcelona.
- Cermeño, Cecilio (1975), *El cine amateur*, Marcombo, Barcelona.
- Cheshire, David (1979), *Manual de cinematografía. Guía completa del cine amateur*, H. Blume Ediciones, Madrid.
- Compton, M. (2005). *Small-Gauge and Amateur Film Bibliography*. Recuperado de <https://amianet.org/wp-content/uploads/Resources-Small-Gauge-Bibliography-2005.pdf>
- Cousins, M. (2005). *Historia del Cine*, Blume, Barcelona.
- Deleuze, Gilles, (1983), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona.
- Galende, Federico (2016), *Comunismo del hombre solo. Un ensayo sobre Aki Kaurismäki*, Catálogo Libros, Viña del Mar.
- Hauser, Arnold, (1969), *Historia social de la literatura y el arte. Tomo III*, Ediciones Guadarrama, Madrid.
- Keldjian, Julieta (2015, julio-diciembre), Las proyecciones del cine casero desde la perspectiva semiopragmática, *Revista Dixit* N°23, Montevideo.
- Moulian, Rodrigo (2012), *Metamorfosis ritual. Desde el ngillatun al culto pentecostal*, Ediciones Kultrún, Valdivia.
- Odin, Roger (2008), *El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático*. Recuperado de <http://www.archivosdelafilmoteca.com>
- Rose, Tony (1966), *Prontuario del cine amateur*, Zeus, Barcelona.
- Santovenia, Rodolfo (2006), *Diccionario de cine*, Arte y Literatura, La Habana.
- Tarnaud, Claude y Fournié, Guy (1973), *El cine amateur en 10 lecciones*, Cantábrica, Bilbao.
- Zimmermann, Patricia (1995), *Reel Families. A social history of amateur film*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.